



IL VIAGGIO
DI F. FELLINI

2019 © **Arduino Sacco Editore**

— *** —

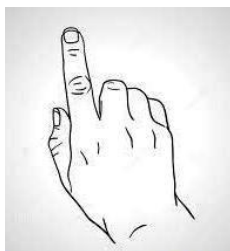
*Grazie al sostegno di mia mamma Elsa,
all'amichevole presenza di Luca, Ilaria e Francesco.
Alla memoria delle mie nonne Dina e Michelina,
e delle mie amiche Paola e Sabrina.*

**Fai una libera offerta a sostegno
del progetto per leggere
gratuitamente le opere in catalogo.**

**Il tuo contributo servirà a
promuovere e divulgare
nuovi opere
fuori dai grandi canali
distributivi
e dei mass-media,
riservati solo
agli amici degli amici.**

[CLICCA QUI](#)

e fai la tua offerta



**Alla parola "libro":
tra la - **BI** e la **ERRE** inserisci la **E** - diventa libero;
LIBRO più **LIBERO**.
BUONA LETTURA**

IL VIAGGIO
DI *F. FELLINI*

Gianni Vivolo

*CITAZIONI E RIFERIMENTI
ARTISTICI E CULTURALI
NELLA FILMOGRAFIA DI UN MAESTRO*



Arduno **S**acco **E**ditore

Indice

Introduzione
Luci del varietà
Lo sceicco bianco
I vitelloni
Agenzia matrimoniale episodio di Amore in città
La strada
Il bidone
Le notti di Cabiria
La dolce vita
Le tentazioni del Dottor Antonio episodio di Boccaccio '70
Otto e mezzo
Giulietta degli spiriti
Toby Dammit episodio di Tre passi nel delirio
Block-notes di un regista
Fellini-Satyricon
I clowns
Roma
Amarcord
Il Casanova di Federico Fellini
Prova d'orchestra
La città delle donne
E la nave va
Ginger e Fred
Intervista
La voce della luna

Introduzione

Il 20 febbraio 2020 Fellini avrebbe compiuto cento anni. Il modo migliore per celebrare questa ricorrenza, é indubbiamente quello di tenere vivo il ricordo della sua produzione artistica e del suo altissimo concetto di cinema. Come ha detto Lina Wertmuller, il cinema é stato, almeno in Italia, la forma di espressione culturale più importante del Novecento. Più importante persino rispetto alla letteratura e alla pittura. Fellini é stato tra i primi registi italiani ad andare oltre il concetto di neorealismo e a raccontare, non solo la realtà sociale oggettiva, ma anche quella individuale soggettiva, fino ad arrivare ad uno stile personale prevalentemente onirico ed autobiografico.

Un grande rammarico, accompagna la consapevolezza della quantità di film che avrebbe potuto ancora realizzare, se non fosse stato ostacolato, prima da un'industria cinematografica che lo aveva messo da parte e di lì a poco dalla malattia e dalla morte. Come disse Vincenzo Mollica, Fellini, manca come può mancare il sole. Il suo stile unico ed inconfondibile, che gli ha permesso di realizzare alcuni tra i più importanti capolavori della cinematografia mondiale, pur avendo ispirato centinaia di registi in tutto il mondo, é rimasto ineguagliabile. Il suo é un cinema onirico, fortemente autobiografico, narcisistico, umoristico ma venato di una sottile malinconia. Il suo stile visuale, fa sì che per comprendere il significato dei suoi film, debba essere riconosciuta alle immagini, la stessa importanza che é riconosciuta ai contenuti testuali.

Per celebrare il centesimo anno dalla nascita di un artista destinato all'immortalità, come Fellini, ritengo sia di vitale importanza, rinnovare l'interesse per il suo cinema e sottolineare come, nei suoi film, si ritrovi il meglio della cultura del nostro secolo e di tutta la nostra storia. Il cinema di Fellini si é nutrito della psicoanalisi di Jung e del teatro di Pirandello, si é ispirato alla Divina Commedia di Dante e al cinema di Charlie Chaplin, ha amalgamato Il corriere dei piccoli con il rigore di Ingmar Bergman, Petronio con la cultura hippy, l'infantilismo di

Pinocchio con la poetica di Leopardi. Fellini é stato uno dei massimi innovatori della settima arte.

Le radici del suo cinema affondano nel Neorealismo di Rossellini e di Lattuada, con cui girò a quattro mani il suo primo film, *Luci del varietà*, dedicato al mondo degli artisti girovaghi dell'avanspettacolo e che con i successivi due film compone la cosiddetta Trilogia del personaggio. *Lo sceicco bianco* ed *I vitelloni*, il suo primo grande successo di pubblico, sono commedie di costume, in cui accanto all'impronta neorealista, si percepisce il contagio del sentimentalismo chapliniano e della poetica degli indifesi. *La strada* e *Le notti di Cabiria*, entrambi premiati con l'Oscar per il miglior film straniero, formano insieme al *Bidone*, la cosiddetta Trilogia della Grazia. In questa serie di film, é ancora presente una religiosità di fondo e ai protagonisti viene offerta una possibilità di redenzione. Nei film della maturità, questa possibilità resta implicita o si manifesta solo a livello inconscio, attraverso l'utilizzo dei cosiddetti mandala fellino junghiani. Nella *dolce vita*, vero e proprio fenomeno di costume, il giornalista Marcello, compie una discesa agli inferi, nel corso della quale, incontra peccati sempre più gravi, stabilendo un parallelismo con il cammino fatto da Dante nella prima cantica della Divina Commedia. Con *La dolce vita*, Fellini rinnova il suo linguaggio e grazie all'incontro con Ernst Bernhard, che lo introduce alla psicoanalisi junghiana, il suo cinema diventa sempre più onirico ed introspettivo. I suoi messaggi si fanno sempre più ambigui, tanto che per comprendere il vero significato del film, diventa fondamentale analizzare la presenza di particolari, come la presenza di una natura morta di Morandi o il significato simbolico del mostruoso pesce marino. *La dolce vita* fa gridare allo scandalo e Fellini risponde alle critiche dei cattolici e dei moralisti con la novella in stile boccaccesco, *Le tentazioni del Dottor Antonio*.

L'importanza che attribuisce all'immagine fa sì che il suo cinema diventi sempre più pittorico, tanto che in questo breve episodio, proliferano riferimenti ad opere di De Chirico, Tiziano e Raffaello. Con *Otto e mezzo*, suo terzo Oscar, Fellini raggiunge l'apice della sua arte immaginifica prendendo spunto

dalla crisi creativa che sta attraversando in prima persona. *Otto e mezzo* é inoltre il primo e il più importante di una serie di film metacinematografici e metacritici. Esso risente dell'influenza del cinema di Bergman, così come del metateatro di Pirandello, richiama il Purgatorio di Dante ma anche il flusso di coscienza di Joyce. L'interesse di Fellini per il mondo dell'occulto e del paranormale, incentivato dall'amicizia con il sensitivo torinese Gustavo Rol, esercita il proprio influsso sul film *Giulietta degli spiriti*, che segna il passaggio definitivo di Fellini al colore. Dopo un periodo di crisi, dovuto al fallimento del progetto del Mastorna e alla malattia, gira *Toby Dammit*, episodio tratto da Edgar Allan Poe, in cui stabilisce un parallelismo tra l'attore maledetto Toby ed il Macbeth shakespeariano, mentre a livello visivo si rintracciano l'influenza di Bunuel e dei quadri del pittore romano, Scipione. *Block notes di un regista* é un momento di passaggio, in cui il regista dà l'addio al progetto del Mastorna e si prepara a girare *Fellini-Satyricon*, definito dal regista "un saggio di fantascienza del passato" destinato a diventare uno dei film più iconici del movimento hippy. L'antica Roma, sognata da Fellini, assembla elementi scenografici completamente inventati, a citazioni di arte romana ed echi pompeiani. *I clowns*, *Roma* ed *Amarcord* formano la cosiddetta Trilogia della Memoria, una serie di film-terapia, attraverso i quali Fellini liquida l'amato mondo del circo, la città adottiva Roma e l'intreccio di ricordi che lo legano alla natia Rimini. In *Amarcord*, suo quarto Oscar, Fellini descrive il fascismo visto dall'interno, come un blocco della crescita. Negli stessi anni Bertolucci in *Novecento* e nel *Conformista*, e Pasolini in *Salò*, confrontandosi con lo stesso argomento, ne danno interpretazioni molto diverse. Con il *Casanova*, uno dei suoi film più sofferti, Fellini distrugge il mito del seduttore veneziano ed inaugura il periodo più funereo del suo cinema. Il Settecento, ricostruito da Fellini, é un'allucinazione che ha echi della pittura di Pietro Longhi, del Pitocchetto e di Bosch. *Prova d'orchestra*, realizzato in uno dei periodi più bui della storia del nostro paese, é un apologo politico, in cui il pessimismo felliniano raggiunge il suo vertice, condizionato anche dall'assassinio di Aldo Moro. *La città delle*

donne é l'unico film di Fellini ad essere quasi interamente un sogno ed in quanto tale, il suo messaggio risulta chiaro solo se se ne interpretano i tanti simbolismi. La presenza della Danza di Matisse, i richiami al Vittoriale di D'Annunzio e al Rocky Horror Picture Show, sono solo alcuni degli elementi che compongono il sogno allucinatorio del protagonista Snaporaz. Con *E la nave va*, Fellini dà prova di grande fervore creativo, realizzando una perfetta ricostruzione d'ambiente d'impronta viscontiana ed inaugurando una serie di film, in cui il tema predominante é la crisi del mondo del cinema. La televisione, con i suoi assurdi programmi e la volgarità dei suoi spot pubblicitari, sta distruggendo il mondo dello spettacolo, al punto che i due anziani ballerini, *Ginger e Fred*, hanno la sensazione di trovarsi in un mondo che non gli appartiene più. Le produzioni pubblicitarie hanno occupato, come barbari, anche i viali dell'amata Cinecittà, tanto che in *Intervista*, Fellini, mentre finge di girare l'America di Kafka, viene aggredito da indiani a cavallo, che al posto delle lance hanno delle antenne televisive e cerca rifugio a casa della sua musa Anita Ekberg o nel ricordo nostalgico, di quando ventenne, raggiungeva gli studi di Cinecittà su un magico tranvetto azzurro. *La voce della luna*, é il canto del cigno di un artista, che giunto alla fine della sua carriera, invoca soltanto un po' di silenzio ed affida la resistenza al postmodernismo ad una coppia di paranoici: Ivo Salvini, una marionetta infantile come Pinocchio e poetica come Leopardi e l'ex prefetto Gonnella, due uomini apparentemente pazzi, ma che in realtà sono più lucidi di tutti noi.

Studiare ed approfondire il cinema di Fellini oltre all'arricchimento personale, legato all'indiscutibile valore artistico e culturale della sua opera, ha senso ancora oggi, grazie alla modernità ed all'universalità dei messaggi veicolati dai suoi film. Se infatti é vero che la satira di valori tipicamente borghesi, come l'onore della famiglia e il rispetto delle gerarchie familiari dello *Sceicco bianco* o talune sequenze neorealiste dei *Vitelloni* o del *Bidone*, così come molti riferimenti al femminismo, contenuti nella *Città delle donne*, appaiano oggi datate, a causa dei grandi cambiamenti avvenuti nella società, é

altrettanto vero che, la disperata smania di godere la vita e l'ossessione della morte degli antichi romani del *Satyricon*, le crisi esistenziali di Guido Anselmi in *Otto e mezzo*, con i loro risvolti psicoanalitici, l'immagine dell'in-fantilismo cronico del popolo italiano di *Amarcord*, il rapporto tra uomo e società e la paura del terrorismo di *Prova d'orchestra*, la critica sia nei confronti del mezzo televisivo di *Ginger e Fred* sia nei confronti del giornalismo scandalistico e d'assalto già presenti nella *Dolce vita*, solo per dirne alcuni, sono temi quanto mai attuali e fonte inesauribile di discussione e riflessione.

Il titolo del libro si ispira al più famoso film di Fellini, mai girato, che doveva appunto intitolarsi *Il viaggio di G.Mastorna* e che, pur non avendo mai visto la luce, se non in forma di fumetto, ha influenzato tutti i suoi film successivi. Infatti "é bello pensare che tutto il suo cinema sia il viaggio onirico di Mastorna-Fellini" ¹. Questo titolo richiama il tema del viaggio, uno dei temi fondamentali del cinema felliniano, che é essenzialmente un cinema picaresco. I protagonisti dei film di Fellini stanno spesso viaggiando e, ad un viaggio esterno, ne corrisponde sempre uno interno. Viaggiano gli artisti di *Luci del varietà*, così come Gelsomina e Zampanò nella *Strada*, viaggiano Encolpio ed Ascilto nel *Satyricon*, così come Casanova, viaggia Snaporaz nei territori del sogno della *Città delle donne*, così come viaggiano Ivo Salvini e l'ex prefetto Gonnella nella *Voce della luna*, capitolo conclusivo del lungo viaggio di Fellini nell'animo umano. Il tema del viaggio richiama inoltre Dante, che é sicuramente tra i principali ispiratori del regista e rispecchia il mio intento di accompagnare il lettore, in un percorso, non solo attraverso i film, ma attraverso i cambiamenti di costume, gli eventi storici, la vita privata del regista e non per ultima la storia del cinema e dell'Italia. Viaggiare con Fellini e scavare a fondo nel suo cinema é talmente entusiasmante, che se non mi fossi prefissato un obiettivo temporale, avrei potuto continuare a scrivere ancora per anni, vista l'enorme mole di analisi che sono state fatte e che si possono fare sul suo lavoro.

¹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 97

Per mia scelta in nessun capitolo ho raccontato la trama dei film per esteso, ma vi ho fatto solo dei brevi cenni, quando si rendeva necessario, per esprimere un'idea o un concetto.

La scelta di non riassumere i film é stata fatta allo scopo di manifestare la chiara intenzione che, il lettore che non conosce la filmografia felliniana, inizi a vedere i film del maestro riminese e che, chi già la conosce, trovi in questo testo l'occasione e lo stimolo per rivederli, riassaporarli e magari osservarli anche con maggiore attenzione e con occhio più critico e consapevole.

Nei vari capitoli che portano i titoli dei diversi film, che Fellini realizzò nella sua fortunata e lunga carriera, ho fatto dei brevi cenni, sia biografici che storici, allo scopo di contestualizzare il momento in cui le varie pellicole videro la luce.

Mi sono permesso di dividere la filmografia felliniana in tre grandi periodi. Il primo periodo che possiamo definire del neorealismo magico, in cui troviamo ancora l'influenza del neorealismo, rivisto da Fellini in modo onirico e fantastico va da *Luci del varietà* a *Le notti di Cabiria*. Il secondo periodo, quello della maturità artistica e dei grandi capolavori, va da *La dolce vita* ad *Amarcord*. Ed infine il terzo ed ultimo periodo, che va da *Il Casanova di Federico Fellini* a *La voce della luna*, in cui il cinema del maestro riminese si fa sempre più pessimista e funereo. All'interno dei primi due periodi si inseriscono tre trilogie: la trilogia del personaggio, la trilogia della grazia e la trilogia della memoria.

La collaborazione, in qualità di sceneggiatori, di noti intellettuali quali Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Tonino Guerra, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi, culturalmente molto attivi e preparati, é stata fondamentale, per far sì che nella filmografia felliniana ci siano riferimenti a quanto di meglio la cultura del Novecento e dei secoli precedenti ha prodotto. Nei film di Fellini troviamo richiami e riferimenti al meglio dell'arte e della letteratura. Nelle sue opere troviamo Shakespeare e Proust, Leopardi e Dante, Matisse e Picasso, Bergman e Kubrick, Pirandello e De Chirico, Collodi e Tiziano.

Fellini, é uno dei pochi registi, che ha infuso in tutte le sue opere un carattere di originalità personale, oltre ad essere uno

dei pochi ad avere uno stile, così riconoscibile ed unico, che felliniano é diventato perfino un aggettivo riconosciuto dalla lingua italiana. Il suo stile lo identifica, come se si trattasse di un pittore.

Facce grottesche e caricaturali, che il regista ricercava con pazienza minuziosa, scenografie barocche, immagini poetiche, che si fondono con le indimenticabili colonne sonore, scritte quasi sempre da Nino Rota, sono il suo marchio di fabbrica.

Negli anni purtroppo, Fellini, pur essendo amato in tutto il mondo, ha finito sempre più per essere considerato un autore celebrato, ma poco conosciuto, oppure conosciuto solo superficialmente, un autore difficile e lontano dalle aspettative attuali del grande pubblico. Mi sono prefissato l'obiettivo di fornire al pubblico delle chiavi di lettura dei vari film, che compongono la produzione felliniana, filtrando le innumerevoli analisi critiche dei film, approfondendone alcune e scoprendo a mia volta nuovi simbolismi e nuove connessioni. Oltre alle fonti tradizionali, ho preso in considerazione la stampa dell'epoca, le interviste rilasciate dal regista ed alcune interessanti analisi uscite su riviste web. Questo modus operandi mi ha consentito di pormi un obiettivo molto ambizioso, cioè quello di aiutare Fellini a liberarsi ancora una volta dall'asfissiante presenza dell'intellettuale Daumier di *Otto e mezzo* e riportarlo tra la gente, perché é lì che, a mio parere deve stare il suo cinema, nelle tavole apparecchiate del film *Roma*, tra le sue prostitute ed i suoi clowns, con Titta, Moraldo, la Saraghina e tutti i fantastici personaggi che popolano il suo magico cinema.

Fellini é stato accusato spesso dalla critica di essere eccessivamente autobiografico, ripiegato su se stesso e troppo legato ai meccanismi del ricordo. Tuttavia non mi viene in mente il nome di nessun regista, che sia stato capace di narrare i propri ricordi con tanta poesia, da farli fondere con quelli di ogni spettatore, rendendoli in qualche modo universali. Quale regista, é stato capace di risvegliare in noi la trepidante emozione della prima volta che siamo stati al circo o il romanticismo che sprigiona l'osservare il cadere della neve, da dietro una finestra.

Quale artista é stato cosí bravo da farci riassaporare la tenerezza dell'accudimento materno, attraverso il ricordo dei primi bagnetti, dell'odore delle lenzuola appena lavate, delle coccole e delle ninna nanne. Nessuno, a parer mio, é stato piú grande e piú capace di lui nel descrivere la malinconia, che trasmettono il mare d'inverno e le spiagge deserte, cosí come l'allegria baldanzosa delle feste di paese. Una magnifica galleria di ricordi e di emozioni, che erano vive nell'uomo Fellini, cosí come lo sono in ognuno di noi.

Pur non essendo un regista politico e impegnato nel girare film a tesi, come i suoi contemporanei Pasolini, Bertolucci o Rosi, solo per citarne alcuni, Fellini, é stato tra i migliori psicologi, sociologi e antropologi che il mondo del cinema abbia mai conosciuto. Nessun cineasta é andato cosí a fondo, nello scavare all'interno dell'uomo e nel raccontare i tipi umani.

Nessuno é stato capace di spiegare cosí bene gli effetti sociali del boom economico, del fascismo, del sessantotto o della televisione.

Partendo sempre dal proprio punto di vista soggettivo, Fellini ci ha raccontato, sia in quanto singoli individui, sia in quanto italiani, con i nostri pregi e le nostre paure, le nostre immaturità, le nostre pigrizie, i nostri blocchi e le nostre nevrosi.

L'interesse per Fellini non deve spegnersi ed ancora oggi a piú di venticinque anni dalla sua morte, vengono fatte nuove scoperte in merito ai simbolismi e ai possibili significati, nascosti all'interno delle sue opere.

Si potrà criticare il fatto che io non abbia dato nessuno spazio ai pareri negativi dei critici, a cui i film di Fellini non sono piaciuti, a chi li ha trovati barocchi, eccessivamente autobiografici, provinciali. Molti critici hanno rimproverato a Fellini, l'eccessivo ripetersi dei suoi temi, senza considerare il grande valore artistico che Fellini attribuiva al cinema e che lo accosta ad artisti come Modigliani, Van Gogh o Botero, che nessuno si azzarderebbe ad accusare di essere ripetitivi. Il ripetersi dei temi va interpretato, a mio parere, piuttosto come un'affermazione del proprio stile. Credo che esistano già abbastanza testi, che riportano i pareri discordanti della critica,

all'uscita dei film del maestro ed il mio vuole essere soprattutto un testo celebrativo, che mette in risalto la grande eredità che Fellini ci ha lasciato, piuttosto che evidenziare le poche cose che sicuramente avrebbe potuto fare ancora meglio.

Mi sono sforzato di mettere in evidenza come la filmografia di Fellini, possa essere considerata un discorso unitario ed ininterrotto con il pubblico, mettendo in evidenza l'autobiografismo ed i collegamenti tra i diversi film, le idee appena accennate in un film, ma che vanno via via sviluppandosi in quelli successivi. Esiste un filo rosso che collega tutte le sue pellicole e questo filo ci conduce a fare un viaggio, all'interno di un uomo, che è universalmente riconosciuto, come uno dei più grandi registi della storia del cinema, nonché uno dei più grandi innovatori della settima arte.

Se alla fine sarò riuscito a trasmettervi un po' dello stupore che provo davanti alle immagini dei suoi film e un po' dell'ammirazione che provo, nei confronti di un regista che ha portato il cinema ad un livello artistico, che lo colloca al pari della pittura e della letteratura, se sarò riuscito a trasmettervi un po' dell'inebriante emozione, che provo ogni volta che mi siedo sul divano e faccio partire il grande spettacolo del suo cinema-arte, il lungo lavoro fatto avrà avuto per me un enorme significato. Personalmente sento certe sequenze dei suoi film, talmente vicine al mio animo ed alla mia sensibilità, che raccontando di lui, mi è sembrato di svelare quasi tutto anche di me stesso.

Il più bel regalo che possiamo fare a Federico Fellini, per festeggiare i suoi primi cento anni, è quello di tenere viva la sua irraggiungibile ed irripetibile arte.

PERIODO DEL NEOREALISMO MAGICO

TRILOGIA DEL PERSONAGGIO: LUCI DEL VARIE-TA', LO SCEICCO BIANCO, I VITELLONI

Luci del varietà (1950)

Luci del varietà segna l'esordio alla co-regia di Federico Fellini, anche se, sembra che in realtà, il suo contributo sia stato determinante, soprattutto nella stesura della sceneggiatura e che abbia diretto soltanto alcune scene, lasciando il lavoro di regia vero e proprio, al più esperto Lattuada. L'idea che sta alla base del film é invece sicuramente da attribuire a Fellini, che insieme ad Aldo Fabrizi, già qualche anno prima, aveva proposto, con scarso successo, al produttore Carlo Ponti, di girare un film sul mondo dell'avanspettacolo e sul suo declino.

Luci del varietà fu prodotto, in maggior parte dalla Film Capitolium e nella restante parte, da una società costituita da Lattuada e Fellini, che vedeva il coinvolgimento anche delle mogli dei registi, nonché attrici del film, Carla Dal Poggio e Giulietta Masina, oltre che della sorella e del padre di Alberto, Bianca e Felice Lattuada².

L'iniziativa pioniera dei due registi, di scavalcare i produttori e di chiedere autonomamente finanziamenti alle banche, per realizzare il film, probabilmente non piacque a Carlo Ponti, il quale, spinto anche da Aldo Fabrizi, che si sentiva tradito da Fellini, per aver deciso di realizzare senza di lui un progetto a cui avevano pensato insieme, decise in quello stesso anno, di produrre un film che aveva sempre come protagonista il mondo dell'avanspettacolo, con Gina Lollobrigida e Aldo Fabrizi, diretti da Steno e Monicelli. Aldo Fabrizi accusò Fellini di essersi servito di alcuni suoi racconti e aneddoti, derivanti dalle sue esperienze nel mondo dell'avanspettacolo e di averli inseriti nel film, senza la sua approvazione³.

Vita da cani, il film prodotto da Ponti, uscì nelle sale prima di *Luci del varietà* ed ebbe anche un maggior successo al

² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 114

³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 115

botteghino. Lo scarso successo del film di Lattuada e Fellini andò, tra l'altro, ad incrinare il rapporto tra i due registi, che non collaborarono più, oltre a costringerli a pagare, per diversi anni, i debiti causati da quel progetto⁴.

Luci del varietà narra le vicende di un gruppo di attori dell'avanspettacolo, un mondo che stava per scomparire definitivamente, per l'avvento del cinema. L'avanspettacolo ha sempre suscitato un profondo fascino nei confronti di Fellini, che lo conosceva molto bene, avendo scritto per parecchio tempo le battute ad Aldo Fabrizi.

L'amato mondo dell'avanspettacolo viene infatti riproposto da Fellini nelle pellicole successive. Nelle *Notti di Cabiria*, la prostituta interpretata da Giulietta Masina, è protagonista di un esperimento di ipnosi durante uno spettacolo, mentre in *Roma*, Fellini dedica un lungo episodio al ricordo degli spettacoli, che andavano in scena, durante la guerra, al teatrino della Barafonda.

Il fatto di attingere alle proprie esperienze autobiografiche, che è uno dei temi principali e caratteristici dell'intera filmografia felliniana, è quindi già presente in questa prima opera.

Il titolo del film rimanda a *Luci della Città* di Chaplin, regista che Federico amava profondamente sin da piccolo e la cui influenza, risulta fondamentale nello sviluppo della poetica felliniana.

Nel 1950, anno in cui viene girato il film, la corrente predominante del cinema italiano era ancora il Neorealismo. Film come *Ladri di biciclette*, *Paisà*, *Roma città aperta* e il fatto prestare attenzione soprattutto al contesto sociale, utilizzando gente della strada, invece che attori professionisti, aveva rivoluzionato il modo di fare cinema, ma aveva allo stesso tempo, incontrato l'avversione della politica italiana, poiché descriveva il popolo italiano come indigente e desolato. Proprio nel 1949, Giulio Andreotti, presentò una proposta di legge, che fu approvata e che stabiliva che, per ottenere finanziamenti pubblici e la possibilità di essere esportate all'estero, le sceneggiature dei film, dovevano prima essere

⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli 2002, pp. 114-117

approvate da una commissione statale, istituendo in questo modo una sorta di censura. Questa legge influì sicuramente sulla scelta del tema del film di Lattuada e Fellini che, oltretutto, come già ricordato, stavano rischiando, producendo il film in parte con i propri soldi. Fellini inoltre, pur affondando le proprie radici nel neorealismo, aveva una naturale avversione ad interessarsi, nel proprio cinema, di questioni sociali o politiche, prediligendo quello che venne definito dalla critica, un realismo magico.

