

ROBERTO CHIESI

**I FANTASMI DI FELLINI.  
CITAZIONI E REINVENZIONI  
CINEMATOGRAFICHE  
NE “LA CITTÀ DELLE DONNE”**

Nel cinema di Federico Fellini, le rare citazioni di romanzi, quadri, spettacoli o film si accompagnano sempre alla naturalezza della casualità, come se si trattasse di oggetti incontrati dalla macchina da presa all'interno di un universo dove preesistevano in una loro indisturbata esistenza.<sup>1</sup> Si illude lo spettatore che la loro presenza sia stata semplicemente 'rubata'. In realtà, è vero esattamente il contrario: nessuno tra gli innumerevoli dettagli che animano un'inquadratura felliniana si trova mai lì per caso. Ognuno è stato scelto deliberatamente, come la pettinatura o la postura di una comparsa, la luce che illumina un ambiente, o i cromatismi di un costume o di una scenografia.

---

<sup>1</sup> Ricordiamo qualche contributo sul cinema felliniano, all'interno di una bibliografia ormai sterminata: S. Schoonejans, *Fellini*, Roma, Lato Side, 1980; P. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, trad. it. Rimini, Guaraldi, 1994; R. Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994; J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994; M. Verdone, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995; F. Burke, *Fellinis Films: from Postwar to Postmodern*, New York-London, Twayne Publishers-Prentice Hall International, 1996.

Ma Fellini non cita mai un titolo o un nome per ammicciare allo spettatore colto, per lanciare un segnale di riconoscimento ad una cerchia speciale di iniziati, tanto meno per compiacersi di un'eventuale analogia fra la scena di un suo film e un'altra opera. A Fellini tutto questo non interessa affatto.

L'unica citazione riconoscibile nel suo cinema, che derivi (quasi) integralmente dall'opera originaria e svolga una funzione essenziale, rimanda ad un proprio film: *La dolce vita* (1960). All'improvviso, in una sequenza di *Intervista* (1987) – la visita della troupe alla villa di Anita Ekberg – si materializzano due frammenti (proiettati magicamente su uno schermo sorto dal nulla) alla presenza della stessa Ekberg e di Marcello Mastroianni (nel ruolo di se stessi) a quasi trent'anni di distanza dal celebre film ambientato a via Veneto. Quelle immagini costituiscono l'evocazione fantasmatica di un'età d'oro del cinema, nel momento in cui (fine anni '80) è ormai evidente il suo declino irreversibile a vantaggio di una forma peggiore d'intrattenimento (la televisione, berlusconiana e non). Lo stesso Fellini, che in *Intervista* era stato onnipresente fino a pochi istanti prima e aveva voluto coinvolgere Mastroianni nel breve viaggio alla villa della Ekberg, improvvisamente svanisce dalla sequenza, forse per accentuare l'intensità malinconica di quel confronto fra i corpi invecchiati dei due attori e le loro immagini nello splendore della giovinezza.

I nomi, i titoli che affiorano nel cinema felliniano, con l'apparenza della casualità, derivano sempre da un'intenzione precisa, talvolta maliziosa, talvolta affettuosa ma, appunto, mai casuale.

Talvolta il nome di un autore è menzionato con un'ironia più o meno bonaria: come nel caso di Pasolini, citato da un prete, padre Spagna (Salvo Randone), che partecipa alla produzione di un western-spaghetti cattolico (*sic*) in *Toby Dammit* (1968) e da una comparsa in *Block-notes di un regista* (1969). Nel primo caso, l'ironia di Fellini (che dietro padre Spagna, allude

a padre Angelo Arpa, suo amico) riguarda il ruolo assunto da Pasolini, marxista eterodosso, nei confronti degli ambienti più progressisti della Chiesa cattolica dopo *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

Talvolta la fisionomia di uno scrittore può essere adombrata, come un'eco, nell'aspetto di un personaggio: si pensi alla giacca stretta e nera di Toby Dammit che ricorda quella di Edgar Allan Poe (al cui racconto *Non scommettete la testa col diavolo* il film si richiama, senza peraltro ispirarvi effettivamente) o al fazzoletto intorno al collo di Ivo Salvini (*La voce della luna*, 1990), che ricorda quello di Giacomo Leopardi, cui si riferisce esplicitamente la presenza di un ritratto del poeta appeso nella camera da ragazzo dello stesso Ivo. Ma nella fisionomia di Salvini è anche riconoscibile un'eco del Pierrot/Jean-Louis Barrault di *Les Enfants du Paradis* (1945) di Marcel Carné.