Questo termine, coniato per la prima volta nel 1925 dal critico tedesco Franz Roh, con riferimento ad una corrente pittorica sviluppatasi in quel periodo, ha finito per essere utilizzato anche nella letteratura e nel cinema e fa riferimento al fatto che l'artista inserisca nell'opera scene di fantasia e di sogno miste a scene di realtà. Pur avendo collaborato alla sceneggiatura di diversi film ascrivibili al genere neorealista, come ad esempio *Roma città aperta* e *Paisà* di Rossellini, *Il cammino della speranza* di Germi e *Senza pietà* di Lattuada, nessuno dei film diretti da Fellini, può dirsi neorealista in senso stretto, a causa delle incursioni del magico e del fantastico. Nelle pellicole di questo primo periodo della sua filmografia, si possono tuttavia rintracciare molti elementi riconducibili a quel genere. Il fatto che i protagonisti delle pellicole appartengano alle classi più povere della società, il fatto che più che concentrarsi sulla storia di un singolo personaggio il regista punti ad illustrare e descrivere un contesto ed il fatto che i film vengano girati per buona parte in esterna, sono tutte caratteristiche che connotano i film come appartenenti alla corrente neorealista.

In *Luci del varietà*, il mondo dell'avanspettacolo, descritto da Lattuada e Fellini, si avvicina molto alla realtà dei fatti delle compagnie di guitti che giravano la provincia italiana in teatri malridotti e mal frequentati, guadagnando poco o niente, continuando ad aspettare la grande occasione. Nonostante l'evidenza degli elementi neorealistici, Fellini inserisce sempre nei suoi film elementi personali, che hanno a che fare con il sogno e l'immaginazione e che gli procurano un posto a parte nel panorama cinematografico di quegli anni.

Pur essendo stato diretto a quattro mani e scritto a sei mani, con la collaborazione dello sceneggiatore Tullio Pinelli, in *Luci del varietà*, possiamo già rintracciare molti temi tipici dell'arte felliniana. Il fatto che i protagonisti della storia appartengano al mondo dell'avanspettacolo, testimonia l'attrazione di Fellini per gli artisti ed in particolare per i saltimbanchi, protagonisti del film premio Oscar *La strada*, e per i girovaghi per eccellenza, i circensi, che ritroviamo in quasi tutte le sue pellicole. Il tema del vagabondaggio, introdotto già in questo primo film, caratterizza tutta la poetica felliniana. I personaggi dei suoi film, da Gelsomina e Zampanò ai bidonisti, da Marcello nella *Dolce vita* a Encolpio e Ascilto nel *Satyricon*, da Snaporaz nella *Città delle donne* a Salvini e Gonnella nella *Voce della luna*, sono impegnati in un'eterna erranza in cerca di se stessi e di soluzioni per vivere, come se il vagabondaggio fosse connaturato alla vita dell'uomo⁵. Altri temi tipicamente felliniani presenti già in questa prima pellicola sono: la solitudine, l'ingenuità e talvolta, la messa in ridicolo dei vari personaggi. Tutti i personaggi principali sono accomunati dalla speranza di un riscatto sociale, dalla voglia di emergere e di cambiare vita e attendono con trepidazione la loro grande occasione. Questa caratteristica é peculiare di molti personaggi della prima produzione felliniana, come ad esempio *Cabiria* o il vitellone Moraldo. Un altro tema tipico felliniano é la caratterizzazione di uomini, che come il capocomico Checco, hanno difficoltà a relazionarsi con le donne e sfruttano l'ingenuità del sesso debole. Possiamo ritrovare tratti della personalità di Checco, sia nel vitellone Fausto, che nell'imbroglione Oscar, che truffa l'amorevole Cabiria.

Melina anticipa alcuni tratti di Gelsomina e di Cabiria. Essa é una donna molto ingenua e molto sola e proprio per questo é uno dei personaggi in cui lo spettatore tende ad identificarsi maggiormente. Perdutoamente innamorata di Checco, é sempre disposta a riprenderlo e a perdonarlo, malgrado il suo comportamento irrispettoso. Alla fine del film, nonostante tutto, affida ingenuamente a lui tutti i suoi risparmi, per fargli mettere su un

⁵ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 32-33

nuovo spettacolo di varietà. Melina é anche la protagonista della scena forse più commovente di tutto il film, che ne esalta l'estrema solitudine. Durante il ritorno dalla notte di bagordi, Melina, cerca invano l'aiuto di Checco per rialzare l'anziano padre caduto a terra. Alla sua richiesta d'aiuto, il fidanzato Checco non presta però nessuna attenzione, molto più interessato a cercare di sedurre la nuova soubrette Liliana.

L'ingenuità ed anche il ridicolo di Checco si esprimono sia sulla sfera sentimentale che su quella professionale.

Sentimentalmente Checco si illude di poter far breccia nel cuore di Liliana, sin dal primo incontro sul treno ed in seguito, anche quando lei lo umilia lasciandolo a saldare il conto, lui si ostina, aspettandola tutta la notte sotto casa. Quando é ormai evidente che Liliana ha trovato nuovi sbocchi lavorativi, Checco continua a non voler accettare la realtà dei fatti e ad illudersi della loro possibile unione personale e artistica, andandola a svegliare in albergo, accompagnato da due vagabondi, che presenta a Liliana come i protagonisti del suo nuovo spettacolo. Professionalmente Checco si mette in ridicolo sin dalle prime inquadrature, quando durante la rissa che segue lo spettacolo che apre il film, pretende di essere pagato, vantando di essere un artista prestigioso e ponendosi al di sopra di tutti gli altri artisti della compagnia. In questa scena Checco millanta di avere alle spalle una grande carriera di successi, mentre nella realtà é ben visibile a tutti, che é soltanto un guitto senza un soldo in tasca, che vive spesso alle spalle della fidanzata Melina.

Liliana é il personaggio meno riuscito e meno caratterizzato psicologicamente, anche a causa della non proprio felice recitazione di Carla Dal Poggio. Liliana si illude che l'attrazione degli uomini nei suoi confronti, sia attribuibile alle sue qualità di artista, mentre, sin dall'inizio, riesce a suscitare gli applausi del pubblico, esclusivamente facendo cadere la gonna e mostrando le sue nudità. Entrata finalmente in una rivista di avanspettacolo milanese, continua ad ottenere grandi applausi dal pubblico, unicamente mostrando il proprio corpo. Liliana non ambisce a diventare un'artista, ma si accontenta di avere successo come oggetto sessuale. *“Uno di meriti del film*

Luci del varietà (di Lattuada e Fellini) ci sembra essere l'indifferenza che gli autori mostrano per quelle soluzioni drammatiche già provate da una lunga consuetudine, il sospetto con cui osservano queste eroine del momento che sono le miss o le aspiranti divette. C'è un breve quadro nel film giusto alla fine, in cui la protagonista, finalmente seminuda sul palcoscenico (come ha sempre sognato) manda baci al pubblico e ringrazia, con le lagrime agli occhi per gli applausi che vanno al suo corpo. E' un'apoteosi feroce, che corona tutta una serie di osservazioni sul carattere dei comici, sul loro concetto del successo e dell'arte, e che pongono pertanto questo film (che non manca di difetti) su un piano insolito, al di sopra del genere ameno [...] Più che un film satirico se ne ricava un antiromanzo, dove le precisazioni nette e crude non vengono dalla mania di fare un po' di realismo a buon mercato, ma sono cercate apposta, per togliere tutte le speranze di una soluzione normale, a lieto fine, e sono ottenute contro i personaggi, che non commuovono mai, presi come sono da un gioco in cui la vanità supera ogni altro sentimento." ⁶

Nella finale, Fellini e Lattuada, mostrando lo spettacolo di varietà, sia visto dal pubblico che da dietro le quinte, mettono in evidenza quanto il mondo del varietà sia mendace ed ingannevole e colgono il cambiamento della società, che si sta discostando sempre più dai valori tradizionali, per adorare nuove "divinità" pagane, che escono da scenografie a forma di sole e si mostrano seminude, promettendo piaceri effimeri. Questo tema stava particolarmente a cuore ad Alberto Lattuada, che meditava, già da lungo tempo, di fare un film che avesse come argomento principale, il concorso di Miss Italia. La riflessione sull'inconsistenza dei nuovi miti, venne ripresa da Federico anche nello *Sceicco bianco*, dove la sposa Wanda, scopre, suo malgrado, tutta la bassezza e la mediocrità dell'eroe dei suoi sogni.

A livello stilistico si può già rintracciare una certa tendenza al barocchismo, elemento tipico dello stile felliniano. Sono

⁶ Ennio Flaiano, *Il Mondo*, a. III n. 18, 5 maggio 1951

esemplari in tal senso, le scene in cui viene mostrato lo spettacolo della sgangherata compagnia e personaggi come il fachiro Edison o la vecchia soubrette, stile Wanda Osiris, con cui si esibisce Liliana, in una delle ultime sequenze del film. La cena a casa dell'avvocato, che si è invaghito di Liliana, durante la quale i guitti si ingozzano a più non posso, strappando cosce di pollo e addentando più carne possibile, anticipa la cena di Trimalcione del *Satyricon* e la scena della cena all'aperto in via Albalonga del film *Roma*. La ritirata all'alba, dopo la cena e la passeggiata notturna di Checco, nel corso della quale incontra artisti di strada e vagabondi che vivono alla giornata, anticipa i tanti rientri al far del giorno dei film successivi. Le frequenti ritirate all'alba felliniane, trasmettono quel sentimento di vaga tristezza, che si prova quando finisce la festa e ci si rende conto che bisogna tornare alla vita normale. Queste ritirate mettono in evidenza l'opposizione tra la meraviglia del sogno notturno e la tristezza della realtà, che il sorgere del sole porta inevitabilmente con sé. Il finale della festa di Carnevale dei *Vitelloni* e la passeggiata nella pineta di Fregene, che chiude *La dolce vita* costituiscono due esempi.

Durante la cena a casa dell'avvocato invaghito di Liliana, Fellini utilizza un *procedimento di costruzione drammatica*⁷ tipico del suo cinema e che trova corrispondenza persino nella *Divina commedia* di Dante. Come il sommo poeta, infatti, Fellini ci mostra prima un gruppo di personaggi, per poi isolarne uno e concentrarsi su di lui, mettendolo in primo piano. “*L'idea consiste nel dissolvere il problema individuale nella frenesia della folla e del movimento, poi nell'isolarlo a poco a poco, fino al punto di riportarlo di nuovo alla sua totale solitudine interiore.*”⁸.

Nel finale del film troviamo Checco, ancora una volta sul treno, intento a cercare di abbordare una nuova ragazza, offrendole la possibilità di un ingaggio come ballerina. Il film ha una struttura circolare e termina, allo stesso modo di come é

⁷ Geneviève Agel, *Les Chemins de Fellini*, Editions du Cerf, Paris, 1956, p. 25 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese, 1987, p. 54

⁸ Geneviève Agel, *Les Chemins de Fellini*, Editions du Cerf, Paris, 1956, p.25 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese, 1987, p. 54

iniziato, senza che le esperienze vissute da Checco, nel corso del film, portino con sé qualche cambiamento.

Questa attitudine a non evolversi, malgrado l'esperienza, è una caratteristica che troviamo spesso nei personaggi felliniani. Checco non ha imparato la lezione, continua a non apprezzare l'amore fedele e sincero di Melina e continua a provarci con le altre ragazze. Allo stesso tempo Melina, continua a tenere tra le sue braccia Checco e ad essere ingenuamente il suo angelo del focolare, mentre Liliana prosegue a vivere nell'illusione di essere un'artista di talento.

Il tema dell'avanspettacolo venne ripreso anche dal felliniano Alberto Sordi, che nel 1973 girò *Polvere di stelle*, prendendo il titolo del film, proprio dal nome della compagnia di attori di *Luci del varietà*.

Luci del varietà insieme ai due film successivi *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* forma una sorta di trilogia, detta trilogia del personaggio, in cui Fellini si diverte a smascherare, in modo ironico ma non tragico, come fa invece Pirandello, i suoi protagonisti, mostrandoci, sia la maschera che il vero volto di Checco, degli sposini Ivan e Wanda, così come dei vitelloni⁹.

La prima ed ultima esperienza di regia di Fellini a quattro mani si rivelò un insuccesso, decretato sia dal pubblico che dalla critica. Federico si riprese presto dall'insuccesso e una volta iniziato a fare da solo, iniziò ad offrirci prove sempre più evidenti della sua grande creatività.

Lo sceicco bianco (1952)

Lo sceicco bianco segna il vero e proprio esordio alla regia di Fellini, dopo l'esperienza a quattro mani con Lattuada. Il film prende spunto, da un soggetto di Michelangelo Antonioni sul mondo dei fotoromanzi, che era già passato nelle mani di diversi produttori e che Luigi Rovere decise di affidare proprio a Federico Fellini¹⁰. “*Il primo giorno della lavorazione dello*

⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 89

¹⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli 2002, pp. 119-121

Sceicco bianco cominciò male, proprio male. Si doveva girare in esterni. Ero partito da Roma all'alba, salutando Giulietta con il batticuore di chi va a sostenere un esame. Avevo una Cinquecento e l'avevo fermata davanti a una chiesa, ero entrato addirittura a pregare. Nell'ombra mi era parso di intravedere un catafalco, e mi ero lasciato prendere dalla superstizione che si trattasse di un cattivo presagio, ma poi il catafalco non c'era, nella chiesa non c'era nessuno, né morto né vivo. C'ero solo io, che non mi ricordavo più nemmeno una preghiera. Feci alcune vaghe promesse di ravvedimento e uscii un po' inquieto. Sulla strada di Ostia, alla Cinquecento era scoppiata una gomma, allora quando scoppiava una gomma bisognava cambiarla con le proprie mani. Io comunque non me ne sentivo capace, così stavo lì, abbastanza disperato, pensando che ero già in ritardo per la mia prima regia. Per fortuna passò un camionista siciliano di buon umore, e fece il cambio lui. Arrivai a Fregene alle nove e tre quarti mentre l'appuntamento era per le otto e mezzo. Si erano imbarcati tutti in un barcone che era a un chilometro di distanza su un mare immenso. Mi parevano lontanissimi, irraggiungibili.

Mentre un motoscafo mi portava verso di loro, il barbaglio del sole mi confondeva gli occhi. Non solo erano irraggiungibili, non li vedevo più. Mi domandavo 'E ora cosa faccio?...' Non ricordavo la trama del film, non ricordavo nulla, desideravo tagliare la corda e basta. Dimenticare. Poi, però, di colpo tutti i dubbi mi svanirono quando posai il piede sulla scala di corda. Mi issai sul barcone. Mi intrufolai tra la troupe. Ero curioso di vedere come sarebbe andata a finire."¹¹

Con questo film Federico, iniziò alcune importanti collaborazioni, che continuarono per molti anni e che ebbero un ruolo fondamentale nella sua carriera. Quella con gli sceneggiatori, Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano, andò avanti fino a *Giulietta degli spiriti*. La collaborazione con Leopoldo Trieste, lanciato come interprete proprio da Federico, si trasformò in una lunghissima amicizia, tanto che l'attore continuò a confrontarsi e a offrire consigli e opinioni al regista, per tutto l'arco della sua vita. Con questo film e soprattutto con *I*

¹¹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980 p. 51-52

vitelloni, Fellini dette avvio alla carriera di Alberto Sordi, che fino ad allora era poco amato da pubblico e produttori ed era famoso solo per dare la voce a Ollio. Ma soprattutto, Federico iniziò la collaborazione con il musicista e compositore Nino Rota, che con il suo contributo ha segnato più di ogni altro collaboratore la filmografia felliniana. Rota ha saputo perfettamente e quasi istintivamente, tradurre in note le atmosfere evocate dall'immaginario onirico del regista, renderne l'allegria mista a malinconia, attraverso fanfare e marcette circensi, spesso ispirate all'entrata dei gladiatori di Julius Fucik¹² e melodie sentimentali, che evocano il rimpianto e la solitudine. Grazie a Rota, nei film di Fellini, immagine e commento musicale si fondono, in maniera talmente indis-solubile, da non poter più immaginare la presenza dell'una senza l'altro.

Fellini stesso lo ha descritto come il suo collaboratore più prezioso. *“Tra noi c'è stata subito, un'intesa piena, totale, fin dallo Sceicco bianco, il primo film che facemmo insieme. La nostra intesa non ha avuto bisogno di rodaggio. Io mi ero deciso a fare il regista e Nino esisteva già come premessa perché continuassi a farlo. Aveva una immaginazione geometrica, una visione musicale da sfere celesti, per cui non aveva bisogno di vedere le immagini dei miei film. Quando gli chiedevo quali motivi aveva in mente per commentare questa o quella sequenza avvertivo chiaramente che le immagini non lo riguardavano: il suo era un mondo interno, in cui la realtà aveva scarsa possibilità di accesso. Viveva la musica con la libertà e la facilità di una creatura che viva in una dimensione che le è spontaneamente congeniale. Era una creatura che portava con sé una qualità rara, quella qualità preziosa che appartiene alla sfera dell'intuizione. Era questo il dono che lo manteneva così innocente, aggraziato, lieto. Ma non vorrei essere frainteso. Quando si presentava l'occasione, o anche quando l'occasione non si presentava, diceva delle cose acutissime, profonde, dava giudizi di impressionante esattezza su uomini e cose. Come i bambini, come gli uomini semplici, come certi sensitivi, come certa gente innocente e candida,*

¹²

Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 120

diceva improvvisamente delle cose abbaglianti... Durante la lavorazione dei miei film ho l'abitudine di usare certi dischi in sottofondo; la musica può condizionare una scena, darle un ritmo, suggerire una soluzione, un atteggiamento del personaggio. Ci sono dei motivi che mi porto dietro da anni, vergognosamente, La Titina, La Marcia dei Gladiatori, che sono legati a precise emozioni, a temi viscerali. Poi ovviamente capita che quando ho finito di girare il film mi affeziono a quella colonna sonora improvvisata e non vorrei più cambiarla. Nino mi dava subito ragione, diceva che i motivi con i quali avevo girato erano bellissimi (anche se si trattava della più zuccherosa e sgangherata canzonetta), che erano quelli giusti e che lui non avrebbe saputo fare di meglio. E mentre diceva così giocherellava con le dita sul pianoforte. "Che cosa era questo?" domandavo io dopo un po'; "Cosa suonavi?" "Quando?" chiedeva Nino con aria distratta. "Adesso – insisteva – mentre parlavi ha suonato qualcosa". "Ah, sì?- diceva Nino – Non so, non mi ricordo più". E mi sorrideva con l'aria di volermi tranquillizzare: non dovevo aver rimorsi o scrupoli, i dischi che avevo usati erano bellissimi. E intanto continuava ad accarezzare la tastiera del pianoforte come per caso qua e là. Nascevano così i nuovi motivi del film che mi conquistavano subito, e mi facevano dimenticare le suggestioni delle vecchie canzonette usate durante le riprese. Io mi mettevo lì, presso il piano, a raccontargli il film, a spiegargli cosa avevo voluto suggerire con questa o quella immagine, con questa o quella sequenza; ma lui non mi seguiva, si distraeva, pur se annuiva, pur se diceva di sì con grandi gesti di assenso. In realtà stava stabilendo il contatto con se stesso, con i motivi musicali che già aveva dentro di sé. E quando quel contatto veniva stabilito, non ti seguiva più, non ti ascoltava più, metteva le mani sul pianoforte e partiva come un medium, come un vero artista. Alla fine gli dicevo: "E' bellissimo!". Ma lui mi rispondeva: "Non me lo ricordo già più". Erano delle catastrofi alle quali in seguito facemmo fronte con i magnetofoni, i registratori. Ma bisognava metterli in funzione senza che se ne accorgesse, altrimenti il contatto con la sfera celeste si interrompeva...Era

*una vera gioia lavorare con lui. La sua creatività te la sentivi così vicina che ti comunicava una sorta di ebbrezza fino a darti la sensazione che la musica la stessi facendo tu. Nino arrivava alla fine, quando lo stress per le riprese, il montaggio, il doppiaggio era al massimo, ma come arrivava lo stress spariva e tutto si trasformava in una festa, il film entrava in una zona lieta, serena, fantastica, in un'atmosfera dalla quale riceveva come nuova vita."*¹³

La trama dello *Sceicco bianco* é incentrata sul viaggio di nozze di due sposini, che arrivano a Roma dalla provincia, non solo per visitare i monumenti e le meraviglie della città eterna, ma anche per ingraziarsi lo zio dello sposo, che ha un ruolo importante in vaticano e che potrebbe trovare un posto di lavoro al novello sposo Ivan. Wanda la moglie di Ivan, vuole approfittare del viaggio di nozze a Roma, soprattutto per andare a conoscere il protagonista del suo fotoromanzo preferito, lo sceicco bianco.

All'inizio degli anni '50 le famiglie che avevano la televisione, specialmente in provincia, erano poche ed i fotoromanzi avevano grandissimo successo e diffusione presso il pubblico femminile. La satira di Fellini nei confronti del mondo dei fotoromanzi é spietata e ciò rivela come il regista avesse un'opinione negativa del fenomeno¹⁴.

Il titolo del film richiama il grande fascino che il divo del cinema muto, nonché primo sex symbol della storia del cinema, Rodolfo Valentino, aveva suscitato soprattutto presso il pubblico femminile interpretando i film *Lo sceicco* ed *Il figlio dello sceicco* negli anni '20. Il fatto di associare alla parola sceicco l'aggettivo bianco, richiama tutte quelle qualità positive di purezza, moralità, onestà che d'abitudine si associano a quel colore, qualità che Wanda proietta sul suo eroe romantico, protagonista dei fotoromanzi, ma che nella realtà si rivela del tutto privo di quelle peculiarità e tutt'altro che puro e innocente.

Anche se, la critica colloca lo *Sceicco bianco* ancora in ambito neorealista, nel film troviamo scene, come l'apparizione

¹³ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 150-153

¹⁴ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 43

dello Sceicco sull'altalena, che fanno irrompere il magico e l'onirico nel reale e che rappresentano una decisa rottura con quel genere. *Lo sceicco bianco* é una commedia di costume, una potente satira sull'ipocrisia della società degli anni cinquanta e sugli atteggiamenti tipici della borghesia provinciale, di cui nel film troviamo vari esempi. I sogni di evasione di Wanda che sfugge alla realtà provinciale leggendo i fotoromanzi perché, come dice lei stessa, nel paese non c'è mai niente da fare ed i ragazzi sono rozzi e volgari. L'inseguimento di miti flaccidi e talmente conformisti da cancellare l'individualità del singolo, come la fanfara dei bersaglieri, la passeggiata in carrozza per Roma o l'udienza dal Papa. Il suicidio come mezzo per preservare l'onore della famiglia. Wanda tornata finalmente a Roma decide infatti di tentare il suicidio, seppur in una pozza d'acqua, non avendo il coraggio di tornare da Ivan e rendendosi conto di aver tradito la fiducia del marito, dopo essere scomparsa per un giorno intero¹⁵. Il rispetto della gerarchia familiare e la sottomissione al membro più anziano. Sono esemplari la riverenza di Ivan nei confronti dello zio, ma anche gli attimi di sospensione nell'accoglienza fatta a Wanda in Piazza San Pietro da zii e cugini, quando tutti attendono la reazione del capofamiglia prima di salutare Wanda¹⁶. L'importanza di preservare prima di tutto l'onore della famiglia. Ivan non si preoccupa tanto di sapere dove é finita sua moglie, quanto di nascondere la sua scomparsa agli zii. Quando va a prendere Wanda in ospedale si preoccupa soprattutto di arrivare puntuale a Piazza San Pietro, dove li attendono zii e cugini per andare in udienza dal Papa, rimandando a dopo le spiegazioni con la moglie. La convinzione che per trovare un buon posto di lavoro servano conoscenze e amicizie soprattutto nel mondo politico ed ecclesiastico.

Il film inizia con l'arrivo di un treno, così come *Luci del varietà* era finito con la partenza di un treno. I treni che partono o arrivano alla Stazione di Roma Termini sono un'immagine ricorrente in tutta la filmografia felliniana. Pensiamo ad

¹⁵ Lino Del Fra, *Bianco e Nero*, a. XVIII, n. 6, Roma, giugno 1957 in C.G. Fava, A. Vigandò, I film di Federico Fellini, *Gremese, Roma, 1981*, p. 61

¹⁶ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 13

esempio al treno con cui parte Moraldo alla fine dei *Vitelloni* e a quello con cui arriva nella capitale il giovane Fellini in *Roma*, al treno su cui sta viaggiando Snaporaz nella *Città delle donne* e a quello che riporta a casa Amelia Bonetti alla fine di *Ginger e Fred*.

Come i personaggi di *Luci del varietà*, anche gli sposini protagonisti dello *Sceicco bianco* sono ingenui e si mettono spesso in ridicolo. In opposizione alla loro ingenuità, Nando Rivoli è un nuovo “divo” come Liliana ed ha invece in comune con Checco, il fatto di approfittare della propria posizione per sedurre ragazze giovani ed ingenuie.

Lo sposino novello Ivan Cavalli è un giovane appartenente alla piccola borghesia di provincia. Conservatore, moralista e autoritario, dà grande importanza a valori tradizionali quali la puntualità, la razionalità e soprattutto l'onore della famiglia e farebbe qualsiasi cosa, pur di non ritrovarsi coinvolto in uno scandalo, che metta in dubbio la propria rispettabilità o quella della consorte. Il suo atteggiamento da piccolo borghese di provincia è fatto oggetto della satira feroce di Fellini, fin dall'inizio del film, quando rimprovera la moglie per essere salita in camera da sola con il facchino, dando la possibilità al prossimo di sollevare chissà quali sospetti. Fellini si diverte a mettere in ridicolo Ivan in situazioni comiche tanto da farlo diventare una vera e propria caricatura del provinciale borghese. Lo sposino fa cadere un secchio sulle scale mentre rincorre la zia che vuole andare a vedere come sta Wanda, bacia un'opulenta ospite dell'albergo scambiandola per una parente e dice alla zia che Pasquale sta benissimo mentre in realtà si tratta di un parente venuto a mancare. Quando in Piazza del Quirinale legge la lettera di corrispondenza tra Wanda, che si firma Bambola Appassionata, e lo Sceicco bianco, realizzando che forse sua moglie è scappata con un altro uomo, il pensiero lo fa barcollare e dare uno sguardo stralunato verso lo spettatore, prima di essere travolto da un corteo di bersaglieri. Fellini mette nuovamente in ridicolo Ivan nella scena in cui va a denunciare alla polizia la scomparsa della moglie, fingendo di essere esterno a quei fatti ma finendo,

poco dopo, per raccontare tutta la verità così per come appare inaccettabile alla sua mente.

Wanda Giardino é una giovane sposina divoratrice di fotoromanzi. Da buona provinciale ingenua e sognatrice, ha idealizzato a tal punto il suo eroe romantico preferito, da scappare dall'albergo e dal marito, appena sposato, subito dopo l'arrivo a Roma, per andare a conoscere il suo Sceicco bianco e regalargli un ritratto che ha fatto con le sue mani.

Il percorso dei due sposini é simile e prima della ricomposizione finale, porta entrambi alla disperazione. Se infatti Ivan vedere infrangersi le sue sicurezze sul matrimonio, a causa della scomparsa della moglie e raggiunge il massimo dello sconforto nella scena in cui si abbandona ad una bambinesca crisi di pianto, Wanda, vedendo infrangersi il sogno del suo sceicco, che lei aveva idealizzato e non riuscendo a trovare una via d'uscita alla situazione in cui si é messa, si convince che l'unica opzione possibile sia il suicidio¹⁷. Nel corso della loro avventurosa giornata separati, sia Ivan che Wanda, sono costretti ad interpretare un ruolo. Wanda si veste da odalisca e si presta a fare da comparsa nel fotoromanzo, per materializzare il suo sogno, mentre Ivan interpreta di fronte ai parenti il ruolo del marito che ha la situazione sotto controllo e l'onore salvo. Mentre Wanda rifiuta con decisione le avances di Nando Rivoli, preservando la propria illibatezza, il moralista Ivan, seppur in un momento di scoraggiamento, cerca conforto tra le braccia della materna prostituta¹⁸. Questo tratto del carattere di Ivan anticipa il dottor Antonio protagonista dell'episodio felliniano di *Boccaccio '70*.

Wanda ha molte caratteristiche che sembrano rimandare al personaggio flaubertiano di Madame Bovary. Emma Bovary era infatti una ragazza di campagna che viveva in un mondo immaginario, che vagheggiava attraverso la lettura di romanzi di epoca romantica. Allo stesso modo di Emma, Wanda, proviene dalla provincia, ma il suo vagheggiamento ha origine dai fotoromanzi che hanno sostituito, nella società attuale, i romanzi del diciottesimo secolo. Come la Bovary inoltre,

¹⁷ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 43

¹⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 101-102

Wanda tenta il suicidio, però con scarso successo e convinzione, finendo per mettersi in ridicolo nei confronti dello spettatore. Il tentativo di suicidio di Wanda é tanto ridicolo, quanto quello messo in scena da Casanova nel film del 1976.

Fellini, un po' come Chaplin, racconta il mondo attraverso personaggi che spesso sono talmente ingenui ed innocenti da assomigliare più dei bambini che a degli adulti. Sia gli elementi principali della poetica felliniana, clown, sceicchi, sogni, sia i comportamenti dei suoi personaggi sono infantili. E' infantile la reazione di Nando Rivoli quando viene scoperto dalla moglie nel tentativo di sedurre Wanda e altrettanto infantili sono il pianto di Ivan in Piazza Campitelli ed il successivo lasciarsi consolare, tra le braccia della prostituta.

Il modo di guardare di Fellini alle cose nel suo cinema é sempre soggettivo ed attraverso il suo porsi poeticamente di fronte al mondo, cerca di riprodurre al cinema quello che Pascoli aveva fatto nella poesia attraverso la poetica del fanciullino, secondo la quale il vero poeta é colui che mantiene, come i fanciulli, la capacità di meravigliarsi e d'intuire il mondo con occhio incantato¹⁹.

Lo sguardo di Fellini si é posato spesso nel corso della sua carriera sul mondo dello spettacolo, dall'avanspettacolo al fotoromanzo, dal cinema al circo, fino allo spettacolo sconcertante della televisione. Come in *Luci del varietà* anche in questo film, Fellini, si diverte a mostrare con ironia quanto il fatato mondo dello spettacolo sia in realtà molto più mediocre e mendace di quello che appare al pubblico. I protagonisti del fotoromanzo, tanto amato da Wanda, sono nella realtà dei personaggi piuttosto volgari, che il regista si diverte a caratterizzare con un forte accento romanesco. I beduini e le odalische del fotoromanzo sono nella realtà dei cacciaroni e dei burini dai modi alquanto rozzi e volgari. Lo Sceicco, Nando Rivoli, che Wanda ha tanto idealizzato e che incontra nella celebre e magica scena dell'altalena, restando a bocca aperta di fronte alla “divinità” del suo eroe esotico, si rivela essere nella realtà, un ex garzone di macellaio, oltre che un uomo sposato

¹⁹ Federico Pacchioni, *Il fanciullino americano in Happy Country*, Fellini-Amarcord, a. VI, n. 1-2, ottobre 2006, pp. 15-20

ipocrita, che tenta di sedurla e di approfittare di lei durante una gita in barca e di intenerirla, raccontandogli di essere stato vittima di un filtro magico, che gli ha fatto perdere il grande amore della sua vita.

La scena delle riprese fotografiche in spiaggia con tutte le comparse del fotoromanzo impegnate, le odalische, i beduini, i cavalli ed i cammelli che vanno a comporre una vera e propria *Arabia da operetta*²⁰ é sicuramente una delle più riuscite del film e una delle più tipicamente felliniane, anche grazie all'indimenticabile musica di Nino Rota.

Oltre all'evidente riferimento autobiografico, i coniugi Cavalli come Fellini vengono dalla provincia a Roma, nel film sono presenti molti elementi destinati a diventare caratteristici di tutta la poetica felliniana. Il tema del sogno e della fantasia, la presenza di artisti di strada, vagabondi e prostitute, la valorizzazione dei dialetti regionali. La satira ecclesiastica si manifesta attraverso la presenza di personaggi caricaturali come il prete di colore che sveglia Ivan, parlando una lingua incomprensibile o la suora baffuta dal viso che incute terrore, presente nella scena in cui Ivan va a prendere Wanda in ospedale. Fa la sua comparsa per la prima volta in questo film il personaggio della prostituta Cabiria, interpretato da Giulietta Masina e a cui in seguito il regista dedicò un intero film. La scena della fuga notturna di Ivan per le strade di Roma, ricorda inoltre quella di Checco in *Luci del varietà*. In entrambi i casi i personaggi trovano consolazione ed evasione dai propri problemi incontrando artisti di strada o prostitute.

Come in *Luci del varietà* anche nello *Sceicco bianco* non c'è alcuna crescita interiore nei personaggi. Ivan continua ad essere il solito piccolo borghese di campagna, intento soprattutto a preservare il proprio onore, continua a non avere il coraggio di dire la verità, né di affrontare veramente la moglie. Wanda, nonostante l'esperienza con lo Sceicco bianco, che ha distrutto le illusioni che si era fatta nei confronti del suo mito, restituendola almeno in parte alla realtà, in una scena che si fa via via meno luminosa man mano che il mito dello sceicco si

²⁰ Lino Del Fra, *Bianco e Nero*, a. XVIII, n. 6, giugno 1957 in C.G. Fava, A. Viganò, I film di Federico Fellini, Roma, Gremese, 1981, p. 61

sgretola davanti ai suoi occhi, continua a credere nel sogno, come afferma lei stessa durante la telefonata con il facchino dell'albergo “*La vita vera é quella del sogno ma a volte il sogno può essere un baratro fatale*”²¹. Per rinforzare l'idea che l'ingenua sposina continuerà a vivere soprattutto di fantasie, Fellini fa dire alla sua Wanda “*Sei tu il mio Sceicco bianco*”²², rivolgendosi al marito in Piazza San Pietro, mentre si avviano in udienza dal Papa²³. Proprio il Papa può essere visto come un altro Sceicco vestito di bianco che racconta storie irrealistiche e vende illusioni a cui l'ingenua sposina crederà sicuramente²⁴.

Lo Sceicco bianco venne presentato al festival del cinema di Venezia dove ottenne numerosi applausi da parte del pubblico in sala. Nonostante l'accoglienza del pubblico, il giorno dopo le critiche degli esperti furono quasi tutte negative ed il film si rivelò un insuccesso al botteghino. Il primo grande successo tuttavia era ormai alle porte, solo un anno dopo uscì infatti nelle sale *I vitelloni*.

I vitelloni (1953)

Nel 1952 Fellini aveva già in mente di girare *La strada*, ma non trovava produttori disposti a dargli credito, dopo i due insuccessi consecutivi al botteghino dei film precedenti. Quando Lorenzo Pegoraro, della Peg Film, gli propose di girare una commedia, Fellini, insieme a Flaiano e Pinelli, butto giù in un solo pomeriggio il progetto dei *Vitelloni*. Fu il primo grande successo di incassi nella carriera di Fellini e quello che lo consacrò definitivamente nell'olimpo del cinema d'autore, oltre ad essere il suo primo film ad essere distribuito anche all'estero.

La parola vitellone, che ha finito per entrare nei vocabolari di lingua italiana, come altre coniate da Fellini, non esisteva all'epoca del film, se non in forma dialettale. Con questa

²¹ Lo Sceicco bianco, Fellini, Luigi Rovere, 1952. DVD

²² Lo Sceicco bianco, Fellini, Luigi Rovere, 1952. DVD

²³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 103

²⁴ Pierre Kast, *Cahiers du Cinema*, n. 53, Parigi, dicembre 1955 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 61

espressione ci si può riferire a un momento di transizione nella crescita della bestia, in cui l'animale non è più un vitello, ma non è neppure abbastanza grande, da essere considerato un bue, mentre, in senso metaforico, indica quel momento in cui non si è più ragazzi, ma non si è ancora abbastanza maturi e responsabili da poter essere definiti uomini. Più probabilmente “vitellone” deriva dal dialetto pescarese, città d'origine di Flaiano, dove con l'espressione “vudellone” ci si riferisce a quegli studenti fuori corso, pigri e sfaticati, che continuano a farsi mantenere dai genitori, evitando di assumersi le proprie responsabilità di adulto. Sicuramente l'espressione vitelloni non deriva dal dialetto riminese, dove i ragazzi che conducono una vita oziosa ed indolente, vengono chiamati birri²⁵.

I vitelloni è il più neorealista tra i film di Fellini, quello in cui mancano maggiormente i riferimenti all'immaginazione e al sogno, tipici del suo stile cinematografico. Secondo l'ottica neorealista, il film è più improntato a descrivere un contesto generale che a narrare la storia di un singolo individuo, ciò è facilitato dalla struttura episodica del film, destinata a diventare una costante della sua tecnica narrativa. Nei *Vitelloni*, Fellini fa ricorso alla voce narrante (è l'unico film in cui vi fa ricorso insieme all'episodio *Agenzia matrimoniale*) allo scopo di fornire più velocemente informazioni sui personaggi e sulla storia narrata²⁶.

La pellicola narra le vite di un gruppo di trentenni romagnoli che ancora non si sono sposati e non si sono trovati un lavoro. *I vitelloni* provengono perlopiù da famiglie della piccola borghesia, vivono in case ancora completamente prive di elettrodomestici e arredate in modo modesto in pieno stile anni '50. Fellini si sofferma, in maniera particolare, nel descrivere la misera condizione in cui vivono Fausto, il padre vedovo Francesco e la piccola Mirella, in alcune delle scene più puramente neorealistiche, sia del film che della sua intera carriera artistica. La descrizione di un ambiente dove ci sono poche risorse economiche ed i personaggi vivono in condizioni modeste, spinge a fare una riflessione sulla natura dell'essere

²⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 131-132

²⁶ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 59

vitelloni e sull'origine della loro oziosità e indolenza. I protagonisti hanno un approccio passivo nei confronti della vita e sembra che aspettino che succeda qualcosa che cambi la propria esistenza, standosene seduti davanti al bar o a giocare a biliardo, in parte per attitudine personale, in parte anche a causa di un contesto sociale di generale disorientamento. I primi anni '50, periodo in cui venne girato ed in cui è ambientato il film, anche se nella pellicola non ci sono precisi riferimenti di ordine storico, sono infatti anni in cui l'economia italiana doveva ancora riprendersi completamente dall'esperienza bellica e che precedono gli anni del boom economico. L'Italia dei primi anni '50 era ancora prevalentemente agricola e provinciale.

L'identità nazionale era profondamente ferita dall'esperienza bellica, ma stava iniziando un rapido cambiamento che portò negli anni seguenti ad un vero e proprio miracolo economico. I ragazzi che hanno vissuto come i vitelloni la stagione del pre-boom, erano disorientati sia a livello politico, che sociale e culturale, oltre ad avere un estremo bisogno di respirare un po' di aria di libertà, lasciandosi alle spalle il ventennio fascista, culminato con la seconda guerra mondiale. Lo spirito di rinuncia e l'essere arrendevole, tipico dei vitelloni, sono inoltre aspetti congeniti nel popolo italiano, sia per clima culturale che per educazione²⁷. Nonostante ciò, Fellini, non azzarda nessuna spiegazione sociologica al fenomeno vitellonesco, in quanto, come sempre, è più interessato ad osservare i personaggi dall'interno e a raccontare il loro vissuto piuttosto che a studiare i fenomeni politico-sociali.

Il regista, nei *Vitelloni*, racconta i sogni, le paure e le ambizioni di una generazione e raccontando di loro, racconta anche se stesso ed il proprio stato d'animo, che viene incarnato perfettamente sullo schermo dai suoi personaggi. Fellini distribuisce e proietta nei vitelloni un senso di angoscia del futuro e di insoddisfazione del presente, uno stato d'animo di sfiducia e di desideri inappagati che sono propri del suo animo e caratteristici del suo cinema²⁸. Il film si può leggere a due

²⁷ Lino Del Fra, *Cinema Nuovo*, III, 41, Milano, 15 agosto 1954 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 61

²⁸ Renzo Renzi, *Federico Fellini*, Bologna, Guanda, 1956, p. 31

livelli: da una parte racconta la crisi di una generazione in un particolare contesto storico, dall'altra racconta più in generale la crisi esistenziale dell'uomo moderno. Questa riflessione introduce l'argomento dell'autobiografismo nelle pellicole del regista riminese. In questo film infatti i riferimenti autobiografici sono numerosi. In primo luogo il fatto che il film sia ambientato a Rimini, città d'origine di Fellini, costituisce un appassionato atto d'amore nei confronti delle proprie radici e della propria adolescenza. Altro elemento autobiografico molto evidente, è la partenza di Moraldo alla fine del film, che ricorda la partenza di Fellini nel 1939, a soli diciannove anni da Rimini, per cercare lavoro e trasferirsi prima a Firenze e poi stabilmente a Roma. Ma Fellini ha diffuso parti di se stesso anche nelle velleitarie aspirazioni da commediografo di Leopoldo,, nelle crisi esistenziali di Alberto²⁹ oltre che nella passione per il cibo di Riccardo. Avendo lasciato il sonnolento mondo riminese così giovane, Fellini, non ha avuto il tempo di diventare un vitellone e per i personaggi del film, sembra si sia ispirato ad un gruppo di ragazzi che avevano almeno dieci anni più di lui.

I protagonisti sono giovani sognatori che stanno invecchiando senza diventare uomini, eterni adolescenti annoiati ma anche spaventati dalla vita. Ognuno di loro insegue desideri diversi, ritrovandosi sempre allo stesso punto di partenza e assistendo pian piano all'infrangersi dei propri sogni, nel grigiore della provincia. Lo sguardo di Fellini su di loro è sarcastico e affettuoso, crudele e bonario allo stesso tempo, si diverte a prenderli in giro e a metterli in ridicolo ma è molto affezionato alle sue creature cinematografiche e soprattutto, come sempre Fellini narra senza fare mai la morale. *“I personaggi hanno tutti fisionomie definite e – pur sotto l'eguale angolo visivo dei “vitelloni” – nettamente distinte le une dalle altre; un calore umano profondo emana dai loro casi, una poesia sottilissima e dolce si libra sulle loro vite, viste sempre con una partecipazione commossa che attraverso l'ironia, se non addirittura la satira, sa mutarsi in critica di*

²⁹

Guido Cincotti, *Radiocorriere Tv*, maggio 1962

*costume (una critica fraterna, però, che non riprova, ma solamente propone).*³⁰

Fellini ci mostra prima la maschera dei vari personaggi e successivamente, nei momenti di crisi del personaggio, ci mostra il loro vero volto, come aveva fatto per Checco e per gli sposini Ivan e Wanda nei due film precedenti. Fausto, definito dalla voce narrante il capo spirituale del gruppo, rivela tutta la sua meschinità, tentando di sedurre una ragazza durante il concorso di bellezza in cui viene eletta la sua fidanzata Sandra e cerca di adescare altre donne al cinema, durante il ballo di carnevale e subito dopo lo spettacolo di varietà. Alberto mostra il suo vero volto e tutta la sua fragilità, soltanto da ubriaco, durante la festa di Carnevale, mentre Leopoldo, mostra tutta la sua delusione, dopo lo spettacolo di varietà, una volta compreso che il famoso attore Natali non è interessato alle sue commedie ma vuole solo cercare di sedurlo. Il luogo dello svelamento del vero volto dei personaggi ha quindi sempre a che fare con la finzione: il cinema, la festa in maschera, il varietà. Questo artificio serve a sottolineare ulteriormente lo scarto esistente tra la maschera indossata dai personaggi e la realtà³¹.

Uno dei temi principali del film è la paura di crescere dei personaggi. Tutti e cinque i vitelloni vivono ancora con le famiglie d'origine, vengono accuditi o trattati come fossero ancora dei bambini e loro stessi assumono comportamenti infantili. Leopoldo vive con le zie, che gli lasciano la cena al caldo, per quando rientra dai suoi vagabondaggi notturni con gli amici. Alberto vive con la mamma e la sorella Olga a cui spilla continuamente soldi da giocare alle corse dei cavalli e quando scopre che Olga continua ad avere una relazione con un uomo sposato, si preoccupa soprattutto che quella situazione scomoda possa far soffrire la mamma. Fausto vive con il padre e la sorellina e quando viene costretto dal padre ad un matrimonio riparatore con Sandra, va a vivere dai suoceri, visto che non è in grado di badare né a se stesso né alla propria famiglia, come fa notare la madre di Sandra al padre di Fausto

³⁰ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 20

³¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 105-108

alla stazione, dopo che i novelli sposini sono partiti per la luna di miele. Fausto viene inoltre picchiato e preso a cinghiate dal padre Francesco, come fosse un bambino, in una delle scene finali del film, dopo che Sandra ha scoperto l'ennesimo tradimento del marito.

Altro tema che accomuna tra loro i vitelloni é il desiderio di evadere dalle responsabilità familiari. Fausto, dopo che il suocerò lo ha messo a lavorare nel negozio di arredi sacri del signor Michele, viene sbeffeggiato e preso in giro dagli amici e, dal canto suo, fin dall'inizio, si mostra così poco volenteroso e interessato a mantenere il posto, che finisce per farsi licenziare, dopo aver provato a sedurre la moglie del titolare. Nell'ottica dei vitelloni, infatti, il lavoro non é visto tanto come un valore, quanto come una pena che deve scontare chi non ha nessuno che lo mantiene o che lavora al posto suo. E' esemplare in tal senso la celebre scena in cui uno strafottente Alberto Sordi fa il gesto dell'ombrello agli operai.

I vitelloni hanno in comune una mancanza di aspirazioni concrete per il proprio futuro. Riccardo é un aspirante tenore che si riduce a cantare in chiesa, durante il matrimonio di Fausto e Sandra, e ai rari eventi mondani della cittadina romagnola, come l'elezione di Miss Sirena, ma che non ha il coraggio di tentare il salto lasciando la provincia per misurarsi con la grande città. Leopoldo, ambisce a diventare un commediografo famoso, ma invece di scrivere passa la maggior parte del suo tempo al bar con gli amici e la notte, che lui sostiene essere il momento in cui é più creativo, la passa quasi sempre a parlare dalla finestra con una servetta.

Altro tema fondamentale del film é il clima monotono e stagnante della provincia italiana. I fatti narrati si dipanano dalla fine dell'estate all'inizio dell'estate successiva. Fellini sceglie di raccontarci la vita di una cittadina della provincia romagnola nei suoi periodi più deserti e malinconici e il clima crepuscolare in cui avvolge i suoi protagonisti, fatto di strade spazzate dal vento e spiagge deserte, riflette il vuoto esistenziale dei personaggi stessi. E' proprio questo senso di vuoto esistenziale ad assalire Alberto alla fine della famosa scena della festa di Carnevale. Complice la grande quantità di alcol

bevuta e lo stato emotivo, turbato dall'aver visto la mamma piangere, subito prima di uscire di casa, il suo disagio interiore, la sua solitudine e la sua insoddisfazione, raggiungono il livello della coscienza, tantoché all'uscita dalla festa, trascinando a fatica un enorme faccia di cartapesta, dice a Moraldo, ma prima che a lui a se stesso: “*Ma chi sei? Non sei nessuno! Non siete nessuno tutti!*”³². Con la fine del Carnevale finisce il tempo di scherzare e per Alberto, che é il più cinico e beffardo del gruppo, questo momento coincide con una riflessione sulla vacuità della propria esistenza.

Come d'abitudine Fellini, *umorista malinconico*³³ alterna nei suoi film scene di allegria festosa, a scene più riflessive e malinconiche. Una delle scene più malinconiche e che fa emergere maggiormente una vena di nostalgia del passato, quasi proustiana, é la famosa sequenza in cui i vitelloni, chiusi nei propri cappotti, osservano silenziosi il mare sulla spiaggia deserta. Malgrado nel film ci si riferisca al Mar Adriatico questa celebre scena venne curiosamente girata sul Mar Tirreno.

Come già evidenziato in precedenza, Fellini, era molto affascinato dal cinema di Charlie Chaplin e ispirò alcuni personaggi proprio a quelli creati dal regista londinese. Ma, laddove nei film precedenti il cinema di Chaplin era una semplice ispirazione, nei *Vitelloni* diventa citazione vera e propria. Il giovane ferroviere Guido fischieta la canzone *Io cerco la Titina* immortalata da Charlot in *Tempi moderni* e durante la sequenza della festa di Carnevale si intravede una testa di cartapesta che riproduce la faccia di Charlot. Fellini aveva visto spesso, fin da bambino, i film di Charlot proiettati nelle sale riminesi e l'influenza del cinema di Chaplin si manifesta infatti in varie forme nella sua arte. Come Chaplin, Fellini punta a far divertire lo spettatore, ma anche a trasmettere un messaggio etico attraverso i suoi film. Entrambi i registi descrivono un mondo malsano, in cui imperversano solitudine, mediocrità e sopraffazione, che però possono essere sconfitte, con l'innocenza e la generosità di un animo candido.

³² I Vitelloni, Fellini, Peg Film (Roma) – Cité Film (Parigi), 1953. DVD

³³ Arturo Lanocita, *Corriere della Sera*, Milano, 28 agosto 1953 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 61

Sia Chaplin che Fellini concludono i propri film facendo intravedere una speranza. piuttosto che dando certezze sul futuro evolversi in positivo dei propri personaggi e delle proprie storie. Entrambi lasciano spesso dei finali aperti e che si prestano a diverse interpretazioni.

Sebbene i protagonisti principali dei *Vitelloni* siano tutti di sesso maschile, i modelli di mascolinità proposti dal film possono essere classificati in almeno tre categorie, tutte in contrapposizione tra loro.

Il primo modello di mascolinità è quello rappresentato dai padri. Francesco, padre di Fausto, il signor Rubini, padre di Moraldo e Sandra ed il signor Michele, incarnano i valori tradizionali dell'onestà, del buon senso, della responsabilità sociale e domestica. Il padre di Fausto lo costringe a sposare Sandra, dopo che suo figlio l'ha messa incinta e lo prende a cinghiate, quando scopre che Fausto tradisce la moglie. Il signor Rubini racconta di essersi messo in ginocchio, per chiedere scusa al signor Michele, dopo che il genero Fausto ed il figlio Moraldo hanno rubato un angelo dal suo negozio di arredi sacri e rincorre il figlio per dargli una lezione, visto che senza il suo intervento sarebbero intervenuti i carabinieri. E' da notare inoltre, come il signor Rubini, provi ad alzare le mani sul figlio ma non sul genero poiché, da galantuomo quale egli è, lascia al padre di Fausto l'educazione del proprio figlio. Infine, il signor Michele, dà una lezione di vita a Fausto licenziandolo e mostrandogli l'importanza dei valori che tengono unita la famiglia, come la fedeltà ed il rispetto ed è proprio dal signor Michele che Fausto va a piangere quando è sconvolto per la scomparsa di Sandra e del loro bambino Moraldino.

Il secondo modello di mascolinità è quello rappresentato da Fausto. Egli si contrappone al modello maschile incarnato dai padri e si fa beffa dei valori tradizionali. Fausto cerca di scappare, non appena capisce che Sandra aspetta un bambino da lui e si fa cacciare dal posto di lavoro che gli ha trovato il suocero. Non solo, ma Fausto riesce anche a corrompere e ingannare gli animi di caratteri più ingenui, come Sandra, che finisce sempre per perdonarlo o Moraldo, che credendo alle

bugie che Fausto gli racconta sul suo licenziamento, lo aiuta nel furto dell'angelo. La scena del furto dell'angelo anticipa l'idea del *Bidone* ed introduce per la prima volta il personaggio dello scemo Giudizio, che Fellini ripropose nei *Clowns* ed in *Amarcord*.

Il terzo modello di mascolinità è quello rappresentato da Moraldo. La sua mascolinità è misteriosa ed ambigua e anche se non ci sono precisi riferimenti alla sua omosessualità, alcuni indizi potrebbero indirizzarci in quel senso. Innanzitutto gli incontri notturni con il giovane ferroviere Guido, a cui tra l'altro, alla fine della prima conversazione vorrebbe dire ancora qualcosa, interrompendosi a causa di un ripensamento improvviso. Ciò potrebbe far pensare ad una frase non detta perché troppo scomoda da pronunciare. L'altro indizio potrebbe essere il fatto che Moraldo non ha mai un ruolo attivo con le donne. Lo vediamo uscire dalla festa di Carnevale in compagnia di una ragazza, ma sembra più interessato a soccorrere Alberto ubriaco che a passare momenti di svago con lei. Più tardi, quando Fausto tradisce Sandra con una delle ballerine della rivista, preferisce aspettare il cognato in strada, piuttosto che divertirsi anche lui con una ragazza della compagnia³⁴. Moraldo è indubbiamente il meno vitellone del gruppo ed anche il personaggio più positivo del film, è quello più riflessivo e con una coscienza più sviluppata. Ha un forte senso dell'amicizia ed un grande affetto nei confronti della sorella Sandra. E' lui a soccorrere Alberto ubriaco e ad accompagnarlo a casa ed è sempre lui ad aspettare che Fausto finisca di divertirsi con la ballerina, per rientrare a casa insieme al cognato e non far soffrire Sandra. Già all'inizio del film, quando amici e parenti accompagnano Fausto e Sandra alla stazione a prendere il treno per andare in luna di miele a Roma, si intuisce la voglia di Moraldo di evadere e di fuggire da quella realtà provinciale. Fellini, con sottile sensibilità, ci fa percepire questo desiderio di fuga del personaggio, facendo sì che sia l'ultimo che rimane a guardare il treno che si allontana. La voglia di fuggire di Moraldo viene rafforzata durante il film dagli incontri notturni

³⁴ Raffaele De Berti, *Federico Fellini. Analisi di Film: possibili letture*, McGraw-Hill, Milano, 2006, pp. 30-34

con il giovane ferroviere Guido. La giornata lavorativa di Guido inizia tutte le notti quando i vitelloni rientrano a casa dai loro bighellonaggi.