Citazioni sotterraneamente ironiche sono le apparizioni in carne e ossa degli scrittori Leonida Repaci e Desmond O'Grady ne *La dolce vita*, oppure di Gore Vidal in *Roma* (1972). Emblematica è l'apparizione di Anna Magnani in *Roma*, dove è lo stesso Fellini ad interpellarla con parole solenni, alle quali l'attrice risponde dileguandosi con diffidenza, con una fulminante autoironia dell'autore. In *La dolce vita* è riconoscibile anche una citazione di una natura morta di Morandi nell'appartamento di Steiner, che costituisce una chiave di lettura della tragica e oscura disperazione del personaggio di un intellettuale che sembra un modello di equilibrio e invece cela un segreto atroce, che non sarà rivelato. Nella scenografia della villa di Sante Katzone, ne *La città delle donne*, si scopre un disegno sulla parete, che allude all'Italia coloniale: una donna etiope nuda, inginocchiata davanti ad un uomo che indossa un copricapo fascista e il volto disegnato nello stile cubista, in riferimento a Boccioni. Le scenografie felliniane nascondono surrettiziamente numerosi riferimenti che devono ancora essere indagati e identificati come rebus.

Una beffa vera e propria è invece la citazione di Silvio Berlusconi ne *La voce della luna*: la sua sagoma, raffigurata nella foggia di arbitro del Milan, è disegnata sulla porta che, dalle cucine, immette nella sala di un ristorante e quindi diviene oggetto delle spinte e dei calci dei camerieri che passano incessantemente con le portate.

Non è un caso che *Ginger e Fred* (1985), il film dove si menzionano più frequentemente nomi di attori e personalità della politica e dello spettacolo – da Bette Davis a Ronald Reagan, da Brigitte Bardot a Woody Allen, da Adriano Celentano a Lucio Dalla, da Proust a Kafka, alla regina d’Inghilterra – sia un film ambientato nel mondo della televisione berlusconiana, dove pullulano i sosia, gli imitatori e i surrogati senz’arte né parte, che, a differenza dei protagonisti Amelia/Ginger e Pippo/Fred, dignitosi emulatori di Ginger Rogers e Fred Astaire negli anni Quaranta, non hanno nessun repertorio da proporre al pubblico.

Ancora in *Ginger e Fred* vediamo Dante degradato a pupazzetto di uno spot pubblicitario per gli orologi: infatti ogni nome citato nel film è presente nella forma di un misero duplicato, e quindi indirettamente asservito ad un triviale sfruttamento commerciale. Analogamente, molte situazioni che riguardano i due protagonisti comportano umiliazioni latenti o manifeste, a cominciare dalla proposta di esibirsi in un numero di tip tap in diretta per le platee televisive. Se in *Ginger e Fred* Fellini ricostruisce un mondo dello spettacolo degradato e degradante, che si staglia al centro di un’Italia dove troneggia, come minaccioso totem del berlusconismo a venire, l’enorme zampone di maiale del ‘cavalier Fulvio Lombardoni’, ne *I clowns* (1970), invece, rievocava un mondo a rischio di estinzione, il circo e i suoi grandi Augusti e Clown bianchi, ricostruendo i numeri più celebri del passato in un falso documentario dove l’ironia non attenua la profonda malinconia di fondo.

Le citazioni cinematografiche felliniane sono talvolta affidate a

manifesti che rimangono quasi indistinguibili sullo sfondo, come in *Luci del varietà* (1950), diretto con Alberto Lattuada (una doppia autocitazione: è l'*affiche* de *Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947, scritto dallo stesso Fellini per Lattuada), in *Lo sceicco bianco* (1952), *Le notti di Cabiria* (1957), ma anche ne *La dolce vita* (in una strada battuta dalle prostitute vediamo il manifesto di *Appuntamento con il delitto*, 1959, di Edouard Molinaro) e *Toby Dammit* (dove invece le *affiche* sono fittizie).

Un richiamo più preciso costituiscono invece le *affiche* che campeggiano nella sequenza ambientata nel borgo romagnolo degli anni Trenta in *Roma*: quando il bambino (doppio infantile dell'autore) viene condotto nel cinema, ecco le pareti dell'atrio dominate dai manifesti di *King Kong* e *La Regina Cristina*, mentre le *affiche* gigantesche di *Grandi magazzini* (1939) di Mario Camerini e de *Il porto delle nebbie* (1939) di Marcel Carné troneggiano nella sequenza dell'arrivo alla stazione Termini. Sono le effigi di una mitologia che esercitò una fascinazione profonda sull'immaginario infantile dell'autore.

In *Intervista* Fellini mette in scena se stesso e la propria troupe impegnati nella preparazione di un film, tratto da *Amerika* di Kafka, che in realtà non ha alcuna intenzione di realizzare. Ma Kafka è uno dei pochissimi, reali numi tutelari del cineasta fin dagli anni Quaranta (come dimostra il libretto di racconti umoristici *Il mio amico Pasqualino*, pubblicato da Fellini presumibilmente subito dopo la liberazione di Roma e ricco di echi kafkiani). È significativo che, anziché limitarsi a citarlo, Fellini renda un romanzo dello scrittore praghese il fulcro di un progetto filmico immaginario.