Il giovane ferroviere rappresenta un modello di vita più innocente e concreto, in cui l'etica del lavoro ha un ruolo fondamentale. Confrontarsi con questo modello di vita, di cui tra l'altro si fa portatore una ragazzino molto più giovane di lui, fa da monito a Moraldo e lo spinge a riprendere seriamente in mano la propria vita e le sorti del proprio destino.

Nel finale del film Moraldo, alter ego di Fellini, parte col treno all'alba senza salutare nessuno. L'unico presente alla stazione a quell'ora é il giovane ferroviere Guido, che chiede ad un malinconico Moraldo dove stia andando. Moraldo non sa dargli risposte, né su dove andrà, né su cosa andrà a fare, né su se tornerà un giorno, egli sta solo assecondando il suo bisogno di fuggire. Mentre il treno si allontana dalla stazione e sentiamo il rumore delle ruote che scorrono sui binari, Fellini, ci mostra tutti gli altri vitelloni che dormono comodamente nei loro letti, contrapponendo quindi il dinamismo propositivo di Moraldo all'immobilismo e all'inerzia dei suoi amici. Questa scena, fortemente autobiografica e malinconica, mette in risalto il costo emotivo che ha avuto per Fellini lasciare il proprio paese d'origine ed i propri affetti a soli diciannove anni.

Nelle ultime inquadrature vediamo Guido che cammina sui binari, stando in equilibrio come un funambolo. Questo finale può essere interpretato come la metafora dell'inizio di un cammino difficile per Moraldo lontano dai propri affetti o come metafora di un cammino, che conduce al traguardo di quella meravigliosa stagione della vita che é l'adolescenza.

I vitelloni venne presentato al Festival del Cinema di Venezia, dove quell'anno era presidente di giuria il poeta Eugenio Montale, aggiudicandosi il Leone d'Argento. Il film ebbe un tale successo nel mondo che i produttori continuarono a chiedere per anni a Fellini di girare un sequel che riprendesse quelle storie. Federico lavorò in effetti ad un soggetto per un film che avrebbe dovuto intitolarsi *Moraldo in città* e che avrebbe dovuto raccontare le esperienze del protagonista a Roma. Molte delle idee di quel soggetto confluirono poi nella

sceneggiatura della *Dolce vita*. L'arrivo di Moraldo nella città eterna venne inoltre ripreso nel film *Roma*.

Tanto il produttore che i distributori della pellicola ritenevano che Alberto Sordi non piacesse al pubblico al punto da voler imporre che il nome di Sordi non figurasse sulle locandine. Al contrario Fellini, teneva così tanto alla partecipazione di Sordi al suo film, da inseguirlo per l'Italia con la troupe, visto che l'attore era impegnato in una tournée con la compagnia di Wanda Osiris³⁵.

Agenzia Matrimoniale episodio di Amore in Città (1953)

Nel 1953 Cesare Zavattini, uno dei principali teorici del neorealismo, propose a Federico Fellini e ad altri giovani registi come Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Carlo Lizzani, Francesco Maselli e Alberto Lattuada, di girare dei corti, che avessero come argomento l'amore ed il sesso, così come vengono visti e vissuti in una grande città.

Nessuno dei registi fu pagato ma venne solo rimborsato delle spese sostenute, dai giovani produttori della Faro Film, Riccardo Ghione e Marco Ferreri.

Secondo le intenzioni di Zavattini, rispettando l'ottica neorealista, i corti avrebbero dovuto essere girati utilizzando attori non professionisti e avrebbero dovuto raccontare delle storie reali. L'insieme di tutti i corti compose il film *Amore in città* che avrebbe dovuto essere il primo di una serie di film-inchiesta, una sorta di rivista cinematografica a uscita semestrale da intitolare "Lo Spettatore" la cui realizzazione fu interrotta dopo il primo numero a causa dell'insuccesso commerciale³⁶.

La storia raccontata da Fellini nel suo episodio, si differenzia da tutte le altre, sia per l'utilizzo di attori professionisti, sia per i fatti narrati, che sono evidentemente irrealistici e costituì, come spiegò in seguito lui stesso in un'intervista, una presa di

³⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 132-133

³⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 139-140

posizione contro le ferree regole neorealistiche che Zavattini voleva imporre.

*“Accettai di partecipare a quel film di gruppo con lo spirito polemico dello studentello che vuol prendersi sornionamente beffe del suo professore. I Vitelloni aveva avuto un gran successo ma fin da allora la critica di sinistra prendeva le distanze. Pur esprimendo consensi, venivo rimproverato di aver ambientato il film in una provincia senza connotati precisi, mi si accusava di insistere troppo sulla poetica della memoria e di non aver saputo dare al film un chiaro senso politico. Pensai di prendermi una rivincita alle spalle di chi faceva in quegli anni comiziesche dichiarazioni sul neorealismo, creando le nefande conseguenze che ancora perdurano”*³⁷

Fellini si mostra critico nei confronti delle agenzie matrimoniali che mirano solo ai propri interessi economici, sono disposte ad accettare anche un licantropo come cliente e non si fanno nessuno scrupolo a darlo in marito ad una innocente ragazza, disposta ad ogni sacrificio pur di uscire dal disagio della sua condizione economica.

Il personaggio del giornalista, interpretato dal bellissimo Antonio Cifariello, *“che si finge spietato ma in realtà è sollecito a calarsi sul volto gli occhiali scuri”*³⁸ anticipa il Marcello Rubini sornione e seducente della *Dolce vita*. Antonio, di fronte al candore della giovane Rossana, disposta persino a sposare un licantropo pur di evadere dalla propria condizione di miseria, che l'ha portata a non mangiare per tre giorni, non se la sente di continuare ad illuderla con la speranza di un matrimonio fasullo e la liquida augurandole buona fortuna. Per Rossana, il matrimonio con il licantropo, avrebbe rappresentato la soluzione ai suoi problemi di indigenza, visto che lo sposo, sarebbe a detta di tutti molto ricco e che spo-

³⁷ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, p. 85

³⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 52

sandolo andrebbe a fare la signora, come ha sottolineato la titolare dell'agenzia matrimoniale.

Rossana é una protagonista femminile semplice, ingenua ed innocente come Melina e come Wanda, un personaggio che anticipa Gelsomina e Cabiria, figure candide e disposte a vedere del buono e riporre fiducia anche in uomini bestiali come Zampanò o in loschi profittatori come Oscar³⁹.

La scena iniziale del film, quando Antonio gira nei corridoi del palazzo in cerca dell'agenzia matrimoniale Cibele, ricorda un labirinto kafkiano⁴⁰. In tutto l'episodio c'è un chiaro riferimento all'autore praghese, che sappiamo essere molto amato da Fellini. Il regista custodiva infatti molti romanzi di Kafka nella propria libreria e accarezzò per molto tempo l'idea di girare un film tratto dal romanzo *America*. Questa idea venne riportata in parte nel film *Intervista* nel 1987. Gli elementi che accomunano Fellini e Kafka sono innumerevoli sia a livello di linguaggio sia a livello dei grandi temi esistenziali affrontati. A livello di linguaggio sia Kafka che Fellini fanno ricorso sia all'ironia che all'utilizzo di metafore e simbolismi, oltre ad inserire i propri personaggi in atmosfere oniriche e talvolta surreali. A livello tematico sia lo scrittore ebreo che il regista riminese affrontano temi come l'ansia esistenziale, la solitudine e il senso di smarrimento dell'uomo contemporaneo.

Proprio solitudine, senso di smarrimento e angoscia portano l'uomo moderno a rivolgersi alle agenzie matrimoniali per cercare un po' di compagnia affettiva. All'interno del breve episodio, il regista critica in maniera evidente la burocrazia, altro tema tipicamente kafkiano, mettendo in risalto, come Antonio sia costretto a firmare un'infinità di scartoffie per iscriversi all'agenzia matrimoniale.

La sequenza iniziale del labirinto di corridoi in cui si perde Antonio, per cercare l'agenzia, anticipa almeno altre due scene che Fellini girò in seguito per altri film. Gli sguardi del bel giornalista nei vari appartamenti senza porte, che si affacciano sui corridoi attraversati, anticipano quelli di Encolpio e Gitone

³⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 36

⁴⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 141

nelle stanze della suburra nel *Fellini-Satyricon*, mentre le risate dei piccoli bambini-diavoletti, che guidano il giornalista attraverso quegli stessi corridoi, anticipano le dispettose risate del piccolo bambino-cupido nelle *Tentazioni del Dottor Antonio* e quelle di tanti altri bambini che popolano le sue pellicole.

Agenzia Matrimoniale fu la prima collaborazione di Fellini con l'operatore Gianni Di Venanzo che fu l'autore del bellissimo bianco e nero di *Otto e mezzo*⁴¹.

TRILOGIA DELLA GRAZIA: LA STRADA, IL BIDONE, LE NOTTI DI CABIRIA

La strada (1954)

Il progetto del film *La strada* su cui Fellini e Pinelli lavoravano già dal 1951, rimbalzò da un produttore all'altro per diverso tempo, sia perché i produttori ritenevano che quel tema non avrebbe interessato il pubblico, sia perché non volevano Giulietta Masina come protagonista, questione su cui invece Fellini era irremovibile. “*Era un pezzo che volevo fare un film per Giulietta: mi sembra un'attrice singolarmente dotata per esprimere con immediatezza gli stupori, gli sgomenti, le frenetiche allegrezze e i comici incupimenti di un clown*”⁴². Dino De Laurentiis e Carlo Ponti decisero infine di produrre il film investendo un budget abbastanza contenuto a cui Fellini si adattò senza grandi pretese.

L'idea di raccontare la storia di due artisti girovaghi che vivevano su un carretto spostandosi da una fiera di paese all'altra venne a Pinelli, che durante un viaggio in macchina da Roma a Torino, vide una coppia di nomadi saltimbanchi da cui prese ispirazione. Anche Fellini, nello stesso periodo, stava maturando tuttavia l'idea di girare un film sul mondo dei piccoli circhi⁴³.

⁴¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 140-141

⁴² Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980 p. 58

⁴³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 144

Con *La strada*, Fellini fece il grande salto di qualità a livello artistico, affermando il proprio stile poetico e passando dalle commedie satiriche del periodo precedente a trattare i grandi temi che lo appassionavano maggiormente, come la solitudine e la crisi dell'uomo moderno. La cornice in cui è inserita la storia dei due artisti girovaghi risente ancora del neorealismo, troviamo infatti paesaggi spogli, riprese in luoghi reali e famiglie di contadini che vivono in condizioni di assoluta miseria⁴⁴. A livello contenutistico questo film segnò un ulteriore distacco nei confronti del neorealismo, visto che i conflitti e le discordie tra i personaggi del film, così come i loro stati d'animo, non sono legati a questioni sociali o politiche⁴⁵.

Da un punto di vista iconografico, per i personaggi di Gelsomina e Zampanò, Fellini si ispirò ai fumetti Girellino e Zarappa, le cui storie, disegnate da Antonio Rubino, erano apparse sul *Corriere dei Piccoli*, di cui Federico era un appassionato collezionista, dal 18 maggio 1919 al 18 maggio 1920, in ventisei tavole a colori.

Girellino è un bambino fantasioso, dalla faccia molto espressiva, un piccolo clown che alterna allegria e malinconia, indossa una maglia a righe bianche e rosse con sopra un lungo pastrano scuro e dei grandi scarponi ai piedi. Zarappa è invece un omone alto, robusto e dai modi grossolani. Gelsomina e Zampanò sono molto somiglianti a questi due personaggi fisicamente, nel vestiario ed anche a livello di definizione del carattere. Persino il suono dei loro nomi è estremamente simile a quello dei protagonisti delle storie di Antonio Rubino (Fig.1). Nel fumetto, accanto a Girellino e Zarappa, compare inoltre una scimmietta dal nome Lolita, che è amica di Girellino, la cui indole dispettosa e il cui carattere vivace ricordano il personaggio del Matto⁴⁶.

⁴⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 115

⁴⁵ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 79

⁴⁶ Paola Pallottino, *Antonio Rubino e Federico Fellini ipotesi sulla genesi iconografica de La Strada*, presentato al convegno Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947, promosso dall'associazione riminese Federico Fellini nell'ottobre 1997 dal sito internet http://www.ticonzero.name/1/figure_di_paola_pallottino_6664036.html visualizzato il 30/12/2017

Fellini, come ricordano i biografi, fu un assiduo lettore del Corriere dei Piccoli. *“Quando ebbe l'età, si dedicò alla lettura del «Corriere dei Piccoli», che conservava e faceva rilegare. In quegli anni, a cavallo tra il '20 e il '30, il «Corrierino» era ricco di allegre storielle stupendamente disegnate e di personaggi indimenticabili e chi si accinge a ripercorrere la storia della formazione artistica di Fellini farà bene a soffermarsi su queste tavole colorate, che influenzano profondamente la visione del mondo, lo stile e l'umorismo del futuro regista. Forse è dal «Corriere dei Piccoli», che nasce nel giornalista del «Marc"Aurelio» e continua nel cineasta la predilezione del frammento rispetto alla storia compiuta, il ricorrere agli stessi personaggi in situazioni narrative indipendenti, insomma la scelta della forma breve, rapsodica e seriale.”*⁴⁷

Il regista riminese continuò ad ispirarsi alle storie lette sul Corriere dei Piccoli anche in altre occasioni. Ad esempio nell'episodio di *Boccaccio '70*, *Le tentazioni del Dottor Antonio*, Anita Ekberg esce da un cartellone pubblicitario, come un personaggio del fumetto Pier Cloruro de' Lambicchi di Giovanni Manca, in cui i personaggi dei disegni e dei quadri prendono vita grazie ad una spennellata della magica Arcivernice. Inoltre, quando girò il suo primo film a colori, *Giulietta degli spiriti*, Federico si ispirò soprattutto ai colori vivaci ed intensi del Corrierino.

Nella *Strada* troviamo condensate alcune delle principali tematiche della poetica felliniana: il difficile rapporto tra uomo e donna, l'atmosfera surreale mista a lucido realismo, ma anche: *“il chiassoso luccichio dello spettacolo popolare, le vite sbagliate, la solitudine degli esseri umani dietro, sempre, apparenze buffonesche. Le influenze congiunte del circo – passione dell'infanzia, della caricatura (che praticò ai suoi inizi prendendo modello dal fumetto), del teatro di rivista e d'avanspettacolo e del neorealismo, hanno nutrito assiduamente la sua visione del mondo.”*⁴⁸

⁴⁷ Tullio Kezich, *Fellini*, Milano, BUR, 1996, pp. 23-24

⁴⁸ Claude Beylie, *I Capolavori del Cinema*, Vallardi, Milano, 1990, p. 186

Il titolo del film, che tra l'altro venne mantenuto anche dalle distribuzioni estere, oltre ad indicare il luogo fisico in cui si svolge la storia dei due artisti nomadi, che inizia sulla spiaggia dove Zampanò compra Gelsomina e finisce nuovamente sulla spiaggia in cui avviene la redenzione del saltimbanco, é anche una metafora del percorso di crescita interna dei protagonisti del film, che nel corso della storia narrata, vivono una vera e propria evoluzione a livello psicologico. La strada é uno dei luoghi di ambientazione privilegiati da Fellini che predilige le storie picaresche, come quella dei bidonisti o di Cabiria, di Encolpio e Ascilto o dei lunatici protagonisti del suo ultimo film.

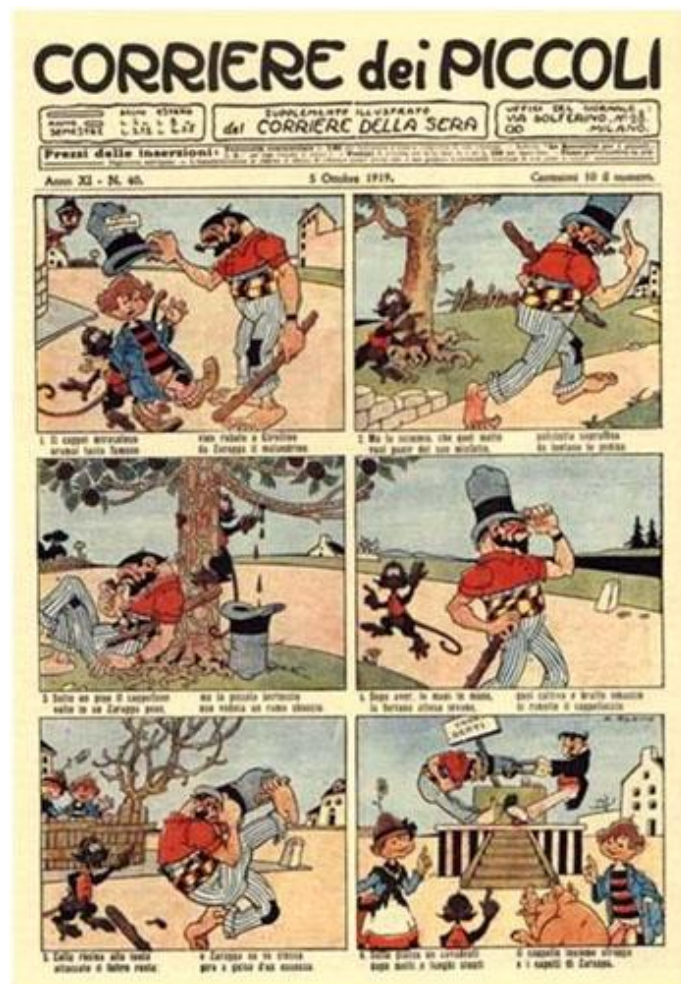


Fig.1: Antonio Rubino, Girellino e lo zingaro Zarappa, Copertina del Corriere dei Piccoli, 5 ottobre 1919

Gelsomina, donna tanto ingenua da sfiorare l'idiozia, é un anima candida ed indifesa che all'inizio della storia prende il rozzo Zampanò come modello per lo sviluppo del proprio carattere. Nella scena dell'osteria mette lo stuzzicadenti in bocca come lui e si sforza di imitarlo nell'atteggiamento spavaldo. Dopo il primo rapporto sessuale, consumato nella loro casa-carretto, lo guarda sorridente e soddisfatta, sia per la scoperta dei piaceri del sesso, sia pensando di aver conquistato il ruolo di moglie. In questa prima fase Gelsomina é completamente sottomessa a Zampanò, ma pian piano, a causa dei suoi continui tradimenti con altre donne, del suo tentativo di furto nel convento, ma soprattutto a causa della mancanza di un dialogo, perde fiducia in lui. Gelsomina cerca continuamente di avviare una conversazione con Zampanò, nella speranza sia di scoprire dei sentimenti in lui sia di saziare i suoi bisogni affettivi, ma trova sempre un muro di silenzio di fronte a sé. Le cose vanno diversamente con il Matto, personaggio strano e angelico quanto lei, con il quale Gelsomina riesce ad instaurare quel dialogo che aveva sempre cercato con Zampanò. Dopo l'illuminante conversazione notturna con il funambolo, si assiste ad un rovesciamento del rapporto tra i due personaggi principali. Infatti mentre all'inizio Gelsomina é dipendente e completamente sottomessa a Zampanò, dopo la sua evoluzione, si azzarda addirittura a dargli consigli e a suggerirgli di pensare. Il rovesciamento della situazione si ha anche su un altro piano, mentre all'inizio la clownesse é una proprietà di Zampanò, che l'ha acquistata da sua madre per diecimila lire, alla fine é lei che sceglie di restare al fianco di Zampanò, rifiutando di andare via con gli artisti del circo del signor Giraffa. Il Matto infatti, l'ha convinta che se “se non ci sta lei con lui non ci sta nessuno” e che se Zampanò la tiene con sé forse é perché gli vuole un po' di bene. Gelsomina fa tesoro della lezione filosofica contenuta nella "parabola del sasso". Il Matto l'ha infatti convinta che anche un sassolino in fondo serve a qualcosa altrimenti il padreterno non lo avrebbe creato. Grazie al messaggio del funambolo Gelsomina riacquista fiducia in se stessa e nella vita e si convince che il proprio ruolo

ed il senso della propria esistenza sia quello di stare vicino a Zampanò.

Lo spettatore invece, dopo la morte della protagonista, capisce che il senso dell'esistenza di Gelsomina é stato quello di permettere lo sviluppo di una coscienza e di una sensibilità nel rozzo animo di Zampanò. Anche in lui, uomo barbaro che conosce l'intimidazione e la violenza come unici strumenti per farsi rispettare e che mira a soddisfare solo i propri bisogni primari, mangiare, bere, fare sesso, c'è infatti una vera e propria evoluzione. Nell'ultimo periodo di vita trascorsa insieme, quando Gelsomina ha perso la ragione e si é chiusa in mutismo totale, dopo aver assistito all'omicidio del Matto, il cuore di Zampanò si avvia ad un lento disgelo. Il saltimbanco si mostra più premuroso e compassionevole nei confronti della clownesse, sia cercando di farla mangiare, quando lei si rifiuta di farlo, sia lasciandogli un po' di soldi, una coperta e la sua amata tromba, prima di abbandonarla vicino ad un rudere. Quando Zampanò si rende conto che Gelsomina ha bisogno di cure più serie di un piatto di minestra, spinto soprattutto dalla codarda voglia di liberarsi della compagna, che lo mette continuamente di fronte al rimorso del male commesso, ripetendo insistentemente *"Il Matto sta male"*⁴⁹, prende la decisione di abbandonarla definitivamente al suo infelice destino. Solo alla fine del film Zampanò, dopo aver scoperto che Gelsomina é morta, si abbandona ad un tardivo pianto liberatorio sulla spiaggia.

Fellini fa poeticamente coincidere la pazzia di Gelsomina con un radicale cambiamento della stagione, infatti, mentre fino a quel momento i due protagonisti hanno vissuto solo giornate di sole, all'improvviso piombano le giornate invernali con la neve ed il freddo, che rappresentano simbolicamente il gelo che é penetrato nell'anima e nella mente della protagonista.

Il paesaggio in cui si muovono i protagonisti in tutto il film é volutamente scarno e desolato, fatto di montagne spoglie, grandi prati brulli e piccoli paeselli medievali arroccati qua e là su una montagna, un paesaggio fuori dal tempo e della storia,

⁴⁹ La Strada, Fellini, Dino De Laurentiis e Carlo Ponti, 1954. DVD

avvolto in un silenzio immobile, che rimanda ai paesaggi dei film di Ingmar Bergman.

Il matto, personaggio che appare per la prima volta sospeso su un filo tra cielo e terra, indossando due ali da angelo, pur non conoscendola, regala un sorriso immediato a Gelsomina, cogliendo da subito l'umanità e l'innocenza di quella creatura. Egli é il trait d'union tra Zampanò e Gelsomina. E' lui con il suo messaggio a mettere in moto il cambiamento della protagonista che porta come conseguenza all'evoluzione e al finale disgelo del cuore del rude Zampanò.

Zampanò e il Matto sono due figure in netta opposizione. Fellini non spiega il motivo della loro antipatia reciproca, se non evidenziando il contrasto tra i loro modi di essere. Zampanò é terreno, materiale, violento e incapace di comunicare quanto il Matto é aereo, spirituale, socievole e comunicativo⁵⁰.

In quanto figura angelica ed ultraterrena il Matto é portatore di messaggi dal cielo, conosce già il proprio destino ed ha più volte la premonizione che la propria morte sia imminente. Quando Zampanò si accosta a lui per prenderlo a botte per l'ultima volta, finendo per ucciderlo accidentalmente, egli non scappa come aveva fatto precedentemente. E' come se sapesse che non ci si può sottrarre al proprio destino e lo accetta inesorabilmente. Prima di accasciarsi al suolo ha ancora un istante per notare che il suo orologio si é rotto e di accertarsi che il suo tempo é finito in maniera definitiva.

Gelsomina e Zampanò sono così fortemente caratterizzati come due tipi psicologici opposti da poter essere considerati delle vere e proprie maschere. Mentre Gelsomina é il simbolo dell'innocenza, dell'ingenuità e del candore, Zampanò é infatti il simbolo dell'istintività e della bestialità umana e possono essere visti anche come metafora dei due aspetti sempre presenti e complementari nell'animo umano. Essendo Fellini un autore prevalentemente autobiografico ha messo qualcosa di sé in tutti e tre i personaggi principali del film. Fellini é un po' nell'ingenuità, nel candore, nel bisogno d'amore e di dialogo di

⁵⁰ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 80-81

Gelsomina, un po' nell'istinitività e nel nomadismo errante di Zampanò ed un po' nella poetica saggezza filosofica del Matto.

In Gelsomina troviamo caratteristiche che la fanno assomigliare sia ad uno Charlot al femminile sia ad un fraticello francescano⁵¹. Come Charlot, Gelsomina. é caratterizzata da una forte emotività e da un grande amore per il prossimo, é una sognatrice costretta a fare i conti con gli eventi sfavorevoli e con la crudeltà dell'uomo, soffre di solitudine ed é eternamente emarginata dalla società, ma nonostante tutto questo, non perde la speranza e continua ad avere fiducia nella bontà dell'animo umano. Come un fraticello francescano vive in totale povertà, porta i capelli corti, é in contatto con la natura, di cui a volte assume le sembianze, posando ad esempio come un albero. Pratica l'amore per il prossimo, cerca di convertire Zampanò all'umanità dei sentimenti e non accetta la violenza e la sopraffazione, tanto da diventare pazza dopo aver assistito all'omicidio del Matto. La sua “santità” e la sua purezza d'animo vengono riconosciute sia dai bambini che la accompagnano dal piccolo infermo Osvaldo, quasi ella fosse in grado di compiere il miracolo di farlo sorridere, sia dall'angelico funambolo il Matto, sia dalla suora che familiarizza con lei e la invita a restare in convento. Gelsomina inoltre, seguendo tre pifferai magici, arriva a Bagnoregio, dove vive momenti di pura estasi religiosa durante una processione in cui le immagini sacre di Cristo e della Madonna vengono portate in giro per il paese.

Nel finale del film i personaggi vanno inesorabilmente incontro al proprio destino come in una tragedia scespiriana, il Matto viene fatalmente ucciso dal burbero Zampanò, mentre Gelsomina, dopo essere divenuta pazza, si lascia morire di dolore. La notizia della morte di Gelsomina rappresenta un cambiamento e forse l'inizio di una nuova vita per Zampanò, *“nel suo cuore quella morte fa luce su tutto: sulla vita di Gelsomina, sulle cose in cui Gelsomina credeva e che lui non aveva mai “viste”.* Ora con gli occhi di Gelsomina, Zampanò

⁵¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 117-118

“vede” tutte quelle cose, e il muro che imprigionava la sua anima crolla di schianto.”⁵²

La strada inizia e finisce in riva al mare, un luogo simbolico e che ricorre di frequente nell'immaginario del regista riminese. E' in spiaggia che le sorelle di Gelsomina vanno a cercarla nelle prime immagini del film ed è ancora in spiaggia che Zampanò si abbandona ad un pianto liberatorio nell'ultima sequenza.

La strada può essere visto sia come una metafora del difficile rapporto tra uomo e donna sia come una critica nei confronti della condizione della donna che nell'Italia degli anni '50, che era ancora completamente succube e sottomessa all'autorità del marito. Gelsomina viene addirittura comprata come una schiava o una bestia. Zampanò incarna perfettamente il modello di uomo ignorante, autoritario e maschilista del tempo.

La strada, insieme ai due film successivi *Il bidone* e *Le notti di Cabiria* forma una trilogia in cui Fellini affronta i temi della grazia e della salvezza e gli insegnamenti etici del Cristianesimo sono al centro del racconto⁵³.

La redenzione dell'anima di Zampanò avviene attraverso l'anima innocente di Gelsomina. *"Il sacrificio di Gelsomina conduce Zampanò alla redenzione, proprio come la morte e resurrezione di Cristo riscatta l'umanità caduta."*⁵⁴ Per il bidonista Augusto la vana ricerca della salvezza viene messa in moto, sia dal riavvicinamento con la figlia Patrizia, che dalla crisi di mezza età e raggiunge il suo apice attraverso il colloquio con una paralitica. Cabiria, personaggio più puro rispetto a Zampanò e Augusto, trova la salvezza nella speranza e nella gioia di vivere, unendosi ad un gruppo di giovani che cantano e ballano nel finale del film.

Il film venne presentato al Festival del Cinema di Venezia del 1954, anno in cui la giuria era presieduta dallo scrittore Ignazio Silone. *La strada* si aggiudicò il Leone d'argento a parimerito con altri tre film. Quell'edizione del Festival passò

⁵² Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 34

⁵³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 115

⁵⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 122

alla storia per le forti contestazioni sollevate dagli estimatori viscontiani che non videro assegnato nessun premio al pur bellissimo, *Senso*.

I viscontiani erano infatti fautori del neorealismo e si opponevano ai felliniani, sostenitori di un cinema poetico, che andasse oltre la corrente realistica. Tra l'assistente alla regia di Fellini, Moraldo Rossi e Franco Zeffirelli, allora assistente alla regia di Visconti, si sfiorò la rissa e solo l'intervento della polizia riuscì a placare gli animi⁵⁵.

La vera fortuna del film iniziò quando fu distribuito all'estero, dove ottenne un enorme successo, fino ad arrivare a vincere nel 1956, l'Oscar come miglior film straniero, categoria a cui si attribuì un premio per la prima volta proprio in quell'edizione.

Quasi alla fine della lavorazione del film Fellini cadde in una profonda depressione e grazie all'intervento di Giulietta iniziò un breve periodo di cura presso lo psicoanalista, parapsicologo ed esoterista Emilio Servadio. Questo episodio segna l'entrata della psicanalisi nella vita di Federico. Sembra che proprio durante una delle visite allo studio del noto psicoanalista, Fellini fece la conoscenza di una donna di cui continuò ad essere amante per molti anni⁵⁶.

Il bidone (1955)

Il bidone, oggi rivalutato dalla critica, é sicuramente tra i film meno conosciuti e celebrati di Fellini, sia per lo scarso successo che ebbe alla sua uscita, sia perchè tra i tanti capolavori del regista riminese resta un'opera minore. L'insuccesso del film fu in parte provocato dai ripetuti tagli che furono imposti dal produttore Goffredo Lombardo, sia prima che dopo la presentazione del film, avvenuta al Festival del Cinema di Venezia e che finirono per snaturarne l'idea originaria. In conseguenza del taglio di alcune scene, alcuni personaggi scompaiono comple-

⁵⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 151

⁵⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 157-164

tamente, mentre il destino di altri é affidato solo a poche battute. Nella seconda parte del film l'attenzione si concentra tutta sul personaggio di Augusto che diventa l'unico protagonista.

Tra le numerose scene tagliate troviamo: una scena in cui Augusto passa la notte in compagnia della ballerina inglese Maggie nella sua pensione, una scena ambientata al luna park in cui Roberto e Picasso entrano nel rotor, una scena in cui Picasso chiede un passaggio per ritornare a Roma dopo aver passato la notte in una squallida pensioncina, una scena in cui Augusto e Roberto, a turno, fanno sesso in macchina con una prostituta, una scena in cui Augusto torna al tabarin a cercare Maggie che é sparita senza lasciare tracce, una scena in cui c'è un confronto tra Augusto e la moglie di Picasso, Iris, che accusa il bidonista di essere responsabile della fine del suo matrimonio ed infine la scena dell'agonia di Augusto morente che in origine era molto più lunga⁵⁷.

L'idea del film venne a Fellini dai racconti di un bidonista conosciuto mentre girava *La strada* in una trattoria di Ovindoli e da quelli dell'amico Eugenio Ricci, detto il Lupaccio, che fa una piccola apparizione nel film durante la scena della festa di Capodanno⁵⁸.

Il titolo, *Il bidone*, é ripreso da una parola di origine lombarda che negli anni '50 era già in uso da almeno una decina d'anni, per indicare una piccola truffa, un imbroglio o un raggio. La scelta di intitolare il film *Il bidone* e non *I Bidonisti*, richiamando il precedente *I vitelloni*, sfrutta l'ambiguità del termine che rappresenta la truffa, sia nella dimensione reale, sia da un punto di vista simbolico. Il bidone indica infatti l'inganno a cui i protagonisti vanno incontro a causa della loro condotta illegale e che li condanna a vivere nella paura, nella menzogna e nella solitudine, bidonando prima di tutti se stessi e la propria esistenza. Nessuno dei tre protagonisti ha infatti una vita sentimentale stabile o soddi-sfacente. Augusto vive separato dalla moglie e dalla figlia Patrizia. Roberto ha continue avventure con signore attempate da cui si

⁵⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 81-84

⁵⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 166

fa mantenere, mentre Picasso vive nel terrore che la moglie Iris scopra la sua condotta e lo abbandoni.

Nel film troviamo diversi motivi ricorrenti nella poetica felliniana che anticipano il grande affresco della *Dolce vita*. La scena del locale notturno, nel corso della quale Augusto conosce la ballerina Maggie, anticipa la notte al tabarin di Marcello in compagnia di suo padre. Le passeggiate notturne dei tre bidonisti, anticipano quelle di Marcello con Anita. La festa dell'ultimo dell'anno, nel corso della quale viene inscenato uno spogliarello da una delle ospiti, anticipa quello di Nadia nella *Dolce vita*. In questa scena Fellini sottolinea soprattutto la volgarità e l'aggressività di una categoria di uomini che trattano le donne senza rispetto ed esercitano in modo brutale il proprio potere sugli altri. Durante la festa, un'aspirante miss, viene quasi violentata mentre un invitato viene sottoposto ad un feroce atto di nonnismo⁵⁹.

Il bidone è il primo film in cui Fellini sposta l'ambientazione dalla provincia alla città di Roma, che egli dipinge come capitale del vizio e della corruzione morale, anticipando *La dolce vita*⁶⁰.

I bidonisti erano piccoli truffatori e ladruncoli abbastanza diffusi nell'Italia postbellica. La guerra e la miseria conseguente avevano infatti costretto molti italiani ad arrangiarsi per andare avanti, anche mettendo su delle piccole truffe ai danni del prossimo. Fellini mostra le proprie radici neorealiste, soprattutto nella scena in cui Augusto ed i suoi complici vanno a riscuotere la prima rata delle case popolari, imbrogliando un intero quartiere di poveri baraccati.

I bidonisti commettono solo piccoli furti che definiscono “*scherzetti che si fanno per tirare avanti*”⁶¹. Sono dei ladruncoli che non utilizzano mai le armi e non fanno parte della grande malavita organizzata. Durante la scena della festa di Capodanno i trucchi di Picasso che cerca di vendere un finto De Pisis e di Roberto che cerca di rubare un portasigarette d'oro vengono subito smascherati dai truffatori del giro grosso

⁵⁹ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 92

⁶⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 128

⁶¹ *Il Bidone*, Fellini, Titanus (Roma), 1955. DVD

presenti a casa di Rinaldo. Ciò mette in risalto come Augusto ed i suoi complici siano solo dei piccoli delinquentelli⁶². Fellini li osserva con sguardo critico ma bonario. Infatti, pur non mostrando nessun rimorso per aver rubato dei soldi a della povera gente che lavora tutto il giorno, si mostrano teneri e affettuosi nei confronti dei propri figli. Nonostante l'amore per i figli i bidonisti sono uomini cinici, squallidi e senza moralità, che truffano povera gente appartenente al sottoproletariato. In conseguenza di ciò, lo spettatore tende ad identificarsi e ad empatizzare maggiormente con le vittime degli imbrogli o con i parenti dei bidonisti, come Iris, la piccola Silvana o Patrizia, piuttosto che con Augusto ed i suoi complici.

Nel *Bidone*, Fellini fa un affresco impietoso dello squallore e della cattiveria umana, che ha portato a paragonarlo al poeta Baudelaire, il quale sosteneva che, anche il male, che fa irrimediabilmente parte dell'animo umano, può acquisire bellezza e tendere al sublime per mezzo della poesia⁶³.

I bidonisti hanno molte cose in comune con i *vitelloni*, ma sono molto più responsabili e colpevoli, in quanto più crudeli e consapevoli del proprio fallimento di uomini, rispetto agli indolenti fannulloni romagnoli immortalati da Fellini due anni prima. Come i *vitelloni*, anche i bidonisti, hanno delle aspirazioni che però non coltivano. Picasso è un pittore fallito che ammira Corot e De Pisis ed è l'unico a tornare alla vita onesta. Roberto vorrebbe fare il cantante, ma pur aspirando a diventare il Johnnie Ray italiano, finisce per ridursi a diventare un grosso spacciatore milanese. Roberto assomiglia molto da vicino allo sciupafemmine Fausto dei *Vitelloni*, che già nel film precedente aveva rubato una statua raffigurante un angelo. Augusto è il più vecchio del gruppo e ciò è all'origine della sua crisi esistenziale. Egli è il bidonista esperto ma che non è mai riuscito ad entrare nel giro grosso. Augusto, come i *vitelloni*, nonostante la sua età, non è mai diventato uomo, restando un eterno adolescente che spende i soldi rubati alla povera gente per prostitute e serate nei night club. Come era accaduto nei *Vitelloni*, anche nel *Bidone* lo svelamento del vero volto del

⁶² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 130

⁶³ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 43

personaggio avviene in un luogo in cui regna la finzione. Augusto viene infatti arrestato dentro al cinema, dove sua figlia Patrizia, in una scena che rimanda al finale di *Ladri di biciclette*⁶⁴, vede il vero volto di suo padre e si rende conto dello scarto tra il ruolo recitato da Augusto e la realtà delle cose.

I bidonisti hanno qualcosa in comune anche con i personaggi del film *La strada* in quanto essi sono artisti della truffa tanto quanto Gelsomina e Zampanò erano artisti di strada. Inventare sempre nuove bugie per imbrogliare il prossimo richiede infatti molta creatività e un'ottima capacità nel recitare bene il proprio ruolo. Fanno da collegamento con i due film precedenti la presenza di Franco Fabrizi, il Fausto dei *Vitelloni*, che in questo film interpreta il ruolo di Roberto e Richard Basehart, il Matto della *Strada*, che qui interpreta il ruolo di Picasso.

Nel *Bidone*, Fellini, ripropone i temi dell'illusione e dell'inganno, ma ribaltando la prospettiva dei personaggi. Se nello *Sceicco bianco* abbiamo visto la miseria e lo squallore di Rivoli con gli occhi dell'ingenua Wanda, qui i protagonisti della storia sono i truffatori ed il quadro che emerge é dunque più cupo e meno consolatorio. Augusto, il vero protagonista del film, prende il proprio nome dal clown più cattivo, quello che racconta le bugie, mentre i contadini ed i sottoproletari sono i clown bianchi che si bevono le bugie che lui racconta. Augusto e clown bianco sono infatti nel mondo del circo, tanto amato da Federico, le due figure di clown per eccellenza, sempre in contrapposizione tra loro.

Il bidonista Augusto é uno dei personaggi più negativi creati da Fellini. Non ha una coscienza e vive senza rimorso il fatto di aver rubato i risparmi di una vita a della povera gente che lavora tutto il giorno nei campi. Augusto é un uomo di quasi cinquant'anni che continua ad andare avanti commettendo delle piccole truffe, non ha fatto il grande salto, diventando un ricco spacciatore come Rinaldo e non ha più dalla sua parte la gioventù di Picasso e Roberto, che hanno altre aspirazioni. La crisi di Augusto é dovuta all'avanzare dell'età, all'approssimarsi

⁶⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 130

della morte e dalla consapevolezza di non aver realizzato niente nel corso della propria esistenza, ma é scatenata soprattutto dall'incontro con la figlia Patrizia, una ragazza buona ed onesta, che ambisce a continuare gli studi, ma senza voler gravare sulle spalle della madre.

Augusto é caratterizzato da un grande solitudine sia interiore che esteriore. Le uniche compagnie femminili con cui lo si vede nel corso del film, sono la ballerina Maggie e una prostituta. Alla festa di Capodanno, é da solo in mezzo a tanta gente della borghesia romana e d'altronde, come dice lui stesso, per fare il suo lavoro bisogna essere liberi e non avere famiglia, per non dover dare spiegazioni a nessuno. Come tutti i bidonisti Augusto vive costantemente nella paura. Paura di essere riconosciuto da qualcuna delle sue vittime e di essere arrestato dalla polizia, ma anche, paura per il proprio futuro, basato esclusivamente sul rischio e sull'incertezza⁶⁵. L'aria malinconica, sofferente e di emarginato sociale, che richiede il personaggio di Augusto, é meravigliosamente resa sullo schermo dall'attore Broderick Crawford, forse anche grazie all'aver girato tutto il film avvolto in una nube alcolica, come ebbe modo di raccontare lo stesso Fellini. *“Una sera, a piazza Mazzini, vidi il manifesto di un film stracciato a metà, in cui non si leggeva più il nome dell'attore, era rimasta l'immagine di questo faccione che assomigliava moltissimo a un famoso imbroglione riminese, un certo Nasi che era riuscito a vendere a un tedesco un pezzo di mare. Questo si raccontava dalle mie parti, il massimo dei bidoni, gli aveva venduto il mare davanti al Grand Hotel. Quella faccia d'attore che assomigliava al bidonista di Rimini aveva qualcosa di massiccio, di contadinesco, cupo, da pugile un po' suonato. (...) Broderick Crawford era un attore che non aveva bisogno di fare niente, tanto era straordinaria la sua faccia, bastava che spostasse gli occhi, lo sguardo, da un punto all'altro ed era sufficiente per esprimere tutto. (...) Ho di lui un ricordo tenero. Gli diventai amico, era come un naufrago, uno che ha deciso la sua perdizione totale. Quando lo scelsi era già da tempo sulla lista nera degli attori alcolizzati, ma io lo volli lo stesso. Arrivò sul*

⁶⁵

Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 47

set scortato da una dama di compagnia della lega antialcolica, rifiutava tutti i brindisi a base di champagne: alzava, il suo ditone da pugile per dire no oppure copriva il bicchiere con la mano. Destino volle che i sopralluoghi per il film cominciassero proprio a Marino, l'ultimo giorno della festa dell'uva. C'erano i carri fioriti per strada, tutti cantavano: 'Annàmo, bevèmo', le fontane versavano vino, era il carnevale enologico, etilico. Stavamo per dare il primo giro di manovella quando Crawford sparì. Venne ritrovato da un contadino il giorno dopo, a mezzogiorno, sperduto nella campagna dei Castelli."⁶⁶

Come spesso avviene nei film di Federico, anche *Il bidone* ha una struttura circolare e finisce con i bidonisti intenti a mettere in scena la stessa truffa con cui è iniziato. Nel finale troviamo infatti Augusto intento a recitare, ancora una volta, la parte del monsignore che lascia il tesoro ai contadini, in cambio dei soldi che servono a dire un gran numero di messe di suffragio, in onore dell'anima del defunto che aveva sotterrato il tesoro. Come Zampanò, ed il suo spettacolo delle catene, anche Augusto, alla fine del film, recita la sua parte con molta meno enfasi rispetto all'inizio, segno che pur nella bestialità di un animo abbruttito, qualcosa si è smosso. La truffa, ripetuta due volte nel film, prende di mira la credulità e l'ignoranza del popolo, che si fida, a prescindere da tutto, di un uomo che indossa un abito talare, si lascia abbindolare da miti infantili come i tesori nascosti e crede ai miracoli.

La figlia Patrizia e la paralitica Susanna sono due figure angeliche che si assomigliano, in quanto entrambe non vogliono pesare sui propri genitori ed hanno l'importante ruolo di smuovere la coscienza di Augusto. Sia Patrizia che Susanna sono donne ingenuie che hanno fiducia incondizionata in Augusto, una perché ha fiducia senza riserve nel padre, l'altra perché lo crede un monsignore. Dopo l'incontro con Susanna, che l'ha scambiato per un vero monsignore, cercando in lui parole di conforto, Augusto, cerca la propria redenzione,

⁶⁶ Rita Cirio, *Il mestiere di regista - intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano 1994, pp. 67-69

provando ad imbrogliare i suoi stessi complici, probabilmente per aiutare economicamente la figlia Patrizia. Fellini lascia tuttavia intenzionalmente un finale aperto a diverse interpretazioni: *“Alla fine nel suo personaggio lasciavi alcune ambiguità sulle quali lo spettatore potesse meditare. Stava cercando di ingannare i colleghi perché voleva restituire i soldi alla ragazza storpiata che ne aveva un disperato bisogno oppure voleva consegnarli alla figlia perché potesse pagare la cauzione per il lavoro oppure semplicemente voleva tenersi tutto per sé? (...) Ritengo che sia essenziale che il pubblico alla fine si ponga delle domande, e che non tutto gli sia chiaro.”*⁶⁷

La scena del colloquio tra Augusto, vestito da monsignore, e la paralitica Susanna è senza dubbio la più poetica e memorabile di tutto il film. In questa sequenza, la bassezza morale del bidonista, assume maggior risalto in quanto è messa a confronto con il candore, la purezza, la fede religiosa e l'amore di Susanna per i propri genitori. Augusto accetta su richiesta della madre della ragazza, di dire qualche parola alla povera inferma Susanna. All'inizio, il bidonista non ha il coraggio di guardare in faccia la vittima paralitica, a cui ha rubato i soldi e nel corso del colloquio ha un attimo di vero e proprio cedimento psicologico, che Fellini accentua, facendo appoggiare Augusto al muro della casa, quasi cercasse un sostegno per non cadere. In quel momento Augusto dice a Susanna e prima ancora a se stesso *“La vita di tanta gente che conosco io non ha niente di bello. Non perdi molto tu”*⁶⁸ prendendo quindi sempre più coscienza della vacuità della propria esistenza. Quando infine Susanna gli si inginocchia davanti, per baciargli l'anello, lui ritira bruscamente la mano, poiché non ha la forza psicologica per sostenere che l'innocente a cui ha rubato i soldi si inginocchi di fronte a lui, che è solo un ladro meschino ed un imbrogliatore. In questa scena sentiamo soffiare il famoso vento felliniano che non è mai un vento realistico. Il vento felliniano è un vento il cui suono è sproporzionatamente più forte rispetto all'immagine e che serve soprattutto ad evocare uno stato d'animo che va dalla ma-

⁶⁷

Charlotte Chandler, *Io, Federico Fellini*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 141-142

⁶⁸

Il Bidone, Fellini, Titanus-Sgc, 1955. DVD

linconia alla solitudine. Lo stesso vento aveva soffiato nella famosa scena in cui i cinque vitelloni guardano il mare d'inverno, sulla spiaggia deserta.

Augusto paga con la propria vita l'ultimo imbroglio perpetrato ai danni dei colleghi bidonisti, che non sono più Picasso e Roberto e che lo abbandonano in un dirupo con la schiena rotta, *paralizzato come la vittima dell'ultima, atroce truffa*⁶⁹. In questa parte finale del film, i riferimenti al Cristianesimo sono molto evidenti. Il fatto che la storia di Augusto si svolga nell'arco di quattordici blocchi narrativi, rimanda alle quattordici stazioni della Via Crucis, mentre la scena in cui si trova a terra con la schiena spezzata e le braccia aperte allude ad una crocifissione⁷⁰. La lapidazione del protagonista proprio mentre cerca a suo modo una redenzione, assume un forte significato simbolico e rimanda all'episodio del vangelo in cui l'adultera viene salvata dalla lapidazione da Gesù.

Augusto muore da solo, così come ha vissuto, mentre sussurra non udito "*Aspettate vengo con voi*"⁷¹ a due contadine, che aiutate dai loro bambini, trasportano fascine di legna e secchi d'acqua. La sua redenzione in extremis ricorda quella di Buonconte da Montefeltro, che nella *Divina Commedia* salva la propria anima, pronunciando il nome della Madonna, appena prima di spirare⁷². Mentre Augusto muore, le ultime immagini del film ci mostrano le due contadine ed i bambini che si allontanano, simbolo di un modello di vita che si contrappone a quello del bidonista ed in cui il lavoro e la famiglia sono i valori fondamentali. Con questa conclusione Fellini regala allo spettatore un raggio di speranza in pieno stile chapliniano.

Attraverso la morte di Augusto, il film rispetta il famoso codice Hayes, in vigore negli Stati Uniti d'America, secondo cui i criminali dovevano sempre morire o finire arrestati prima della conclusione del film, affinché il cinema fosse edificante per il pubblico. Il film venne presentato al Festival del Cinema di Venezia e venne stroncato all'unanimità dalla critica che

⁶⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 131

⁷⁰ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 91-92

⁷¹ Il Bidone, Fellini, Titanus (Roma), 1955. DVD

⁷² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 132-133

oltre a trovarlo troppo tetro ed angoscioso lo trovò anche troppo lungo⁷³.

Le notti di Cabiria (1957)

Dopo l'insuccesso del *Bidone*, Fellini venne convocato a colloquio dal produttore Goffredo Lombardo, con cui era in contratto per un'altro film. Visti i contrasti ed il clima ostile che si era creato in conseguenza dell'incasso deludente del *Bidone*, Fellini strappò signorilmente il contratto e non realizzò più, in tutta la sua carriera, film prodotti dalla Titanus. Ritrovatosi così libero da impegni, Fellini si mise a lavorare al progetto di un nuovo film. Uno dei progetti che sembrò vicino ad andare in porto fu la trasposizione cinematografica del libro di Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*, che racconta la vita di un medico all'interno del reparto femminile di un ospedale psichiatrico e nel quale l'autore sostiene che la pazzia non sia una vera e propria malattia. Per interpretare il protagonista, Fellini interpellò la grande star di Hollywood, Montgomery Clift, ma a causa del rifiuto dell'attore americano e dello scarso interesse dei produttori il progetto finì in un cassetto⁷⁴.

L'idea del film e dei vari episodi che compongono *Le notti di Cabiria* mise insieme esperienze autobiografiche, fatti di cronaca, soggetti scritti per film precedenti e mai girati e la voglia di raccontare la storia della prostituta Cabiria, personaggio che la mente di Fellini aveva già partorito per il film *Lo sceicco bianco*.

Parte dell'ispirazione proviene dall'incontro con una prostituta di nome Wanda, che Fellini aveva conosciuto mentre stava girando la scena dell'assegnazione delle case popolari per *Il bidone*, nella borgata San Felice. Wanda, quando la conobbe Fellini, aveva già provato tre volte il suicidio per amore, ma ogni volta si era rialzata ed aveva ricominciato a credere che un giorno avrebbe incontrato l'uomo della sua vita. Questo sentimento di ostinata fiducia nel prossimo e nell'amore, divenne uno dei tratti fondamentali della personalità di Cabiria.

⁷³ Tullio Kezich, *Federico Fellini. Il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 85

⁷⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 172-174

La prostituta Wanda viveva vicino al set dove stava girando Fellini, in una minuscola catapecchia che deve aver ispirato il regista nell'ideazione della casa-cubo di Cabiria, poi realizzata dalla scenografo Piero Gherardi. *“La baracca aveva all'interno un suo straziante lindore: tendine a fiori alle finestre (finestre?), tegami e padellette, ammaccati ma lustrati, appesi in ordine alle pareti e un tavolino di ferro col ripiano di marmo come i tavolini dei caffè all'aperto, con sopra un centrino ricamato e un vasetto di margherite.”*⁷⁵ La casa-cubo di Cabiria ricorda la baracca sul fiume in cui vanno a vivere Charlot e la monella di *Tempi moderni* ed anticipa quella in cui vanno ad abitare Totò e Silvana Mangano in *La terra vista dalla luna*, episodio diretto da Pasolini nel 1967 ed inserito all'interno del film *Le streghe*. Nell'episodio pasoliniano viene citato apertamente Chaplin, in quanto la Mangano spolvera un quadro raffigurante Charlot.

Altra fonte di ispirazione per il personaggio di Cabiria e per la sua storia, fu un fatto di cronaca nera avvenuto nell'estate del 1955 a cui i giornali prestarono particolare attenzione. Il 10 luglio del 1955, nei pressi del lago di Albano, fu rinvenuto il corpo di una ragazza che era stata accoltellata e poi decapitata e che dalle indagini risultò essere quello di una cameriera, che probabilmente stava progettando la fuga con il suo amante. La vittima aveva ritirato tutti i suoi risparmi e li aveva messi in una cassetta della stazione Termini, insieme alle valige pronte per partire e contenenti un corredo matrimoniale. Il 5 luglio 1955 inoltre la ragazza aveva scritto una lettera ai suoi familiari in cui gli annunciava le sue nozze imminenti.