Ma uno degli esempi più originali e caratteristici della citazione nell'opera felliniana si trova in una sequenza de *La città delle donne* (1980), un film interamente onirico, in un carattere di assoluta reinvenzione, peculiare allo stile dell'autore.

*La città delle donne* racconta il lungo viaggio di un uomo privo di un'identità specifica (non si conosce esattamente la sua professione, di lui si sa soltanto il nome – Snaporaz, che coincide con il soprannome assegnato da Fellini all'amico Mastroianni – e che è sposato con una donna, Elena). Snaporaz incontra in treno una bella signora sconosciuta, ha con lei qualche fugace effusione, poi la insegue per la pineta di Fregene, fino a ritrovarla in un albergo, il Grand Hotel Miramare, dove si tiene un congresso femminista, da cui prende avvio una serie di avventure tragicomiche e surreali che spesso assumono le tinte dell'incubo.

Lo strano viaggio del sognatore protagonista, Snaporaz, ha due tappe fondamentali, che si contrappongono l'una all'altra, per la fisionomia dell'ambiente e dei personaggi che lo popolano. La prima è, appunto, il Grand Hotel Miramare. In questo albergo, invaso da donne di ogni età che tengono seminari, cantano canzoni antimaschiliste, visionano filmati, denunciano la secolare oppressione maschile con recite, balli e pantomime, urlando la rivendicazione della propria identità culturale e sociale, domina soprattutto una dimensione caotica e selvaggia che diviene sempre più minacciosa per il protagonista, perché estranea e incontrollabile: è la giovinezza.

Infatti la maggior parte delle donne presenti all'Hotel Miramare (dove spiccano anche figure di femministe mature o addirittura anziane) sono ragazze o donne giovani, che esprimono un'autonomia, un'intraprendenza e spesso anche una rabbia tali da sconcertare un uomo della generazione di Snaporaz, evidentemente legato al *cliché* della donna madre-moglie-amante. La minaccia della gioventù, del resto, è presente anche al di fuori dello spazio-trappola del Grand Hotel Miramare (si pensi all'episodio, di poco successivo, delle ragazze drogate).

Il Grand Hotel Miramare rappresenta una sorta di controtipo del

Grand Hotel di Rimini, romanzesco teatro di amori esotici (degli altri) in *Amarcord* (1973), spazio di vagheggiamenti e di sogni adolescenziali, anch'esso affollato da una moltitudine di donne – le concubine dello sceicco, ospite dell'albergo – evidentemente ben diverse dalle agguerrite femministe de *La città delle donne*.

Paradossalmente rassicurante e protettivo è invece l'altro spazio, l'altro castello visitato da Snaporaz nel film: la villa di Sante Katzone, feroce caricatura di un seduttore alla Casanova e grottesco doppio di Snaporaz nel film. La villa di Katzone è un *mélange* del castello di Dracula e del Vittoriale dannunziano, del laboratorio del dottor Frankenstein e di un salotto nostalgico ingombro di feticci erotici, di chincaglieria pornografica, addirittura di un archivio sonoro, simile a un cinerario funebre, che raccoglie le registrazioni delle migliaia di amplessi consumati da Katzone con le innumerevoli donne da lui incontrate e sedotte.

È però proprio nel castello di Katzone che Snaporaz, proprio come nei sogni, incontra l'ultima persona che dovrebbe trovarsi lì: sua moglie Elena. Con lei rimane ai margini di una festa (che celebra la decimillesima conquista di Katzone), dove il *décor* rimanda chiaramente all'epoca fascista e la temporalità sembra cristallizzata in un passato ammuffito e stantio, assediato però dalle donne dell'esterno, che violano lo spazio della villa in divisa di poliziotte centaure. Nella sceneggiatura Fellini lo descrive così: “un miscuglio di architettura decò e littoria, circondata da un parco incolto, invaso da grandiose composizioni vegetali, fradicio di umidità, oscene e luccicanti”.<sup>2</sup>

Nella villa, c'è una camera per gli ospiti, dove Snaporaz vorrebbe chiudersi con due soubrettine ma deve invece dormire con la moglie, che tenta inutilmente di avere un rapporto sessuale con lui. La camicia da letto

---

<sup>2</sup> F. Fellini, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 65.