L'episodio della notte a casa del divo fu invece tratto da un soggetto che il regista aveva scritto insieme a Pinelli per Anna Magnani nel 1947, per un film che avrebbe dovuto essere diretto da Rossellini, in cui l'attrice avrebbe interpretato una prostituta che, dopo aver assistito al litigio di un divo con la sua fidanzata, viene invitata da lui, rimasto solo, a trascorrere la notte nella sua splendida villa. Da questi elementi eterogenei e stimolanti, che si erano sedimentati nella mente di Fellini,

⁷⁵

Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 64

nacque l'idea di raccontare la storia di una prostituta caparbia ed ostinata, dai modi bruschi, ma dall'animo romantico. Nessun attrice avrebbe potuto interpretare meglio di Giulietta Masina, Cabiria, ruolo che gli fece vincere il premio come miglior attrice al Festival di Cannes, più un sacco di altri premi in vari festival sparsi nel mondo e che restò per sempre il suo personaggio preferito.

Le notti di Cabiria, già durante la lavorazione, aveva messo in allarme il mondo cattolico, poiché raccontare la storia di una prostituta che vive a Roma, capitale della cristianità e città del Papa, veniva visto come poco decoroso e lesivo non solo di Roma, ma dell'immagine dell'Italia intera. In quel periodo c'era inoltre un acceso dibattito sul fenomeno della prostituzione poiché, era già stava approvata alla camera ed aspettava di essere approvata anche al senato, la famosa legge Merlin, che sancì la chiusura delle case di tolleranza il 20 febbraio 1958.

La commissione dette il visto della censura col divieto per i minori di 16 anni, ma il prefetto Adolfo Memmo, rappresentante del Ministero dell'Interno, ritenendo il film “lesivo del decoro nazionale” ne chiese l'interdizione, cosicché Fellini si trovò costretto a rivolgersi al cardinale Siri per salvare il suo film dai tagli⁷⁶. *“La censura aveva proibito il film e io non volevo che bruciassero i negativi. Così, seguendo il consiglio di un amico gesuita intelligente e forse un po' spregiudicato, padre Arpa, andai a Genova da un cardinale famoso, considerato uno dei papabili e forse anche per questo assai potente, per chiedergli di vedere il film. In una minuscola saletta di proiezione situata proprio dietro il porto, aveva fatto mettere, al centro, una poltrona comprata il giorno prima da un antiquario, una specie di trono con un gran cuscino rosso e le frange dorate. Il cardinale arrivò a mezzanotte e mezza sulla sua Mercedes nera. A me non fu concesso di restare nella sala e non so se l'alto prelato vide davvero tutto il film o se dormì; probabilmente padre Arpa lo svegliava nei momenti giusti, quando c'erano processioni o immagini sacre. Fatto sta che alla fine disse: 'Povera Cabiria, dobbiamo fare qualcosa per lei!'. E penso che gli sia bastata una semplice telefonata.*

⁷⁶

Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 181-182

Qualcuno mi accusò pubblicamente di essere una specie di Richelieu, che invece di combattere alla luce del sole, tramavo dietro le quinte; per fortuna allora c'era la possibilità di perdere tempo in polemiche di questo genere. Ma insomma, il film fu salvato. A una stranissima condizione, però, posta dal cardinale: che fosse tagliata la sequenza dell'uomo col sacco.[...] L'episodio mi era stato ispirato da uno straordinario personaggio col quale avevo passato due o tre notti in giro per Roma: una specie di filantropo, un po' mago, che in seguito a una visione s'era dedicato a una particolare missione: raggiungeva i diseredati nei punti più strani della città e distribuiva a tutti cibi e indumenti che teneva in un sacco. Questo ogni giorno. Con lui ho visto cose da fiaba. Sollevando la grata di certi tombini dove immaginavi ci fossero solo fango e topi, trovavi una vecchina che dormiva. Nei corridoi di un sontuoso palazzo di via del Corso, dove adesso c'è il Partito socialista, c'erano dei vagabondi che dormivano fino alle cinque della mattina, fatti entrare di nascosto dal guardiano di notte. L'uomo del sacco conosceva tutti questi posti: a uno faceva una iniezione, all'altro dava da mangiare. Nel film immaginai che Cabiria lo incontrasse sull'Appia Antica, mentre tornava a casa alle prime luci dell'alba brontolando perché un cliente mascalzone non l'aveva pagata. Vedeva l'uomo del sacco scendere da una macchinetta e avviarsi verso le cave di tufo, fermarsi sul ciglio di una specie di grande voragine e chiamare per nome una donna; da un lurido anfratto usciva allora una vecchia puttana che Cabiria conosceva come la Bomba Atomica, ridotta ormai a condurre una vita da topa. Poi Cabiria accettava di tornare a casa sulla macchinetta dell'uomo del sacco e restava molto colpita dai suoi racconti. Era una sequenzina molto commovente, ma che fui costretto a togliere; evidentemente in certi ambienti cattolici dava fastidio che nel film ci fosse quell'omaggio a una filantropa del tutto anomala, affrancata da mediazioni ecclesiastiche.”⁷⁷

⁷⁷ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 102-104

Per la sceneggiatura oltre ai fedeli e ormai consolidati Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, Fellini si avvale della collaborazione di Pier Paolo Pasolini, che si occupò in particolare di scrivere i dialoghi in romanesco moderno, oltre a scortare il regista a caccia di idee ed ambientazioni in quartieri di Roma di cui Pasolini era assiduo frequentatore e che invece erano sconosciuti a Fellini. Pasolini aveva pubblicato da poco il libro scandalo, *Ragazzi di vita*, scritto in dialetto romanesco, ma non aveva ancora iniziato la sua carriera di regista. Il rapporto tra Fellini e Pasolini si raffreddò notevolmente nel 1960 dopo che Federico, che in quel periodo aveva aperto una società di produzione con Angelo Rizzoli chiamata Federiz, si rifiutò di produrre l'opera prima di Pasolini *Accattone*.

Con *Le notti di Cabiria*, Fellini iniziò la collaborazione con lo scenografo e costumista Piero Gherardi, con cui continuò a collaborare fino a *Giulietta degli spiriti* e che fece vincere a Gherardi due premi Oscar per i costumi della *Dolce vita* e di *Otto e mezzo*.

Con *Le notti di Cabiria*, il regista riminese accentua, attraverso elementi poetici, strutturali e tecnici, il suo distacco dal neorealismo, distacco che diventa pressoché totale nella *Dolce vita*. La struttura del film, episodica e frammentata, prende le distanze dai precetti neorealistici, che prevedevano una maggiore compattezza narrativa. L'enfasi di Fellini sul sonoro, fa sì che scene che altrimenti risulterebbero realistiche, vengano rese magiche ed oniriche grazie, ad esempio, al cosiddetto vento felliniano, al suono di una fisarmonica o all'immane commento musicale di Nino Rota. Lo sguardo in macchina di Cabiria, nella sequenza finale, contravviene non solo il neorealismo in sé, ma addirittura le regole del cinema classico, poiché fa percepire allo spettatore la presenza della cinepresa.

Nel film compare più volte un personaggio che suona la fisarmonica. Come il vento anche il suono della fisarmonica, strumento estremamente congeniale alla poetica felliniana, contribuisce a rinforzare il potere evocativo delle immagini attraverso il suo suono festoso e malinconico, popolare e triste allo stesso tempo. La fisarmonica accompagna musicalmente due momenti del film in cui allegria e tristezza si mescolano.

La prima volta, durante il pic nic sul prato all'uscita dal Santuario del Divino Amore, dove le prostitute scherzano e ridono mentre Cabiria é triste e delusa, perché il miracolo che si aspettava non é avvenuto. La seconda volta, alla fine del film, quando l'allegria contagiosa dei ragazzi festosi che suonano e ballano, riesce a far sorridere di nuovo Cabiria, che fino a qualche momento prima, voleva suicidarsi in preda alla disperazione.

Ancora una volta i protagonisti del film sono personaggi umili, picareschi e che vivono ai margini della società. Fellini ha una vera e propria predilezione per personaggi come i nomadi artisti di strada, le prostitute sfruttate o gli attori invecchiati, che ancora aspettano la grande occasione.

La condizione di Cabiria appare misera anche quando viene messa a paragone con chi fa parte del suo mondo, il divario tra lei e le prostitute d'alto borgo, che battono a Via Veneto, viene infatti sottolineato dal regista, per fare di Cabiria un'ultima tra gli ultimi. Come Augusto ed i suoi compagni bidonisti, che apparivano dei falliti anche come truffatori, Cabiria sta nel gradino più basso, nel già basso mondo della prostituzione. Fellini sa fare pura poesia con i personaggi esiliati dalla vita, che sono congeniali alla sua poetica in quanto in essi risalta maggiormente la solitudine, la voglia di esistere nonostante tutto e di trovare un angolino di posto nel mondo in cui vivere sereni. Cabiria vorrebbe migliorare la propria condizione sociale proprio come i guitti della compagnia di *Luci del varietà*, come i *vitelloni*, i *bidonisti* o la giovane Rossana di *Agenzia matrimoniale*.

Ne corso del film non vediamo mai Cabiria all'opera con i propri clienti ed essa può essere considerata sicuramente la prostituta meno sensuale e provocante della storia del cinema. Vestita con una camicetta a righe ed un bolearino di piume di pollo assomiglia più ad un personaggio dei fumetti che ad una prostituta. *“Cabiria, tuttavia, non riesce ad essere prostituta di dentro come di fuori: romanticamente, pur vendendosi ogni sera al miglior offerente, essa sogna una vita normale, al fianco d'un uomo che le voglia bene. Questo suo sogno è l'amo al quale essa abbocca per tutto il film; il mezzo del quale si*

valgono, volontariamente e involontariamente, uomini d'ogni specie per illuderla o trarla in inganno. La illudono, senza volontà di farle del male, il grande attore che per una sera trasporta Cabiria in un mondo di lusso e di ricchezza; l'ipnotizzatore che per necessità di mestiere le fa confessare davanti ad una platea sghignazzante le sue aspirazioni di educanda. La traggono in inganno per portarle via il denaro che essa ha faticosamente risparmiato i due sfruttatori coi quali si inizia e si conclude il film."⁷⁸

Gli uomini con cui Cabiria entra in contatto all'interno del film sono tutte figure negative. Questo particolare mette in maggior risalto la positività del suo personaggio, ingenuo ed innocente come il Candido di Voltaire. In ordine di apparizione il primo uomo negativo che incontriamo é Giorgio, un ladro ed un assassino che non si fa scrupoli ad uccidere una donna per rubarle quarantamila lire. Il pappone Amleto vive alle spalle della fidanzata Marisa, costretta a prostituirsi. Lo zio zoppo di Amleto é uno spacciatore di cocaina. Il divo Alberto Lazzari, sotto i propri abiti eleganti, nasconde un animo meschino che si serve di Cabiria solo quando gli fa comodo e non si fa problemi a farle passare una notte intera chiusa in un bagno, salvo dargli dei soldi in cambio il mattino dopo, prima di liberarla. Il vecchio illusionista espone cinicamente l'animo romantico di Cabiria alle derisioni del rozzo pubblico in sala. Infine Oscar, un bidonista senza coscienza, che intuita durante lo spettacolo di ipnosi la fragilità ed il bisogno d'amore di Cabiria, la sceglie come vittima allo scopo di rubarle tutti i suoi risparmi⁷⁹.

Il film può essere diviso in cinque capitoli, secondo la struttura episodica caratteristica dei film del maestro riminese. Cabiria buttata nel fiume, Cabiria e il divo, Cabiria pellegrina al Divino Amore, Cabiria al varietà e Cabiria si sposa. In tutti e cinque questi capitoli Cabiria crede di raggiungere finalmente la felicità ma in tutti e cinque i casi vede infrangersi le sue speranze ed é costretta ad un brusco ritorno all'amara realtà⁸⁰.

⁷⁸ Alberto Moravia, *L'Espresso*, 13 Ottobre 1957

⁷⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, pp. 57-59

⁸⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 136

Nel primo capitolo Cabiria viene salvata dall'annegamento da alcuni ragazzini, dopo essere stata derubata e gettata nel fiume dal fidanzato Giorgio. Già in questo primo episodio Fellini delinea il carattere della protagonista, che é burbera e aggressiva, ma al tempo stesso ingenua e bisognosa d'amore. Cabiria reagisce aggressivamente nei confronti dei suoi salvatori e la sera stessa alla passeggiata archeologica fa a botte con una vecchia prostituta. E' tanto umiliata per il torto subito da Giorgio, che all'inizio non vorrebbe raccontare, neppure all'amica Wanda, di essere stata truffata e buttata nel fiume, ma poi si sfoga e confessa all'amica che avrebbe dato a Giorgio tutto quello che voleva in cambio solo di un po' di affetto. Fellini, in questo modo, ci anticipa fin dall'inizio una caratteristica del carattere di Cabiria fondamentale per il successivo sviluppo della storia. Dopo la delusione ed il torto subito, per Cabiria sarà infatti sufficiente fare un bel falò con tutte le cose appartenute a Giorgio, per dimenticarsi tutto e ritrovare fiducia nel prossimo e nella vita.

Nel secondo capitolo Cabiria vive *la sua notte da Cenerentola*⁸¹, che inizia in via Veneto, dove Fellini ambientò *La dolce vita*. Torna il tema del divismo già presente in *Luci del varietà* e nello *Sceicco bianco*. Ad interpretare il grande divo del cinema Fellini volle Amedeo Nazzari che conduceva nella realtà una vita molto simile a quella del personaggio interpretato nel film. In questo episodio viene messo in evidenza il grande divario sociale e culturale tra il grande divo, alto, elegante, raffinato e la prostituta Cabiria minuta, ignorante e imbranata, che si illude per un attimo di poter entrare in quel mondo, ma ne é subito ricacciata fuori, costretta a guardarlo dal buco di una serratura, a sognarlo attraverso una foto autografata o a sbirciarlo mentre viene accompagnata all'uscita.

Nel capitolo del Divino Amore, Fellini, pur essendo un cristiano credente, fa una critica piuttosto aspra nei confronti del cattolicesimo, che incita il popolo ad un vero e proprio fanatismo religioso. La critica verso il mondo cattolico viene ripresa anche nella *Dolce vita* con l'episodio del falso miracolo.

⁸¹

Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 101

Nelle *Notti di Cabiria* é tuttavia presente anche una figura religiosa positiva. Frate Giovanni é infatti un frate francescano sempre in giro a chiedere la carità per i poveri. Quando Cabiria va a cercarlo in convento per confessarsi, prima del matrimonio, non riesce infatti a trovarlo. Fellini, attraverso la figura di frate Giovanni, sembra auspicare un cattolicesimo più francescano, fatto meno da dietro agli altari e più in mezzo alla gente. Al chiassoso fanatismo religioso dell'episodio del Divino Amore, si contrappongono infatti, oltre a frate Giovanni, la figura silenziosa dell'uomo del sacco, sequenza tagliata dopo la prima proiezione a Cannes, che tutte le notti fa visita, portando da mangiare, a povera gente che vive per strada o dentro qualche grotta. Per questo personaggio Fellini si ispirò a Mario Tirabassi, un ex infermiere di Orvieto che tutte le notti andava in soccorso dei miserabili con coperte, cibo e medicine e che il regista aveva accompagnato qualche notte nelle sue missioni.

Con il capitolo dell'illusionista, Fellini torna ancora una volta al mondo dell'avanspettacolo, già proposto in vari film precedenti. L'illusionista é interpretato da Aldo Silvani che era stato il signor Giraffa nella *Strada*. Il numero di illusionismo messo in scena, anticipa la lettura del pensiero della telepata Maya in *Otto e mezzo*. Il vecchio illusionista, che ha sotto al cilindro due corna da diavolo, dopo averla fatta salire sul palco, manda in trance Cabiria, la quale, mostra davanti ad un pubblico di uomini rozzi ed insensibili, come tanti Zampanò, il suo candido bisogno d'amore. L'illusione dell'amore non svanisce con la fine dello spettacolo di varietà ed il risveglio di Cabiria dall'ipnosi, poiché all'uscita dal teatrino, Cabiria trova il truffatore Oscar ad aspettarla, pronto a venderle nuove illusioni. Oscar si presenta a Cabiria con lo stesso nome usato dall'illusionista durante l'esperimento di ipnosi, come per dare un corpo al partner immaginato dalla prostituta. Questo particolare mette in risalto come Cabiria sia disposta a credere persino alle più improbabili coincidenze pur di soddisfare il proprio bisogno d'amore.

Anche questo terzo film della trilogia della grazia ha una struttura circolare e finisce come era iniziato con Cabiria truffata dal fidanzato di turno, che questa volta le ha persino

fatto una proposta di matrimonio. La circolarità mette in evidenza in senso positivo l'ostinazione e la caparbia con cui Cabiria continua a credere negli uomini e nell'amore, malgrado le continue delusioni a cui va incontro.

Il sorriso finale di Cabiria rappresenta, nonostante tutto, la vittoria dell'innocenza, della purezza d'animo e del candore sulla malvagità e l'ingiustizia dell'uomo. Cabiria passa infatti dalla tristezza ad un tenero sorriso, grazie all'incontro con un gruppo di ragazzi che la contagiano con la loro allegra spensieratezza.

Uno dei ragazzi cerca di farla sorridere facendo il verso di un cane, un'altra ragazza le rivolge un caloroso saluto, questo è sufficiente ad un'anima candida, come quella di Cabiria, per ritrovare il sorriso e la speranza e continuare ad avere fiducia nella vita.

La vera innovazione della scena finale è il famoso sguardo in macchina di Cabiria. *“Cabiria è certamente ancora la protagonista delle avventure che ha vissuto davanti a noi, dietro la maschera dello schermo, ma è anche, ora, quella che ci invita con lo sguardo a seguirla sulla strada che ha ripreso. Invito pudico, discreto, sufficientemente incerto perché noi possiamo far finta di credere che sia rivolto ad altri; sufficientemente certo e diretto anche per strapparci dalla nostra posizione di spettatori.”*⁸²

Le notti di Cabiria insieme a *Il bidone* e alla *Strada* forma la cosiddetta Trilogia della Grazia e della Salvezza, una serie di film in cui è ancora evidente l'influenza del Cristianesimo e ai protagonisti è offerta una possibilità di redenzione che tuttavia non scende dall'alto ma proviene unicamente da loro stessi. Pur indicando una redenzione dei personaggi Fellini resta ambiguo sulla natura prevalentemente morale o spirituale del loro cambiamento. *“Se da una parte Fellini fa dunque ricorso nella trilogia in questione al simbolismo religioso, sviluppando concetti appartenenti per tradizione alla Cristianità (parabole, immagini religiose, allusioni e citazioni da episodi biblici quali ad esempio il buon ladrone, la Madonna e l'Arcangelo Gabrie-*

⁸² André Bazin, *Cahiers du Cinema*, n.76, novembre 1957 in in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese, 1987, p. 88

le, Maria Maddalena, la prostituta santa) dall'altra evita con cura di offrire allo spettatore un'interpretazione rigidamente dottrinarica dei propri personaggi." ⁸³

Le notti di Cabiria conclude idealmente la prima fase del cinema felliniano. Nel carattere della protagonista troviamo condensate molte delle tematiche e dei tratti dei protagonisti dei film precedenti. La prostituta Cabiria infatti continua a credere che arriverà la grande occasione come il capocomico Checco, sogna un amore romantico come la sposina Wanda, è attiva e cerca un cambiamento come il vitellone Moraldo, è ingenua, innocente e dal cuore puro come la clownsessa Gelsomina. Dopo Cabiria, per Fellini si apre una nuova fase, in cui pur conservando l'autobiografismo si apre a nuove tematiche.

Le notti di Cabiria piacque sia alla critica che al pubblico. Presentato a Cannes, il film si aggiudicò il premio per la migliore attrice assegnato a Giulietta Masina e successivamente vinse molti altri premi in tutto mondo, il più importante dei quali fu il premio Oscar come miglior film straniero, che Fellini si aggiudicò quindi per due anni consecutivi avendo già vinto nel 1957 con *La strada*. In America il film ebbe un tale successo che Neil Simon ne trasse il musical *Sweet Charity* poi trasformato in film da Bob Fosse.

Due gravi lutti colpirono la famiglia Fellini in quel periodo. Prima morì infatti la zia Giulia dalla quale i coniugi Fellini vivevano da molti anni e subito dopo morì d'infarto Urbano, il padre di Federico. La morte della zia Giulia comportò il trasferimento di Federico e Giulietta in una nuova casa nell'elegante quartiere Parioli, in via Archimede 141/a.

⁸³

Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 142-143

PERIODO DELLA MATURITA' ARTISTICA

La dolce vita (1960)

Dopo il grande successo delle *Notti di Cabiria*, Fellini doveva girare un film intitolato *Viaggio con Anita*, prodotto da Dino De Laurentiis. Il maestro riminese aveva già scritto soggetto e sceneggiatura e scelto gli attori protagonisti, che avrebbero dovuto essere Gregory Peck e Sophia Loren. Il film era ispirato al viaggio, che Fellini fece a Rimini, nel maggio del 1956 in occasione della malattia e dell'improvvisa morte di suo padre Urbano. Alla fine il film non venne girato, a causa dei dissapori tra Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, che serbavano dei rancori reciproci, dopo essere stati soci in affari. Carlo Ponti chiese infatti a Dino De Laurentiis un compenso astronomico per sua moglie Sophia e questo causò il naufragio del progetto, visto che Fellini non era disposto a valutare altre attrici per interpretare il ruolo della protagonista Anita. Il regista utilizzò poi alcune idee di questo progetto per *Otto e mezzo* e *Amarcord*, mentre *Viaggio con Anita* venne girato da Monicelli solo nel 1979⁸⁴.

Abbandonato il progetto di *Viaggio con Anita*, Fellini, Pinelli e Flaiano, spinti da De Laurentiis, ripresero in mano il copione di Moraldo in città a cui avevano lavorato dopo il successo dei *Vitelloni*. I personaggi della sceneggiatura, scritta cinque anni prima, apparivano tuttavia un po' datati ai tre sceneggiatori. La nuova generazione si era dimenticata la guerra, stava esplodendo il boom economico e soprattutto la vita notturna di Roma si stava movimentando sempre più a Via Veneto, sia grazie alla morte di Papa Pacelli, che aveva contrastato i club notturni, sia grazie all'avvento della grande stagione della cosiddetta Hollywood sul Tevere, quando i grandi produttori americani venivano a girare i loro film in Italia, attirati dai costi bassi e dalle ottime maestranze del nostro cinema.

⁸⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 186-190

Ennio Flaiano era un assiduo frequentatore di Via Veneto, che costituiva un punto di ritrovo per registi, intellettuali, attori e soprattutto per i fotoreporter, che stazionavano lì tutte le sere, per scattare qualche foto all'attore o all'attrice del momento, preferibilmente se erano al centro di qualche scandalo mondano. Fellini, che mondano non lo era affatto, seguiva sui giornali tutto quello che avveniva a Via Veneto. Gli articoli che leggeva sui rotocalchi, gli fecero venire l'idea di raccontare uno spaccato della società contemporanea, mettendo insieme degli episodi ispirati ai personaggi di quel mondo libertino, cinico e amorale⁸⁵. *"Mi pare che il nutrimento, anche per quanto riguarda la formazione delle immagini, fosse rappresentato dalla vita proposta dai rotocalchi, L'Espresso, Oggi; insensate passerelle di aristocrazia nera e fascismo, quel loro modo di fotografare le feste, e quella loro estetizzante impaginazione. I rotocalchi sono stati lo specchio inquietante di una società che si autocelebrava in continuazione, si rappresentava, si premiava; di una nobiltà papalina, nera e contadina, che prendeva il Caravel e si faceva fotografare su Lo Specchio."*⁸⁶ Vari episodi del film sono ispirati a fatti di cronaca apparsi sui giornali del tempo. Ad esempio il caso di Wilma Montesi ebbe una grande risonanza mediatica, dopo che il corpo della giovane fu rinvenuto senza vita sulla spiaggia di Torvaianica l'11 aprile 1953. Di questo caso i giornali si occuparono a lungo ed un reporter riuscì persino ad accedere alla camera mortuaria della povera vittima. Il caso della Montesi, una ragazza di origini modeste che stava entrando nel mondo dello spettacolo, grazie alla sua avvenenza fisica, coinvolse personaggi politici e divi del mondo del cinema e fece emergere quanto, sia il mondo politico, che quello cinematografico, fossero corrotti e dediti al vizio. Una ragazza dichiarò infatti di aver partecipato ad un'orgia a Capocotta insieme alla Montesi, dove erano presenti molti nomi dell'alta aristocrazia e della politica romana e nel corso della quale erano stati consumati alcol e droga. Nella *Dolce vita* troviamo riferimenti a questo fatto di cronaca

⁸⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 186-193

⁸⁶ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, p. 110

nella scena dell'orgia finale, nel ritrovamento del mostro marino e nel cinismo con cui i fotoreporter provano a fotografare persino il corpo del suicida Steiner.

Il 5 novembre 1958 la ballerina e attrice turca, Aichè Nana, fu protagonista di uno scandalo, esibendosi in uno storico spogliarello al ristorante trasteverino Rugantino, durante una festa privata a cui partecipavano molti personaggi dello spettacolo e della nobiltà romana. Il fotoreporter Tazio Secchiarioli, con l'aiuto di un attore complice, riuscì a non far sequestrare alla polizia il rotolino delle foto scattate durante lo spogliarello e a pubblicarle sui giornali, sollevando uno scandalo mediatico. La ballerina venne condannata per atti osceni, dopo che era stata richiesta per lei addirittura l'espulsione dall'Italia. Fellini si ispirò a questo fatto per la scena dello spogliarello di Nadia Gray durante l'orgia finale del film. Tazio Secchiarioli è invece il fotografo a cui è ispirato il personaggio di Paparazzo, parola entrata poi nella lingua italiana e usata per indicare i fotografi scandalistici. Secchiarioli fu il primo a fotografare la vita notturna di Via Veneto e ad inventare la figura del fotografo d'assalto che immortala i divi del cinema contro la loro volontà. A causa della sua condotta, Secchiarioli venne aggredito più volte da personaggi pubblici infastiditi dai suoi flash, come ad esempio il re egiziano Faruk o l'attore Walter Chiari. Anche Anita Ekberg ed il marito Antony Steel, venivano fotografati spesso a via Veneto, durante le loro liti furibonde. Come spesso avveniva nella realtà, all'inizio della *Dolce vita*, il fotoreporter Paparazzo viene invitato a consegnare il rotolino delle foto scattate ad una signora fedifraga all'interno di un elegante night club.