che indossa – un lungo camicione bianco – è una citazione dell’indumento indossato da Little Nemo, il personaggio ideato e disegnato da Winsor McCay, nelle sue avventure oniriche. Anche Snaporaz, come il fanciullo di McCay, è un sognatore inghiottito dalla vertigine minacciosa dei suoi sogni, che assumono spesso la piega di incubi. Ma non è viaggiando sul letto che Snaporaz intraprende le sue prossime avventure, bensì scoprendo, sotto il letto, l’esistenza di un pertugio da cui si accede ad un’altra dimensione: un gigantesco ottovolante, un grande Toboga che è il teatro della sequenza, definita delle “visioni” da Fellini in una lettera a Georges Simenon: “In questi giorni sto girando le sequenze chiamate genericamente ‘le visioni’: si tratta di un viaggio precipitoso e sospeso del protagonista che scivola in uno spiralesco toboggan, inabissandosi, risalendo e rituffandosi nell’oscurità sfolgorante della propria mitologia femminile”.<sup>3</sup>

Mentre scivola giù, Snaporaz rivede le visioni primarie della femminilità intraviste da bambino, i fantasmi della sua sessualità nascente o acerba di adolescente. Sono teatri da luna park o da circo, piccoli palcoscenici incorniciati da luminarie, dove si materializza un’apparizione femminile (una domestica, un’infermiera, una pescivendola), contemplata come entità carnale, consolatrice e benevola, ammiccante e invitante. Scena culminante di questo caleidoscopio, è il cinema, teatro di una serie di visioni fugaci di volti e corpi femminili che rimandano ad attrici e a film precisi e non, ma nella chiave più originale della citazione felliniana: la reinvenzione, la totale trasfigurazione del film e del volto citato, filtrato da una fantasia che lo trasforma in altro.

La sala cinematografica, intanto, è un enorme letto aperto sotto allo schermo, diviso in due strisce di cuscini, e subito affollato da un pubblico maschile festoso e urlante che corre a prendere posto sotto le lenzuola,

---

<sup>3</sup> Lettera di Federico Fellini a Georges Simenon del 19 ottobre 1979, in *Carissimo Simenon, mon cher Fellini*, Milano, Adelphi, 1998, p. 75.

mentre intorno allo schermo che, immenso, copre la parete, si diffonde uno strano fumo. Appena la luce bianca appare sullo schermo il pubblico ammutolisce. E iniziano le visioni cinematografiche, ossia le libere reinvenzioni-citazioni dove, come vedremo, si susseguono le brevi sequenze in cui appaiono Elena Sangro/Proserpina, Greta Garbo, Joan Crawford, Brigitte Helm, Marlene Dietrich e Mae West.

L'immagine della sala-letto (definita nella sceneggiatura "platea-materasso") fonde in sé due immagini e due tempi: il momento in cui nel buio gli spettatori scoprono il film e ne rimangono ipnotizzati, in particolare dai volti giganteschi, divini, delle donne che troneggiano al di sopra delle loro teste, e il letto dei sogni e delle masturbazioni notturne, dove i fantasmi erotici ispirati dai film nutrono il 'teatro' mentale che alimenta e nutre l'eccitazione e gli orgasmi solitari. La "platea-materasso" rende esplicito, quindi, il legame fra il cinema e il sogno, come fra il cinema e una vita sessuale che non è vissuta ma rimane solo allo stadio dell'immaginazione, del vagheggiamento e si concretizza solo nell'onanismo. Un antecedente 'realistico' di questa sequenza compare in *Amarcord*, nella sequenza in cui gli adolescenti si chiudono nell'automobile parcheggiata in un garage e lì si abbandonano alla masturbazione, evocando i nomi di coetanee e di attrici cinematografiche.

Ma la platea-materasso è anche un'immagine del potere onirico del cinema, come matrice di sogni che segnano l'emotività degli spettatori di ogni età (sul letto, infatti, sono sdraiati non solo dei ragazzi ma anche degli adulti).

Così Fellini descriveva nella sceneggiatura la seduzione del cinema:

"è quello che avviene, mettiamo, durante l'inverno o in stagione brutta, quello che avveniva tanti anni fa, ma fors'anche oggi avviene specialmente nei piccoli paesi o nelle città di provincia. Mentre l'acqua scroscia e tira vento, in certi cupi pomeriggi o di notte... Si va al cinema, e si apre una porta sull'impossibile, sull'incredibile... Questo

discorso vale soprattutto per i bambini, ma in chiave diversa anche per i ragazzi, i giovani e in fin dei conti per tutti, lungo le strade delle diverse situazioni, ognuna con la sua forma di frustrazione. Dentro la sala apparivano quelle ombre, quelle sagome, ed erano l'immagine stessa della seduzione: corpi e volti femminili o, per altro aspetto, figure di eroi maschili da imitare. Questa seduzione allo stato puro non pare si ritrovi nel teatro o in altre forme di arte. Nel cinema persiste una contraddittoria realtà/irrealtà che si pone sempre ad una certa distanza pur facendosi invadente, appaga e insieme lascia un rimpianto; qualcosa di perduto da ritrovare, qualcosa che si sottrae, da inseguire. Il cinema, in quanto seduzione irresistibile è qualche cosa di femminile, nella sua essenza [...]”.<sup>4</sup>

La prima sequenza che viene proiettata sullo schermo è una pellicola muta e in bianco e nero, che presenta qualche usura e mostra uno scenario roccioso e fumigante, un antro infernale, dove due giovani donne in abiti discinti e portamento marziale fanno la guardia ad un trono dove un'altra donna (Paola Liguori, che sette anni dopo interpreterà la diva degli anni '40 in *Intervista*) siede imperiosa, mentre una quarta ragazza s'intravede a malapena ai suoi piedi, come un animale domestico o una belva addomesticata. Della regina seduta sul trono si vedono alcuni frammenti: un primo piano del volto, che fissa insistentemente lo sguardo della Mdp, un dettaglio delle cosce, un altro primo piano e un altro ancora, inquadrato da un'angolazione differente. In quel momento la donna proferisce alcune parole che non si odono e si alza. Ma non si vede il suo corpo intero, bensì il dettaglio delle vesti che, mentre si muove, lasciano intravedere le gambe nude.

Nella sceneggiatura, la sequenza è così sommariamente descritta: “quell'attrice mangia-uomini che nel film *Maciste all'inferno* interpretava Proserpina e tra fiamme e lapilli lanciava occhiate che bruciavano ancora di più”.<sup>5</sup>

*Maciste all'Inferno* di Guido Brignone, un capolavoro del cinema italiano muto, che si avvale dei bellissimi effetti speciali di Segundo de

---

<sup>4</sup> F. Fellini, *La città delle donne*, cit., p. 19.

<sup>5</sup> Ivi, p. 102.

Chomón e delle scenografie di Giulio Lombardozzi, fu terminato nel 1925 ma uscì solo nel 1926 perché la censura impose il taglio di ventisette metri. Fellini amava particolarmente il film, tanto che lo inserì in un elenco dei quarantadue film prediletti per una rassegna curata nel 1982 da Dario Zanelli per la Cineteca di Bologna. Inoltre rievocò spesso il momento in cui vide il film per la prima volta:

“Uno dei miei primi ricordi è *Maciste all'inferno*. Mi pare persino che sia il mio primo ricordo in assoluto. Ero molto piccolo. Ero in braccio a mio padre, che stava in piedi (il cinema era affollato), quindi dovevo avere un peso sopportabile, non potevo avere più di sei sette anni. Era il cinema Fulgor, non il migliore di Rimini: come i primi cinematografi aveva ancora del baraccone, ricordava il palazzo delle streghe del Luna Park. La fiumana di gente, le urla, il richiamarsi a gran voce, l'aria sempre un po' minacciosa, almeno per un bambino; e poi il buio, il fumo, quello stare in piedi come in chiesa, come alla stazione, quelle attese sempre un pochino inquietanti, magari anche per partenze che non desideri. [...] Eccolo il mio primo film: in braccio a mio padre, con gli occhi un po' brucianti, perché ogni tanto, per attutire gli effetti del fumo delle sigarette, la maschera spandeva nell'aria, con quelle pompette meccaniche con cui si dava il flit per le mosche, un profumo dolciastro, acre. Mi ricordo questo saloncino buio, fumoso, con quest'odore pungente e, sullo schermo giallastro, un omaccione con una pelle di capra che gli cingeva i fianchi, molto potente di spalle – molto più tardi ho saputo che si chiamava Bartolomeo Pagano – con gli occhi bistrati, le fiamme che lo lambivano intorno, perché si trovava all'inferno, e davanti a lui delle donnone anche loro bistratissime, con ciglia a ventaglio, che lo guardavano con occhi fiammeggianti. Quell'immagine mi è rimasta impressa nella memoria. Tante volte, scherzando, dico che tento sempre di rifare quel film, che tutti i film che faccio sono la ripetizione di *Maciste all'inferno*.

Non sapevo cos'era. Non lo collegavo nemmeno al fatto di stare al cinema. È proprio un frammento isolato, separato, della memoria emozionale. Solo quell'immagine, quel fotogramma. Tutto il resto del film non lo ricordo. Forse poi mio padre mi ha messo giù, e sono scomparso fra i pantaloni e le giacche della gente che stava in piedi. Ricordo, violentemente, solo questo: buio, fumo, odore pizzicante, e lassù, in alto, l'immagine di quell'omone nerboruto, corpulento. Maciste, tagliato alle ginocchia, e, in fondo, il fotogramma tutto fiammeggiante [...]. Un antro. Un trono, mi pare. Una donna con i seni accolti da una specie di spirale a serpente, con grandi occhi di nerofumo, banchi come quelli dei leoni, che saettava, dardeggiava occhiate concupiscenti verso Maciste”.<sup>6</sup>

In una variante di questo racconto, Fellini aggiunge: “questo omaccione con una pelle d'orso attorno alle reni un pochino intimidito

---

<sup>6</sup> F. Fellini, *Amarcord Maciste*, in *Il Patalogo due*, Milano, Ubulibri, 1980, vol. II, p. 150.

davanti allo sguardo imperioso di una popputa Proserpina, che, con gli occhioni bistrati, con un segno della mano faceva nascere un cerchio di fiammelle attorno ai piedi di Maciste che rimaneva sbigottito”.