L'episodio del suicidio di Steiner venne invece ispirato a quello di Cesare Pavese, che era stato compagno di scuola di Tullio Pinelli. Il noto poeta, scrittore ed intellettuale piemontese, in preda ad un forte disagio esistenziale, si tolse la vita il 16 agosto 1950 in un hotel di Torino, pochi giorni prima del suo quarantaduesimo compleanno.

Completata la sceneggiatura del film, il produttore Dino De Laurentiis si ritirò dal progetto per diverse ragioni. In primo luogo si era affezionato al film su Moraldo. Voleva inoltre

imporre il taglio del personaggio di Steiner e della sua triste storia. Infine voleva Paul Newman come protagonista del film, mentre Fellini si era convinto a far interpretare il ruolo a Marcello Mastroianni, tanto da aver cambiato il nome del personaggio da Moraldo a Marcello. Nel corso del primo incontro tra Fellini e Mastroianni, il regista disse all'attore di aver bisogno di una faccia qualunque e di aver rifiutato il grande e bellissimo Paul Newman perché era troppo bello.

Nonostante questa provocazione, che avrebbe potuto dare fastidio all'attore, Mastroianni non si mostrò affatto offeso. Quando Marcello chiese a Federico maggiori informazioni sul personaggio che avrebbe dovuto interpretare, Fellini gli fece vedere un disegno di un uomo solo su una barchetta con un lunghissimo pene che arrivava fino in fondo al mare, con alcune sirene che volteggiavano intorno all'enorme membro. Marcello fu molto divertito e da quel momento nacque un sodalizio artistico che portò i due a realizzare insieme alcuni dei film più importanti delle rispettive carriere, ma anche a costruire una forte amicizia che si basava anche sulla comune passione per le donne ed il cibo.

Alla fine il film, con un preventivo di settantacinque milioni di lire, venne prodotto dall'imprenditore milanese Angelo Rizzoli, il quale si rivolse sempre a Fellini chiamandolo il caro artista. *La dolce vita* richiese un grande impegno sia economico che lavorativo e fu senza dubbio l'opera più ambiziosa che Fellini avesse mai intrapreso fino a quel momento. Furono costruiti più di ottanta set, compresa Via Veneto, che fu interamente ricostruita in piano a Cinecittà. Il film sfiorò la durata di tre ore, all'epoca un vero e proprio record per un film italiano. Fellini curò in prima persona ogni minimo dettaglio del film. *La dolce vita*, oltre all'indubbio valore culturale legato alla profondità dei contenuti trattati, ha anche un grande valore artistico ed estetico dovuto al magnifico bianco e nero della pellicola, ai bellissimi costumi, alla cura degli arredamenti oltre che alle splendide musiche di Nino Rota. *La dolce vita* inaugurò una nuova fase stilistica del cinema felliniano. In questa fase il regista abbandonò i personaggi chapliniani, i paesaggi brulli ed irreali e gli arredamenti scarni per uno stile

più barocco, prezioso e onirico che diventò caratterizzante il suo modo di fare cinema.

La dolce vita racconta una Roma perennemente sospesa tra sacro e profano, allo stesso tempo capitale della cristianità e del cinema. Il film è stato un vero e proprio fenomeno di costume, poiché ha raccontato le paure e le aspirazioni di una generazione che stava vivendo insieme al boom economico, il desiderio di una maggiore libertà anche sessuale ed il superamento dei valori tradizionali legati ad uno stile di vita sobrio, il venir meno della forza morale che era stata necessaria per reagire alla sconfitta bellica e a ricostruire il paese, l'esplosione del divismo del cinema americano e la parallela ricerca della media borghesia italiana di emulare quello stile di vita .

Anche se in questo film il distacco stilistico dal neorealismo è pressoché totale, si possono rintracciare ancora alcuni residui neorealistici nella scena ambientata nello scantinato allagato in cui vive la prostituta, nell'immagine del fattorino in bicicletta che fissa immobile Marcello e Anita durante il loro bagno nella Fontana di Trevi, nella scena ambientata nel ristorante sulla spiaggia in cui Marcello conosce per la prima volta Paolina⁸⁷ ma anche nell'episodio del falso miracolo e nelle inquadrature in cui si vedono greggi di pecore transitare sulle strade, ostacolando il passaggio delle automobili.

La dolce vita si differenzia dai film della precedente produzione felliniana sia a livello formale che contenutistico. A livello formale, Fellini, pur riprendendo la struttura episodica caratteristica dei suoi film precedenti, rende la storia ancora più frammentata, tanto che a fare da collante tra un episodio e l'altro spesso è solo la presenza del giornalista Marcello Rubini, che attraversa i vari episodi passivamente senza mai esserne il vero protagonista. L'intenzione di Fellini era quella di costruire il film come se si trattasse di un rotocalco o di un affresco. La grande novità sta anche nel non rispettare la regola teatrale aristotelica secondo cui ci devono essere un inizio, uno sviluppo ed una fine. Padre Nazareno Taddei esaltò la grande novità ed il grande valore dell'operazione compiuta da Fellini e

⁸⁷

Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 129-130

sostenne che il cinema precedente, chiuso in un ciclo narrativo, ci faceva vedere un panorama dalla finestra mentre Fellini con il suo affresco é come se ci avesse portato sulla vetta di un monte per farci vedere il panorama nella sua interezza⁸⁸. A livello contenutistico possiamo osservare che nei film precedenti i personaggi, pur essendo cinici o truffatori, cercavano in qualche modo una redenzione. In questo film invece i personaggi sono tutti negativi, nessuno cerca un riscatto alla propria esistenza, essendo assuefatto a quella vita vuota e senza valori. *La dolce vita* é un grande affresco impietoso sulla corruzione del periodo del primo boom economico. "Il film, infatti – uno dei film più terribili, più alti, e a modo suo più tragici che ci sia accaduto di vedere su uno schermo – è la sagra di tutte le falsità, le mistificazioni, le corruzioni della nostra epoca, è il ritratto funebre di una società in apparenza ancora giovane e sana che, come nei dipinti medievali, balla con la Morte e non la vede, è la "commedia umana" di una crisi che, come nei disegni di Goya o nei racconti di Kafka, sta mutando gli uomini in "mostri" senza che gli uomini facciano in tempo ad accorgersene."⁸⁹

La critica fu profetica accostando *La dolce vita* al *Satyricon* di Petronio a cui Fellini decise di ispirarsi per trarne un film dieci anni più tardi. "L'affresco cinematografico richiama l'amoralità e la corruzione della Roma neroniana, quelle figure che vivevano in uno scenario di vita godereccia. "Petronio – osserva Huysmans – era osservatore perspicace, un delicato analista, un meraviglioso dipintore; tranquillamente, senza partito preso, senza odi, egli descriveva la vita giornaliera di Roma, raccontava in vivaci, piccoli capitoli, i costumi della sua epoca".

Meraviglioso dipintore, osservatore perspicace, appare anche Fellini, e in lui sono ugualmente assenti gli odi: che anzi si può dire del regista quanto si disse di Petronio: un uomo che si trova completamente al suo posto nell'ambiente che descrive, e che descrive non soltanto Fortunata, Trimalcione e i

⁸⁸ Nazareno Taddei, *Lecture*, Edizioni San Paolo, marzo 1960, dal sito Edav-Educazione audiovisiva, <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=333> visualizzato il 22/12/2017

⁸⁹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 57-58

suoi commensali, ma anche se stesso; con la differenza che l'autoritratto in Petronio era inconsapevole, mentre il carattere autobiografico di Marcello è esplicitamente riconosciuto da Fellini." ⁹⁰

Nella sua descrizione del degrado e della corruzione della società il regista non salva nessun personaggio e nessuna classe sociale. I fotoreporters sono tanto cinici e spietati da girare la faccia del loro collega Marcello a favore dell'obiettivo, per scattargli meglio le foto, dopo che è stato preso a pugni da Robert. Sono tanto indifferenti e privi di compassione, da non farsi scrupoli neppure davanti alla tragedia di Steiner, visto che scattano foto alla vedova, persino mentre viene informata della tragedia che si è consumata nella sua famiglia. Per interpretare i fotoreporters, Fellini scelse tutti attori anonimi e sconosciuti, allo scopo di far risaltare maggiormente la futilità dei loro personaggi e gli fece seguire un corso di danza, in modo che i loro movimenti apparissero sempre coordinati, unicamente orientati allo scopo di scattare delle foto, mostrandosi del tutto insensibili al soggetto immortalato.

I nobili sono altrettanto degradati e, inconsciamente, cercano di colmare il vuoto della propria esistenza con feste a base di stordimento e di sesso. Gli intellettuali, fin troppo lucidi, a causa dell'infrangersi delle illusioni, finiscono come Steiner per ritirarsi dalla società e vivere un'esistenza appartata. Essi si sentono talmente schiacciati da un mondo in cui non si ritrovano, da cogliere come unica soluzione alla propria esistenza l'annullamento totale della morte. Le classi più basse della società, che avevano sempre colmato il loro vuoto e trovato consolazione e speranza nella religione, si abbandonano a credere a miracoli evidentemente falsi e trasformano la loro fede in superstizione, finendo per adorare come i padri il Vitello d'oro⁹¹.

Tutti i personaggi sono ansiosamente in cerca di qualcosa di più autentico e attendono che accada qualcosa di illuminante, come la visione della Madonna o il contatto con lo spirito di un

⁹⁰ Guido Aristarco, *Il Mestiere del cinema: La Dolce Vita*, Cinema Nuovo, a. IX, n.143, gennaio-febbraio 1960, p. 42

⁹¹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 59-60

defunto. Ogni tanto i personaggi fanno intravedere il proprio vuoto ed il proprio bisogno d'amore, ma tali manifestazioni vengono immediatamente interrotte, spezzate e finiscono per non essere ascoltate da nessuno.

Fellini ha descritto una società cinica ed infantile, diseducata all'impegno ed alla responsabilità ed in cui tutti i miti ed i valori sono crollati. La fede e la religione sono diventate superstizione e vengono sfruttate per fare soldi. Il mito del matrimonio e della fedeltà coniugale è crollato, tanto che nella scena dell'orgia si festeggia la separazione di Nadia. Sono crollati anche i valori della famiglia. Marcello e suo padre ad esempio sono due estranei. Il padre di Marcello, travolto anche lui dalla moderna babilonia, preferisce passare la sua notte con la ballerina Fanny piuttosto che con il figlio. Viene sfatato anche il mito del successo, tanto inseguito dalla borghesia, in quanto anche i grandi divi del cinema appaiono insoddisfatti, se non addirittura disperati.

La dolce vita presenta molti elementi che rimandano alla *Divina Commedia* e più in particolare all'*Inferno* di Dante. Il titolo stesso del film è un'espressione usata ben tre volte nel *Paradiso*⁹². Allo stesso modo di Dante, Marcello si trova all'incirca "*nel mezzo di cammin di nostra vita*"⁹³ ed intraprende un viaggio che è sia esteriore che interiore. Marcello ci accompagna dentro l'*Inferno* scendendo sempre più in basso man mano che i peccati commessi diventano più gravi⁹⁴(Fig.2). Come Dante, Marcello è inoltre uno spettatore passivo che non partecipa alle attività che osserva⁹⁵. Nella scena in cui il padre di Marcello gli fa visita, il riferimento a Dante diventa esplicito, nella frase che il padre dice alla ballerina Fanny.

Fanny: Senta, ma non è vero che è il suo papà?

Signor Rubini: Come, non è vero?

Fanny: Per carità, Signorina, lasci stare l'età.

⁹² Raffaele Pinto, *La Dolce Vita in Dante e in Fellini*, in *Fellini & Dante. L'aldilà della visione. Atti del convegno internazionale di studi. Ravenna 29-30 maggio 2015*, Sagep Editori, Ravenna, 2016, pp. 25-26

⁹³ Dante Alighieri, *Inferno*, I, v.1

⁹⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 156-157

⁹⁵ Barbara Lewalski, *Federico Fellini's Purgatorio*, *The Massachusetts Review* V, 3, 1964, pp. 567-573

*Non 'rinoviamo 'l disperato dolor che
'l cor mi preme'.*

La stessa frase viene infatti pronunciata dal conte Ugolino nel XXIII° canto dell'Inferno dantesco.

*“Poi cominciò: Tu vuo' ch'io rinnovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.”⁹⁶*

Il fatto che il padre di Marcello pronunci una frase del conte Ugolino, personaggio passato alla storia per aver mangiato i propri figli, sottolinea il tradimento del padre di Marcello, che oltre a non essere stato presente nella vita del figlio, lo tradisce, sia preferendo alla sua compagnia quella della ballerina Fanny, sia scappando da Roma, rifiutando l'invito del figlio Marcello a restare qualche altro giorno con lui. Durante il suo viaggio Marcello ha delle guide proprio come Dante. Steiner, assimilabile al Virgilio dantesco, ammirato e stimato da Marcello si rivela tuttavia una falsa guida, poiché si suicida ed uccide i propri figli, mentre la giovane Paolina, assimilabile a Beatrice, finirà per non essere più udita dal peccatore Marcello. Il mostro marino che...

		PORTA DELL'INFERNO	
ANTINFERNO		IGNAVI	
I CERCHIO O LIMBO		BAMBINI NON BATTEZZATI – ADULTI VIRTUOSI NON CREDENTI	
INCONTI- NENTI	II CERCHIO	LUSSURIOSI	IL PRINCIPE CENA CON LA SUA AMANTE SPOSATA
	III CERCHIO	GOLOSI	
	IV CERCHIO	AVARI - PRODIGHI	
	V CERCHIO	IROSI – SUPERBI- ACCIDIOSI	
		CITTA' DI DITE	

	VI CERCHIO	ERETICI		
		BURRATO		
	VII CERCHIO	I GIRONE	OMICIDI - PREDONI - TIRANNI	
		II GIRONE	SUICIDI - SPERPERAT ORI	EMMA PROVA A SUICIDARSI
		III GIRONE	BESTEMMI A- TORI- SODOMITI- USURAI	
		ALTO BURRATO		
FRAUDO- LENTI CONTRO CHI NON SI FIDA	VIII CERCHIO MALEBOL GE	I BOLGIA	SEDUTTORI	SYLVIA E' LASCIVA E SEDUCE MARCELLO
		II BOLGIA	ADULATORI	
		III BOLGIA	SIMONIACI	I PARENTI DEI BAMBINI DEL FALSO MIRACOLO CHIEDONO SOLDI
		IV BOLGIA	INDOVINI - STREGHE	
		V BOLGIA	BARATTIER I	
		VI BOLGIA	IPOCRITI	
		VII BOLGIA	LADRI	
		VIII BOLGIA	CONSIGLIE- RI FRAUDO- LENTI	
	IX BOLGIA	SEMINATORI DI		

			DISCORDIE	
		X BOLGIA	FALSARI	
		POZZO DEI GIGANTI		
FRAUDO- LENTI CONTRO CHI SI FIDA	IX CERCHIO	CAINA	TRADITORI DEI PARENTI	STEINER UCCIDE I FIGLI
		ANTENOR A	TRADITORI DELLA PATRIA	
		TOLOMEA	TRADITORI DEGLI OSPITI	RICCARDO BUTTA TUTTI FUORI DI CASA
		GIUDECC A	TRADITORI DEI BENEFAT- TORI	MARCELLO E GLI ALTRI SPACCANO I VETRI E NON SE NE VOGLIONO ANDARE
		NATURAL BURELLA		MOSTRO MARINO

Fig. 2: *Schema dell'Inferno dantesco e peccati incontrati progressivamente da Marcello nel corso del film*

...viene trovato sulla spiaggia, alla fine del film, rimanda al mostruoso Lucifero, che viene collocato dal sommo poeta nel punto più basso dell'Inferno. I fotoreporters richiamano i diavoli, chiamati da Dante, Malebranche, che puniscono i peccatori correndo da una parte all'altra, pungendoli con le loro forche, nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio⁹⁷. A differenza di Dante, che riesce ad entrare in paradiso, grazie all'amore che prova nei confronti di Beatrice, per Marcello l'accesso alla luce divina, é impedito dalla sua incapacità di amare e di stabilire un rapporto profondo con gli altri.

La trama del film si svolge lungo l'arco temporale di sette giorni e sette notti e può essere suddiviso in altrettanti episodi.

⁹⁷ Barbara Lewalski, *Federico Fellini's Purgatorio*, The Massachusetts Review, a.V, n.3, 1964, p. 568

L'incontro con Maddalena. La notte con Sylvia. Il rapporto con Steiner che si sviluppa in tre momenti. L'episodio del falso miracolo. La visita del padre. La festa nel castello dei nobili e l'orgia finale. Gli episodi sono intermezzati dall'incontro di Marcello con l'angelica Paolina e dalla scena del litigio con la fidanzata Emma.

Marcello é un giornalista venuto a Roma dalla provincia con un buon bagaglio culturale, con l'ambizione di diventare uno scrittore, ma che si é fatto travolgere dalla vita mondana, licenziosa e libertina della capitale ed ha finito per mettere da parte le sue ambizioni, guadagnandosi da vivere facendo il giornalista per riviste scandalistiche. Mentre Steiner reagisce al vuoto e alla paura con il suicidio fisico, Marcello reagisce al dissolversi delle illusioni e delle proprie aspirazioni di scrittore con il proprio suicidio morale, trasformandosi in giornalista d'assalto e mantenuto di donne ricchissime⁹⁸.

Marcello è protagonista di un'epoca di passaggio in cui si assiste al declino dei vecchi valori tradizionali, legati in gran parte alla religione e all'educazione cattolica e all'affermarsi dei nuovi valori individualisti, prodotti dalla società consumistica e diffusi dal boom economico e dal dilagare della mondanità. Marcello é sospeso tra sacro e profano e non riesce a stabilire un rapporto soddisfacente né con l'uno né con l'altro mondo. Il protagonista é un antieroe, in quanto non ha nessuno dei valori che vengono convenzionalmente attribuiti all'eroe. Egli infatti vive in maniera consapevole, tra i propri fallimenti, senza mostrare un vero sforzo o una vera spinta verso il cambiamento e verso un tentativo di evoluzione del proprio stato. Marcello é inoltre come il Guido di *Otto e mezzo*, lo Snaporaz della *Città delle donne* o il Casanova felliniano un seduttore irrequieto, incapace di costruire una relazione autentica con un'unica donna.

Il protagonista é continuamente frustrato e interrotto nel suo rapporto con Sylvia, prima dall'attore ballerino amico della diva, che arresta il loro ballo corpo a corpo, in seguito dall'ululare dei cani e infine dall'interrompersi dello scroscio

⁹⁸ Guido Aristarco, *Il Mestiere del cinema: La Dolce Vita*, Cinema Nuovo, a. IX, n.143, gennaio-febbraio 1960, p. 42

delle cascate della Fontana di Trevi⁹⁹. Marcello lascia emergere il suo bisogno di vero affetto, quando cerca di trattenere a Roma il padre con cui non ha mai avuto un vero rapporto o quando dichiara a Maddalena di volerle bene durante la festa dei nobili. Il giornalista mostra anche la sua insoddisfazione e la voglia di cambiare vita e professione durante il colloquio con l'amico Steiner e, in reazione al confronto con l'intellettuale, il giorno dopo lo troviamo intento a provare scrivere in un piccolo ristorante sulla spiaggia.

Il suo impegno viene però immediatamente meno, anche a causa della conoscenza della giovane cameriera Paolina, di cui coglie subito l'aspetto angelico e che ritrova simbolicamente nell'ultima sequenza del film. Tutti questi deboli slanci vitali, non essendo sorretti da una vera convinzione, cadono nell'oblio, vengono subito interrotti da un'altra festa a cui Marcello non ha la forza di non partecipare, mostrandosi come affetto da una dipendenza nei confronti di tutto ciò che è effimero. La vita che conduce lo porta ad avere solo gioie momentanee e caduche, che vengono subito sostituite dall'amarrezza di sogni che non si realizzano e dalla nevrosi, originata dall'insoddisfazione di sé e del proprio ruolo. Marcello tuttavia *"qualcosa di buono l'ha ancora dentro di sé: una nostalgia, forse, di un bene perduto, di una pulizia mai più ritrovata; ma la vita che conduce, gli ambienti che frequenta l'hanno reso ormai cinico e duro, incapace di ammettere l'amore sincero d'una donna, pronto, invece, ad accettare avventure passeggere e violente ovunque gli si presentino, e pronto ad adeguarsi al mondo in cui vive, ai vizi che lo sfiorano, ai "mostri" di cui ormai è compagno e sodale."*¹⁰⁰ Altro aspetto fondamentale di Marcello è il suo cinismo. Egli si arrabbia con Emma per il suo tentativo di suicidio, è scortese con Paolina quando gli chiede di spegnere il juke-box ed organizza gli accoppiamenti nella scena dell'orgia. *"Da buon deluso, non sapendo se si deve vivere come Steiner oppure come lui stesso*

⁹⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 65

¹⁰⁰ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 58-59

vive, dovendo adattarsi alla società dell'apparenza, necessariamente si atteggia ad insensibile." ¹⁰¹

Maddalena é il simbolo di un'aristocrazia decadente, é una donna inquieta ed annoiata, fragile ed ambigua, che cerca di colmare il suo vuoto interiore con esperienze sessuali sempre nuove. Trova ad esempio eccitante fare l'amore nello scantinato di una prostituta appena conosciuta. Maddalena, tra le donne incontrate da Marcello, é la piú moderna in quanto la piú consapevole del degrado della società in cui vive. E' un personaggio in bilico, é attratta tanto dal bene che dal male e dice a Marcello che nello stesso tempo vorrebbe essere sua moglie e divertirsi come una puttana. Maddalena fa emergere spesso il suo disagio. E' perennemente sospesa tra il fascino esercitato su di lei dal vizio e dalla licenziosità e la ricerca di qualcosa di autentico. Si sfoga con Marcello, all'inizio del film, mostrandogli il suo malessere, ma viene subito interrotta dalle voci di due prostitute. Successivamente durante la festa dei nobili, attraverso una parete, chiede a Marcello se sarebbe disposto a sposarla, mostrando la sua solitudine ed il suo bisogno di sentirsi amata, ma anche quí la serietà dei toni viene presto interrotta dall'arrivo nella stanza di un seducente invitato a cui Maddalena non oppone resistenza.

Emma é la fidanzata di Marcello che lui tratta come fosse un amante. E' una donna mediocre e superficiale, fragile e dipendente, che non si accorge dei tormenti che attanagliano Marcello.

Il suo amore é geloso e possessivo. Emma tuttavia é anche il nido sicuro dove Marcello torna sempre, dopo le sue notti brave. Pur di avere il suo amore ricatta moralmente Marcello tentando il suicidio. Allo stesso tempo Marcello cede al suo ricatto telefonandole spesso per rassicurarla, non riuscendo a fare a meno di quella figura femminile, presente e materna. Il lato accudente di Emma, viene messo in risalto in particolare nella scena ambientata in auto, in cui Emma imbocca Marcello con uova sode e banane. La casa in cui vivono Emma e Marcello é completamente spoglia di mobili. Questo vuoto di arredi, insieme alle scale dei pittori appoggiate alla pareti,

¹⁰¹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 65

sottolinea simbolicamente il senso di incompiutezza e di provvisorietà del loro nido d'amore¹⁰².

Sylvia é la grande diva americana adorata dalla gente. Essa rappresenta l'idea stessa della donna. Sylvia attrae più per la sua femminilità prorompente e giunonica che per la sua personalità, infatti le risposte che da durante l'intervista sono un vero e proprio catalogo di banalità. Sylvia é una sorta di dea pagana, capace di comunicare con i cani che rispondono ai suoi ululati e di prendersi cura di un cucciolo di gatto.

La sua divinità viene messa in risalto da Fellini facendo arrivare Sylvia direttamente dal cielo con l'aereo. La diva sale di nuovo verso l'alto scalando la cupola di San Pietro, mentre ballando con un suo amico allarga le braccia come fossero le ali di un angelo.

Nella Fontana di Trevi, simbolo tradizionalmente cattolico, ma che richiama anche Venere che nasce dalle acque, Sylvia battezza simbolicamente Marcello ad una nuova concezione di vita¹⁰³. L'arrivo di Sylvia a Roma per girare un film ricorda l'arrivo dell'attrice svedese Ingrid Bergman, che nel 1949 atterrò nella città eterna per girare *Stromboli* con Rossellini¹⁰⁴. Con l'episodio di cui é protagonista Anita Ekberg viene ripreso da Fellini il tema del divismo. La grande diva cinematografica provoca infatti nella folla un isterismo collettivo al pari dei bambini che dicono di aver visto la Madonna¹⁰⁵. La scena del bagno notturno di Anita Ekberg nella Fontana di Trevi, ispirata ad un servizio fotografico di Pierluigi Praturlon, é sicuramente la più famosa del film ed é diventata talmente celebre da essere l'immagine icona di un intero periodo storico e da identificare l'idea stessa di cinema.

Il padre di Marcello, un uomo assente nella vita del figlio, proprio come lo fu Urbano Fellini, a cui l'attore Annibale

¹⁰² Nazareno Taddei, *Lecture*, Edizioni San Paolo, marzo 1960, dal sito Edav-Educazione audiovisiva, <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=333> visualizzato il 22/12/2017

¹⁰³ Raffaele Pinto, La Doce Vita in Dante e in Fellini, in *Fellini & Dante. L'aldilà della visione. Atti del convegno internazionale di studi. Ravenna 29-30 maggio 2015*, Sagep Editori, Ravenna, 2016, p.23-24

¹⁰⁴ Tomaso Subini, La lagrimetta negata nel finale de *La Dolce Vita*, in R.De Berti, a cura di, *Federico Fellini. Analisi di film: Possibili letture*, McGraw-Hill, Milano, 2006, p. 52

¹⁰⁵ Guido Aristarco, *Il Mestire del cinema: La Dolce Vita*, Cinema Nuovo, a. IX, n.143, gennaio-febbraio 1960, p. 42

Ninchi era estremamente somigliante, ha una scappatella con una ballerina e dopo un malore decide di partire subito. La scena in cui il padre decide di partire, nonostante l'invito di Marcello a restare a Roma, mette in evidenza il muro di incomunicabilità esistente tra padre e figlio e sottolinea la reazione di fuga del padre dai pericolosi tentacoli della Roma libertina e peccaminosa.

L'episodio dell'incontro con il padre, oltre a sviluppare il discorso dell'estraneità tra padre e figlio, offre l'occasione a Fellini per una nuova incursione nel mondo del circo. Nel locale notturno infatti Marcello, suo padre e Paparazzo, assistono ad uno spettacolo in cui si esibisce il clown Polidor.