In realtà, la sequenza di *Maciste all'inferno* è molto diversa, sia dalla sequenza della *Città delle donne* che dal racconto di Fellini: Proserpina (Elena Sangro, celebre diva del cinema muto italiano e amante di D'Annunzio) ha il capo ornato da una corona con pietre preziose e una lunga gonna, anch'essa adorna di gioielli, che le copre le gambe. Invece le braccia, le spalle e il ventre sono scoperti. Proserpina seduce Maciste, precipitato all'inferno in seguito ad una trappola ordita dal diavolo Barbariccia. Il ricordo felliniano degli occhi libidinosi è esatto e infatti la donna lo guarda con insistenza e alla fine, nonostante l'intervento della figliastra, Luciferina, che cerca di mettere in guardia l'eroe, Proserpina induce Maciste a baciarla e così l'eroe si trasforma in un demone. È interessante notare che nel racconto Fellini sottolinea la presenza del fuoco, che invece è assente da quella sequenza ma presente in altre, come un segno di pericolo imminente. Il disegno della spirale è un'invenzione dell'autore perché in realtà il costume succinto indossato dalla regina di Pluto reca il disegno di due serpenti, il rettile che appare in evidenza anche nel film felliniano. Proprio come nella rievocazione che ne fa, anche nel film Fellini isola un momento preciso. Ma vediamo nel dettaglio la sequenza della 'citazione' di *Maciste all'Inferno* ne *La città delle donne*.

L'origine di quel fumo misterioso, che si addensava intorno allo schermo, prima della proiezione nella “platea-materasso”, derivava evidentemente dal ricordo delle sigarette del pubblico popolare del Fulgor, di cui, nel film, non c'è nemmeno l'ombra. Ma è come una sfumatura cromatica, una pennellata, che evoca quel pubblico assente in un dettaglio – il fumo – indissociabile dal ricordo che Fellini ha del momento in cui vide il film.

Sullo schermo, vediamo un'altra coltre di fumo, che stavolta si solleva dalle fiamme infernali, disposte come una cornice oltre la quale appaiono le due diavolesse di Proserpina, assenti dal film di Brignone. Con la loro apparizione, che precede quella della regina degli Inferi, Fellini ha voluto enfatizzare il potere della moglie di Pluto, che nel film del 1925 siede su un trono privo di solennità. La ragazza che s'intravede ai suoi piedi, è una probabile reminiscenza di Luciferina, mentre lo scenario roccioso e desolato riecheggia più o meno fedelmente le scenografie di Giulio Lombardozzi. Mentre Elena Sangro saettava le sue occhiate in direzione dell'eroe, è allo spettatore che si rivolge lo sguardo della Proserpina felliniana.

Questo sguardo in macchina, che trasgredisce una delle regole e delle convenzioni più consolidate del cinema, costituisce una dilatazione onirica dello spettatore, che rimane così colpito dalla bellezza e dalla sensualità conturbante di Proserpina, che si identifica con Maciste, il quale, non a caso, non appare mai, nemmeno di sfuggita. Lo sguardo in macchina è stato spesso adottato da Fellini – si pensi ai finali di *Le notti di Cabiria* (1957) e *La dolce vita*, ma anche ad inquadrature fuggevoli di *Fellini Satyricon* (1969), *Roma* o *Il Casanova* (1976), dove è una soluzione linguistica intesa ad interpellare lo spettatore, a trascinarlo dentro il film con un effetto illusionistico, come se una figura del film gli si rivolgesse e lo chiamasse.

Il volto di Proserpina fissa quindi insistentemente l'io e subito segue un'altra inquadratura, un dettaglio delle cosce seminude di Proserpina. È un'altra dilatazione fantastica dello sguardo dell'io, come se questo percorresse in soggettiva il corpo della regina infernale. Campeggia esclusivamente Proserpina, incarnazione di una femminilità prorompente, dominatrice. Grandi occhi, capelli corvini, seni bianchi trattenuti a stento dall'esiguità della veste regale, scettro a forma di serpente e un movimento intermittente della veste sul suo inguine che lascia vedere, in dettaglio, le

gambe nude sotto la gonna aperta. Questo dettaglio, questa immagine fantasmatica delle cosce di Proserpina che avanzano, costituisce una dilatazione del dettaglio delle cosce che avevamo visto pochi istanti prima.

Il silenzio del film muto rende ancora più magica e misteriosa la gestualità di Proserpina, le conferisce un'autorità sconosciuta, che sale da remote profondità. La sua voce non può essere udita, ma a trionfare è solo la sua fisicità così prepotente e sessualmente priva di ambiguità. Quella donna che guarda lo spettatore non è una donna ma un concentrato di sessualità, una visione che trova la sua origine nei fotogrammi del film di Brignone, ma è stata completamente decantata dal sogno: infatti sono i particolari del suo volto, delle sue cosce e del mistero che s'intravede e si immagina fra le sue gambe a dominare l'inquadratura. È svanita ogni logica narrativa, ogni rapporto di causa e effetto, ogni controcampo su un altro personaggio, ma esistono solo gli occhi, le labbra, il volto, le cosce di Proserpina nell'aura ipnotica di quelle immagini. Proserpina è quindi un corpo di cui il cinema svela il potere erotico. Infatti la dea può solo essere guardata in quelle immagini, non interagisce con nessuno. Ma Proserpina è anche un'incarnazione femminile del demonio – infatti sulla sua coscia c'è un gioiello a forma di serpente e forme serpentine ha anche il suo scettro. La regina degli Inferi è quindi l'immagine stessa della tentazione di Eros, di un pericolo e di una minaccia di dannazione eterna. Ma non c'è nulla di sovrannaturale nel modo in cui Fellini la mette in scena: questa figura è il trionfo di una femminilità terrena, con alcuni attributi che appartengono però alla dimensione del proibito e del peccato. La carne e le sue tentazioni sono quindi accompagnate sempre da un'effigie del diavolo. In fondo Proserpina, come incarnazione demoniaca, è un'immagine opposta a quella della bambina-diavolo in *Toby Dammit*.

Forse memore del Satana con il corpo di giovane donna di *Simon del deserto* di Buñuel, Fellini aveva inventato l'immagine di una bambina

dall'aspetto apparentemente innocente, con i lisci capelli biondi e la palla candida, ma che in realtà celava nello sguardo una maligna e ghignante cattiveria. Inoltre, come si accennava prima, Fellini ha volutamente graffiato questi frammenti e ha inserito delle ellissi: è come se fra le inquadrature si fossero aperti dei vuoti, come se fossero intervenuti dei tagli. La visione del film si presenta quindi come un relitto, non una pellicola integrale, ma un filmato a cui mancano dei pezzi, dei brani.

Fellini quindi trasforma questa 'citazione' di *Maciste all'Inferno* in un'operazione più complessa: una condensazione del fantasma personale, infantile e ingenuamente erotico, che egli ha proiettato sul film, dove al tempo stesso il volto e gli attributi della donna divina hanno subito l'effetto di una dilatazione mitologica. Non è più una citazione del film di Brignone ma una messa in scena cinematografica del processo di reinvenzione effettuato dalla memoria, un processo che seleziona esclusivamente alcune immagini, ne aggiunge altre, inventate *ex novo*, e ne enfatizza la portata, la durata, la presenza. Con questa breve sequenza, Fellini rievoca anche l'impatto che poté avere sul pubblico del 1926 la sequenza del film di Brignone in cui Maciste rimane sedotto dal corpo discinto di Prosperpina e cede al suo abbraccio, che costituiva evidentemente un unicum scandaloso.

Le altre citazioni hanno un carattere completamente diverso. Il volto di Greta Garbo appare di profilo, dietro un velo che lo rende sfocato. Sappiamo che, per realizzare questa breve inquadratura, Fellini non ha usato un'attrice ma ha fatto costruire una testa di cartapesta con le fattezze della diva svedese. Ricorrendo ad un manichino, l'autore ha voluto evidentemente suggerire l'idea di una distanza, della dimensione remota e inattuabile cui appartiene la Garbo. Una diva di cui Fellini parlava senza entusiasmo ma di cui forse lo affascinava l'alone funereo, che assume un'importanza particolare in un film lugubre e mortuario come *La città delle donne*:

“Neanche le fatalone dello schermo mi hanno mai attratto più di tanto. Greta Garbo mi ha sempre messo una strana soggezione, mi sembrava tutta presa da problemi che non mi interessavano, la regina Cristina, Mata Hari, una visione del mondo troppo solenne, troppo minacciosa, non mi ha mai affascinato. Certo, dopo ho riconosciuto il suo fascino straordinario, ma allora mi sembrava una creatura che apparteneva a un regno di professoresse, di maestre, di madri; sempre giudicante, minacciosa, sentenziosa, in ogni caso funerea, spettrale”.<sup>7</sup>

Altrove aggiungerà: “La Garbo aveva la maschera del giudice, glaciale come un fantasma, come la versione femminile del papa”.<sup>8</sup>

A differenza di Prosperpina, infatti, la Garbo non ha corpo, ma è soltanto un volto – o meglio, una maschera, dal profilo perfetto. È proprio la perfezione algida e inavvicinabile di una femminilità che non ha nulla di quotidiano ma che appartiene ad un'altra dimensione. Sul volto della Garbo, di profilo, si ode una voce che evidentemente appartiene a lei e che dice: “Non ti sei mai chiesto il perché... veramente credi di conoscere il cuore di una donna innamorata... è troppo tardi Ivan, l'ambasciatore mi ha imposto di ritornare... al mio paese è già l'inverno”. È l'eco di un dramma sentimentale remoto, che però ha uno spazio limitato nell'evocazione felliniana, come se riguardasse più i fantasmi altrui (di altri spettatori) che i propri.

La voce è della celebre doppiatrice della Garbo, Tina Lattanzi (1897-1997), che doppiò spesso anche Joan Crawford ed è appunto della Crawford (“testone carnevalesco della Crawford”) il volto che si vede nell'inquadratura successiva: due occhi spalancati dietro un velo di pioggia, come il brandello di un dramma sentimentale.

Il terzo frammento mostra Brigitte Helm, anch'essa un manichino come la Garbo, per evidenziarne la freddezza: “Brigitte Helm, Antinea, un

---

<sup>7</sup> R. Cirio, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Garzanti, 1994, p. 17.

<sup>8</sup> *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo*, a cura di D. Pettigrew, Roma, elleu, 2003, p. 55.

po' impegnativa, è vero, crudele, algida, sguardo di ghiaccio, mi affascinava quel suo gelo marino, quella sua femminilità minacciosa, punitrice". Segue Marlene Dietrich, che indossa il celebre costume di frak e cilindro di *Morocco* di Josef von Sternberg. Ma non si tratta della vera Dietrich, bensì di una sosia, che rivolge allo spettatore uno sguardo ironico e ammiccante. In un primo tempo Fellini pensò di usare un busto di Marlene (come dimostrano alcune foto di scena) ma evidentemente cambiò idea. Un doppio della diva costituisce già un'immagine filtrata e manipolata dalla memoria e dalla fantasia del ricordo.

Infine l'ultima citazione, che ha una durata analoga a quella della falsa citazione di *Maciste all'Inferno*: una donna opulenta, di spalle, muove vistosamente il sedere. È Mae West (interpretata da un'attrice sconosciuta), colta nel gesto di ancheggiare ostentatamente che la rese celebre. Il costume che indossa ricorda quello del film *She Done Him Wrong (Lady Lou, la donna fatale, 1933)* di Lowell Sherman, che Fellini inserì anche nella sua personale antologia di film. La vediamo in un numero musicale, ma la donna non canta, né si ode musica. Si muove in una scenografia pacchiana, circondata da culturisti con mascherine sugli occhi e tube in testa. Si inserisce poi un primo piano del suo sguardo, che nella sceneggiatura è descritto come "[...] gli occhi quasi strabici per la libidine di Mae West [...]".

Infatti guarda con voluttà la Mdp e il suo sguardo, parzialmente coperto dalle ciglia, è al tempo stesso lucido e drogato da una libidine che non le impedisce un assoluto dominio dei propri movimenti, come se fosse una recita dove gli impulsi carnali nutrissero una finzione.

In realtà la West si esibiva in questo genere di spettacoli (con culturisti al seguito) soprattutto negli anni Cinquanta, quando aveva già raggiunto la sessantina. Quindi l'immagine di lei, giovane, è una decantazione del suo mito di spregiudicata libertina, di incarnazione di un

eros disinibito e aggressivo. Ma Mae West era celebre anche per la sarcastica e graffiante provocatorietà delle sue battute, dei suoi doppi sensi: Fellini invece le toglie la parola e la rende un'epifania muta, un corpo che si muove perfettamente a suo agio fra energumeni robotizzati e inerti, senza identità.

La citazione di Mae West, burrosa e dominatrice, si collega a quella di Elena Sangro a chiudere il cerchio di questi fantasmi cinematografici. L'alone cimiteriale che avvolge queste apparizioni è evidente: anche se al momento delle riprese Greta Garbo, Marlene Dietrich e Mae West erano vive (la West morirà proprio nel 1980), sono spettri, larve, ombre che sembrano arrivare dal regno dei morti. La visione successiva, salutata con un sussulto da Snaporaz che continua a scivolare lungo il Toboga, è una vedova dai fianchi armoniosamente prosperosi china su una tomba di marmo: un'immagine di vita (il corpo prorompente della donna) su un'immagine di morte e di lutto. La stazione successiva sarà il bordello e l'automatismo lugubre della prostituta che sale lungo le scale che conducono alla sua misera stanzetta, in un clima di desolazione dove manca qualsiasi euforia della carnalità. Al cimitero di suoni che Snaporaz aveva scoperto in una zona buia della villa di Katzone, rispondono ora i fuochi fatui di queste visioni, che mostrano, nella loro voluta infedeltà al reale che citano, il lavoro immaginativo della memoria.