La reazione di grande eccitazione del padre di Marcello alla presenza sensuale della ballerina, mette in evidenza lo scarto generazionale tra i due. Mentre il padre è infatti febbrilmente estasiato dalla presenza di Fanny, per Marcello tutto questo è una routine che non ha nulla di eccitante.

Steiner è un intellettuale colto che ama la musica di Bach ed i quadri di Giorgio Morandi. E' un modello a cui Marcello aspira, ma che è in netto contrasto con la sua vita vuota e dissoluta. Marcello è allettato dall'armonia dei rapporti della famiglia Steiner, così come dai poeti e artisti che popolano il salotto dell'intellettuale. Tuttavia anche questo modello è destinato a cadere dopo il suicidio dell'amico, che prima di sacrificare se stesso uccide i propri figli in un'*ecatombe da tragedia greca*¹⁰⁶.

Marcello viene svegliato dalla terribile notizia della strage compiuta da Steiner e si reca a casa dell'amico per il riconoscimento dei cadaveri.

Il giornalista, pur apparendo fortemente turbato dalla strage compiuta dall'amico, non versa neppure una lacrima.

L'intellettuale si toglie la vita a causa della sua incapacità di integrarsi e di sopportare di vivere in un mondo così precario, spaventoso e privo di valori. Il suicidio di Steiner acuisce il senso di smarrimento di Marcello, che sentendosi privo di una bussola, precipita definitivamente verso la degradazione ed il non ritorno.

¹⁰⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 200

La presenza di una natura morta di Morandi (Fig.3) assume un ruolo fondamentale nell'interpretazione del film e ci svela il ruolo che l'arte ha per Fellini.



Fig. 3: Steiner descrive a Marcello la sua concezione dell'arte davanti ad una natura morta di Giorgio Morandi

Osservando il quadro, Steiner rivela infatti a Marcello che Giorgio Morandi é il suo pittore preferito perché la sua arte non lascia nulla al caso e gli oggetti sono immersi in una luce di sogno. Fellini era, allo stesso modo del pittore Giorgio Morandi, un perfezionista che creava capolavori a partire da cose semplici, utilizzando ad esempio attori poco conosciuti e come il famoso pittore bolognese, prediligeva una rappresentazione di tipo onirico.

Sia Morandi che Fellini sono stati infatti accostati alla corrente artistica denominata realismo magico. Oltre al fatto di aver inserito una natura morta del pittore Giorgio Morandi nel film, merita attenzione il fatto che Fellini abbia inserito il quadro in questa particolare scena della *Dolce vita*. Fellini *giocando letteralmente sul registro metalinguistico del quadro nel quadro*¹⁰⁷ fa sì che in questa scena le nature morte siano due: una é quella di Morandi appesa al muro ed una é rappresentata dal salotto di Steiner¹⁰⁸. Il salotto dell'intellettuale ha infatti la stessa funzione di memento mori del quadro di Morandi e può

¹⁰⁷ Mauro Aprile Zanetti, *La Natura Morta de "La Dolce Vita". Un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*, New York, Bloc-notes, 2008, pp. 69-70

¹⁰⁸ Mauro Aprile Zanetti, *La Natura Morta de "La Dolce Vita". Un misterioso Morandi nella rete dello sguardo di Fellini*, New York, Bloc-notes, 2008, pp. 69-70

essere visto infatti anch'esso come una natura morta. Le nature morte infatti, rappresentando perlopiù oggetti caduchi e fugaci, hanno la funzione di memento mori e di vanitas, ricordano all'uomo la sua natura mortale e la condizione effimera della sua esistenza. Marcello, cogliendo il monito della natura morta, il giorno dopo reagisce mettendosi a scrivere ma la sua scarsa convizione fa cadere subito questo flebile slancio vitale.

Steiner, intellettuale estremamente lucido e sensibile al monito della natura morta sulla caducità della propria esistenza, é l'unico che non si adatta a vivere in una società svuotata di ogni valore etico ed umano e pur di preservare la propria purezza e quella dei propri figli uccide prima loro e poi se stesso.

Fellini riprende nella *Dolce vita* la critica del cattolicesimo ed il discorso sulla spettacolarizzazione della fede, già presente nella scena del Divino Amore nelle *Notti di Cabiria*, sia nella scena iniziale del film sia nel lungo episodio del falso miracolo. Il film inizia con la statua del Cristo Redentore, che attraverso i cieli di Roma, sorvolando l'acquedotto romano ed i nuovi palazzi e attraversando simbolicamente due secoli di storia, viene portata in Vaticano. L'evento viene spettacolarizzato sia dalla presenza dei paparazzi, che seguono l'evento in elicottero, che dall'enorme massa di fedeli che attendono lo spettacolo in Piazza San Pietro, arrivati da tutta Italia con gli autobus, che si vedono parcheggiati su un lato della piazza. L'evento religioso viene dissacrato dai paparazzi, che mentre seguono il Cristo Redentore, si fermano con l'elicottero qualche istante sul terrazzo di un palazzo, dove delle ragazze in costume prendono il sole, approfittando dell'occasione per chiedergli il numero di telefono. Anche l'improvviso passaggio dall'immagine del Cristo Redentore a quella di un ballerino vestito da divinità orientale, all'interno di un night club, é una chiara allusione ai nuovi valori che si sostituiscono ai vecchi. La critica nei confronti del fanatismo cattolico diventa ancora più aspra nella scena del falso miracolo. In questo episodio, l'abulico ed assuefatto Marcello, resta impassibile ed indifferente a tutto ciò che accade ed appare unicamente interessato al suo lavoro di giornalista.

Non mostra fanatismo religioso come la massa, tra cui la fidanzata Emma, né disgusto nei confronti di chi sfrutta la fede popolare per meri interessi economici. In questo episodio, Fellini introduce per la prima volta nel suo cinema una riflessione sul mezzo televisivo. La televisione trasforma infatti in spettacolo, persino l'apparizione della Madonna che i bambini dicono di vedere, solo a scopo di lucro. L'episodio si conclude con la morte di un anziano malato che era stato portato lì per ricevere il miracolo e che simboleggia il definitivo svanire dell'illusione.

La degradazione di Marcello e degli altri personaggi del film é via via sempre più totale nelle ultime scene. Durante la festa dei nobili, che Fellini fece interpretare ad importanti esponenti della grande nobiltà romana, essi appaiono come degli spettri, dei fantasmi che invocano altri fantasmi, attraverso sedute spiritiche, alla ricerca di una qualche rivelazione. I nobili riempiono il vuoto e la noia con spogliarelli, sesso, stordimento e annullamento dei valori. Marcello, durante la festa, ha un rapporto con una donna appena conosciuta e solo il mattino dopo, durante una delle famose ritirate all'alba del cinema felliniano, scopre che anche il giovane figlio della donna era presente a quella festa. Nell'episodio dell'orgia i partecipanti assuefatti ad ogni tipo di trasgressione non sono eccitati neppure dallo spogliarello della bellissima Nadia Gray.

Tremendamente annoiati finiscono per aggredirsi verbalmente, gettandosi in faccia i rispettivi fallimenti. Marcello sconvolto dalla morte di Steiner, sopraffatto dall'alcol e dalla noia, vorrebbe assumere il ruolo di maestro di cerimonie della festa orgiastica, ma finisce solo per lanciare pateticamente piume addosso ad una ragazza completamente ubriaca.

Dopo l'orgia, Marcello ed i suoi compagni, trovano un enorme mostro marino che si é arenato sulla spiaggia *"un mostro vero, un umido pesce molto simile a quelli che, quando nel Medio Evo facevano la loro comparsa, si diceva annunciassero pestilenze, guerre, cataclismi"*¹⁰⁹ Il mostro marino incarna e riassume simbolicamente tutta la mostruosità che

¹⁰⁹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 60

Fellini ha rappresentato in tre ore di film. Questa scena é inoltre "il ricordo inquietante di un pesce orrendo e inclassificabile, venuto a morire sulla spiaggia di Miramare a Rimini nella primavera del 1934: un evento che ispirò una copertina disegnata della Domenica del Corriere." ¹¹⁰

Sulla spiaggia, Marcello, avverte il richiamo dell'innocente ed angelica Paolina, la giovane cameriera del ristorante, conosciuta qualche giorno prima, ma non riesce a cogliere il suo saluto né a riconoscerla, poiché ormai é talmente corrotto da non riuscire più a sentire il richiamo della purezza. Il sorriso di Paolina, che guarda per un attimo dentro la macchina da presa, sembra rivolgere allo spettatore quel richiamo che Marcello non é riuscito ad udire. Paolina incarna il richiamo della Grazia e della salvezza ma il protagonista é troppo vile e abietto per sentire la sua voce¹¹¹. Il finale della *Dolce vita* é estremamente più tragico e amaro rispetto ai finali dei film precedenti del regista. Mentre Cabiria infatti ritrovava fiducia nella vita seguendo i ragazzi che cantavano e ballavano gioiosamente, Zampanò si abbandonava ad un pianto liberatorio e si apriva ad un probabile cambiamento, Marcello si inginocchia davanti all'angelica Paolina ma, non udendola, si rialza subito per tornare con i mostri suoi simili.

Il mostro marino può essere visto sia come l'immagine dantesca di Lucifero sia come quella di Cristo che nell'arte paleocristiana veniva rappresentato con un pesce. Un pescatore dice che il mostruoso pesce deve essere morto già da tre giorni e questo rinforza l'interpretazione del pesce come immagine di Gesù, che andrebbe a chiudere circolarmente il film richiamando l'immagine iniziale del Cristo Redentore che sorvolava i cieli di Roma. Allo stesso tempo anche Paolina può essere vista come una figura complementare a quella di Cristo, sia perché entrambi sono estranei al peccato sia perché la voce di entrambi resta spesso inascoltata.

La dolce vita é il primo film di Fellini in cui si può rintracciare l'influenza della psicanalisi. Durante la lavorazione

¹¹⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 198

¹¹¹ Guido Aristarco, *Il Mestiere del cinema: La Dolce Vita*, Cinema Nuovo, a. IX, n.143, gennaio-febbraio 1960, p. 42

della *Dolce vita*, il regista Vittorio De Seta aveva infatti parlato a Federico del suo analista Ernest Bernhard, un medico berlinese che era stato a scuola da Jung. Fellini, pur non effettuando una vera e propria analisi, frequentò regolarmente lo studio del dottor Bernhard, in via Gregoriana, tre volte a settimana fino al 1965 anno in cui Bernhard morì improvvisamente¹¹².

L'analista Bernhard spinse Federico ad annotarsi tutti i suoi sogni in modo da poterli analizzare durante i loro colloqui. L'interpretazione dei sogni, che per Jung costituiscono un tentativo del soggetto di esprimere l'inesprimibile, seppur in forma simbolica, ebbe grande influenza sul cinema del regista riminese che nel tempo diventò sempre più onirico¹¹³. *"Ciò che ammiro sconfinatamente in Jung é l'aver saputo trovare un punto d'incontro tra scienza e magia, tra razionalità e fantasia: il consentirci di attraversare la vita abbandonandosi alla seduzione del mistero con il conforto di saperlo assimilabile dalla ragione."*¹¹⁴

Fellini, che ha sempre preferito che il pubblico comprendesse in maniera intuitiva il significato dei suoi film, piuttosto che attraverso un'approfondita disamina razionale, cercò attraverso l'utilizzo di alcune immagini, presenti soprattutto nel finale di alcuni film, di comunicare in maniera non verbale direttamente con l'inconscio del pubblico.

Queste immagini possono essere definite mandala fellino junghiani. Il mandala é un termine sanscrito che indica un oggetto sacro di forma circolare. Nelle religioni buddiste ed induiste, i mandala sono dei disegni rituali importanti per la meditazione e capaci di sprigionare energie positive, che permettono la trasformazione delle energie negative, la purificazione, la rinascita e la restaurazione di un nuovo ordine interiore. L'immagine del mandala venne adottata da Jung per indicare delle figure simboliche, usate con regolarità e ripetitività nelle varie epoche e culture, che rappresentano un tentativo inconscio di guarigione rispetto ad un momento di

¹¹² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 215-222

¹¹³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 172-174

¹¹⁴ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980 p. 92

disorientamento psichico. I mandala fellino junghiani permettono di interpretare alcuni messaggi ambivalenti trasmessi da Fellini, soprattutto nel finale dei suoi film.

Attraverso l'utilizzo di queste immagini, Fellini voleva alludere alla guarigione del protagonista, che durante tutto il film è andato alla disperata ricerca di se stesso. Il mostruoso pesce marino, rinvenuto sulla spiaggia alla fine della *Dolce vita* è la prima immagine fantastica ad apparire nel cinema di Fellini e può essere considerato un mandala fellino junghiano.

Secondo l'interpretazione junghiana infatti il mare rappresenta l'inconscio, mentre il mostro marino rotondo rappresenta la possibilità di salvezza di Marcello che proviene dall'inconscio.

Il mostruoso pesce marino è un simbolo fortemente ambiguo, come molti usati da Fellini. E' infatti nello stesso tempo un simbolo di morte, i pescatori dicono che il pesce è morto da tre giorni, e simbolo di vita, l'occhio del pesce appare ancora vitale. Inoltre Cristo, spesso rappresentato con un pesce, risorse proprio dopo tre giorni. L'interpretazione del pesce marino come mandala fellino junghiano che contiene elementi di morte, di trasformazione e di rinascita viene rinforzata dalla scelta del regista di dedicare le ultime inquadrature al sorriso della candida Paolina, piuttosto che al volto sconsolato di Marcello¹¹⁵.

A rinforzare la tesi che per Marcello esiste ancora la speranza di trovare un nuovo ordine dentro se stesso ci sono inoltre le parole dello stesso Fellini che descrisse le sue intenzioni su come avrebbe voluto che il film fosse visto dal pubblico. *"Non mi piacerebbe sentir dire che ho tentato di stupire, che voglio fare il moralista, che sono troppo autobiografico, che ho cercato nuove vie. Non mi piacerebbe sentir dire che il film è pessimista, disperato, satirico, grottesco. E nemmeno che è troppo lungo. La dolce vita per me è un film che lascia in letizia, con una gran voglia di nuovi propositi. Un film che dà coraggio, nel senso di saper guardare con occhi nuovi la realtà e non lasciarsi ingannare da miti,*

¹¹⁵ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 17-21

superstizioni, ignoranza, bassa cultura, sentimento. Vorrei che dicessero: è un film leale. La base del discorso presuppone un certo tipo di angoscia che non arriva alla coscienza di tutti. L'episodica invece è molto spettacolare, attinta com'è da una cronaca che ha interessato, commosso, irritato, divertito il pubblico. Penso che La dolce vita possa venir accettato come un giornale filmato, un rotocalco in pellicola. Sono anni che i settimanali vanno pubblicando queste vicende. Si tratta, in fondo, di casi umani già tradotti in forma di spettacolo. Il rotocalco è già una forma di rappresentazione del mondo contemporaneo. Il film non ne costituisce che un prolungamento personale. Che cosa può fare Marcello, il protagonista del film? In questa domanda è già implicita una risposta: può guardarsi attorno con occhio asciutto e con amore. E con una certa misura di divertimento nel vivere." ¹¹⁶

La dolce vita scandalizzò la Chiesa, il pubblico e la critica. Alla prima milanese del film, al cinema Capitol, Fellini ricevette addirittura uno sputo in faccia, mentre Mastroianni venne chiamato vagabondo, debosciato e comunista. Il giorno dopo la prima, il pubblico milanese, accorso in massa, sfondò le porte del cinema per vedere il film, nel timore che venisse sequestrato di lì a poco. Da quel momento il successo del film fu inarrestabile e si espanse a macchia d'olio in tutta Italia¹¹⁷. L'Osservatore Romano attraverso alcuni articoli, scritti dall'allora giornalista Oscar Luigi Scalfaro, ribattezzò il film la schifosa vita, lo vietò e minacciò di scomunicare i cattolici che fossero andati a vederlo. La sinistra invece difese il film invocando la libertà d'espressione dell'artista. Così *La dolce vita* si trovò protagonista di una vera e propria battaglia politica. All'accesa discussione, sollevata dal film, presero parte esponenti della cultura come Pier Paolo Pasolini, che esaltò la bellezza del film e del mondo cattolico, come padre Nazareno Taddei, che evidenziò come la rappresentazione del male, che Fellini descrive contrapponendolo al bene, senza la volontà di corrompere le anime, diventi un messaggio positivo in quanto il

¹¹⁶ Federico Fellini, *L'Arte della Visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Donzelli, Roma, 2009, pp. 75-76

¹¹⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 204

cristianesimo ed i suoi valori possono essere la risposta al bisogno di autenticità dei personaggi del film¹¹⁸. In conseguenza di questo articolo, a padre Taddei fu proibito sia di interessarsi di cinema che di continuare la trasmissione televisiva che faceva per la Rai e fu esiliato a Monaco di Baviera¹¹⁹.

La censura impose il taglio della scena in cui il cappello da prete, che Sylvia indossa mentre sale le scale del Cupolone di San Pietro, viene inquadrato sopra la città di Roma, a rappresentare il grande potere che il Vaticano esercita sulla città eterna.

Il vero successo della *Dolce vita* iniziò con la distribuzione all'estero, dove sia il pubblico che la critica osannarono il film. Al festival di Cannes il presidente della giuria Georges Simenon ed il membro della giuria internazionale Henry Miller si batterono per far ottenere al film la Palma d'Oro, cosa che infatti avvenne. Il film fece inoltre vincere l'Oscar per i migliori costumi a Piero Gherardi.

Con l'espressione *Dolce vita* si fa oggi riferimento sia ad un momento storico che vide il diffondersi della mondanità e delle illusioni legate al benessere, che ad un modo licenzioso di vivere caratterizzato da smarrimento dei veri valori e involuzione morale. Il periodo storico va dalla fine degli anni '50 all'inizio degli anni '60 e coincide con l'esplosione del boom economico, che in particolare a Roma accese una rinnovata voglia di divertimento e di spensieratezza. Con *Dolce vita* si fa riferimento anche alla vita mondana di un ambiente elitario in cerca di sempre nuove trasgressioni e caratterizzato da individualismo e godimento sfrenato dei piaceri della vita.

L'enorme successo del film fece sì che *La dolce vita* fosse citato spesso anche in altri film di quel periodo. Nel 1961 nel film *Divorzio all'Italiana* di Germi il protagonista progetta di uccidere la moglie durante la proiezione della *Dolce vita*, approfittando del fatto che tutti gli abitanti sarebbero stati al cinema ed il paese sarebbe stato deserto. Sempre nel 1961

¹¹⁸ Nazareno Taddei, *Lecture*, Edizioni San Paolo, a. XV n.3, marzo 1960 dal sito Edav-Educazione audiovisiva, <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=333> visualizzato il 22/12/2017

¹¹⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 206-207

Sergio Corbucci girò *Totò, Peppino e la dolce vita*, parodia del capolavoro felliniano con interpreti Totò e Peppino De Filippo. Ettore Scola, quando nel 1974 girò *C'eravamo tanto amati*, ricostruì invece la famosa scena della Fontana di Trevi con tanto di Fellini interprete di se stesso.

Con il successo mondiale della *Dolce vita* nacque il mito di Fellini ed i giornalisti ed i critici di tutto il mondo iniziarono ad interessarsi al maestro riminese, alle sue idee e al modo in cui realizzava i suoi film.

Le Tentazioni del dottor Antonio episodio di Boccaccio '70 (1962)

Nel gennaio del 1961, Federico Fellini ricevette una telefonata dal produttore Tonino Cervi, figlio del famoso attore Gino, che gli propose di prendere parte ad un film collettivo anticensura, promosso da Cesare Zavattini, concettualmente ispirato alle novelle di Giovanni Boccaccio.

Tre tra i più importanti registi italiani dell'epoca, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Mario Monicelli, avevano già aderito al progetto e anche Fellini decise di prendervi parte, spinto soprattutto da un forte sentimento di rivalsa nei confronti dei critici moralisti e della Chiesa che avevano duramente attaccato *La dolce vita*.

In quegli anni molti film avevano subito dei tagli imposti dalla censura, quando non erano incorsi in delle vere e proprie denunce. Nel 1960, quando uscì *La dolce vita*, si gridò allo scandalo e il film sollevò grandi proteste e forti critiche da parte dell'intero mondo cattolico. Anche il film precedente del maestro, *Le notti di Cabiria* aveva avuto problemi con la censura. In quegli anni molti film, poi diventati famosi, furono bocciati dalla censura e subirono i tagli di alcune scene. Ad esempio, *Rocco e i suoi fratelli*, capolavoro di Luchino Visconti, subì dei tagli con l'accusa di spettacolo osceno. *Dolci inganni* di Alberto Lattuada fu sequestrato con l'accusa di grave offesa al comune sentimento del pudore. Mentre per *La*

giornata balorda vennero denunciati con l'accusa di spettacolo osceno, il regista Mauro Bolognini, l'autore del soggetto Alberto Moravia e lo sceneggiatore Pier Paolo Pasolini. Anche il film *Il bell'Antonio*, tratto dal libro di Vitaliano Brancati, uscito il 4 marzo 1960 e diretto da Mauro Bolognini dovette subire il taglio di alcune scene¹²⁰.

Il contrasto della censura, idea che sta alla base del film *Boccaccio '70*, si inserì quindi in un contesto caratterizzato da una vera e propria repressione della libertà di espressione dei registi. Il mondo del cinema, attraverso la crociata intrapresa dal film, voleva affermare il grande valore artistico delle opere cinematografiche, che non potevano essere fatte oggetto di continui tagli che snaturavano l'idea originale del regista. A sostegno del valore artistico del cinema e della libertà di espressione, intervennero alcuni tra i più importanti scrittori italiani, i quali collaborarono alle sceneggiature di due episodi del film in particolare. Goffredo Parise collaborò infatti alla sceneggiatura dell'episodio di Fellini, mentre Giovanni Arpino e Italo Calvino, insieme alla famosa sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, scrissero l'episodio di Monicelli, tratto da un racconto dello stesso Calvino.

Per il ruolo di Antonio Mazzuolo, Fellini aveva inizialmente pensato a Romoli Valli, che aveva doppiato Steiner nella *Dolce vita*, ma a causa dell'eccessivo compenso richiesto dall'attore, la trattativa andò a monte e Fellini decise di far interpretare il ruolo a Peppino De Filippo con cui aveva già lavorato in *Luci del varietà*.

Il titolo dell'episodio felliniano é ispirato al libro di Gustave Flaubert, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, che racconta le seduzioni demoniache cui fu indotto Sant'Antonio Abate nel deserto della Tebaide. Come il santo egiziano, il dottor Antonio Mazzuolo viene spinto verso il male dal diavolo, che nel film ha le sembianze della bellissima e voluttuosa Anita Ekberg, ma a differenza di lui, non ha la forza morale di resistere alle sue malefiche tentazioni.

¹²⁰ Alfredo Baldi, *Schermi Proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio Editori, Venezia, 2002, pp. 23-24

Il dottor Mazzuolo é un bigotto, fanatico religioso come il *Tartuffe* di Molière ed é ossessionato dal rispetto delle regole morali come lo sposino Ivan Cavalli dello *Sciocco bianco*. Il protagonista ci viene presentato da Cupido mentre disturba le Coppiette appartate in macchina al grido di "*Svergognati! Licenziosi! Sposatevi prima di fare certe cose!*"¹²¹, mentre chiude il sipario di uno spettacolo di ballerine che lui considera osceno e travicante o mentre strappa i giornali esposti all'edicola con in copertina ragazze mezze nude.

Le tentazioni del dottor Antonio fu definita da Fellini *una storiellina per il Corriere dei Piccoli*¹²². L'episodio é una satira alla maniera dello scrittore irlandese Jonathan Swift in cui Fellini fa la parodia dei bacchettoni che avevano gridato allo scandalo dopo l'uscita della *Dolce vita*. Il regista trasferì nel film il racconto di una vicenda di cui era stato protagonista il politico Oscar Luigi Scalfaro, che sull'Osservatore Romano aveva avuto parole durissime per *La dolce vita*. Una breve sequenza in bianco e nero, narra un episodio di cui Scalfaro fu protagonista nel 1950 e che finì addirittura in parlamento. In quell'occasione, l'allora giovane deputato democristiano, aggredì verbalmente una signora, colpevole solo di aver indossato un vestito troppo scollato e la invitò a coprirsi il décolleté con un tovagliolo¹²³. La rivalsa di Fellini nei confronti dei moralisti che avevano attaccato *La dolce vita*, risulta evidente anche nella scena in cui il dottor Antonio detta una lettera in cui chiede alle autorità che l'osceno manifesto sia rimosso, utilizzando più volte l'incitazione "Basta!", che era stata utilizzata dall'Osservatore Romano contro il suo film¹²⁴. Anche la scelta di Anita Ekberg, come protagonista del film, può essere interpretata come una ripicca nei confronti di chi aveva criticato duramente il suo film precedente. L'attrice svedese era infatti divenuta il simbolo della *Dolce vita* in tutto il mondo. Un ulteriore richiamo al capolavoro del 1960 é dato dal tema musicale della *Dolce vita*, suonato da un gruppo di jazzisti di

¹²¹ Le Tentazioni del dottor Antonio II atto di Boccaccio 70', Fellini, Concordia Compagnia Cinematografica Cineriz, Francinez e Gray Films, 1962. DVD

¹²² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 223

¹²³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p.225

¹²⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 134-136

colore fermatisi ad ammirare l'enorme cartellone pubblicitario in cui troneggia Anita Ekberg, in un elegante abito da sera.

Il riferimento all'amato mondo del circo é presente anche in questo breve episodio. La squadra di operai addetta all'installazione dell'enorme manifesto pubblicitario, composta da uomini che parlano dialetti regionali marcati, indossa come i clowns magliette a righe e cappellini. Tra loro troviamo anche il felliniano Polidor, noto anche come Tontolini. L'intera squadra di operai assomiglia ad un gruppo di clowns che trasformano la costruzione del manifesto in uno spettacolo divertente e festoso¹²⁵.

Fellini condanna il suo protagonista ad avere continuamente davanti agli occhi quel decolleté, che osteggia in maniera spasmodica in quanto ne é terribilmente attratto. Nel manifesto pubblicitario, destinato a diventare l'ossessione del dottor Mazzuolo, tanto da cercare in tutti i modi di farlo rimuovere, Anita Ekberg mostra infatti una generosa scollatura, ritenuta scandalosa dal protagonista. In quella seducente scollatura Antonio, trasformatosi in San Giorgio, conficca la lancia che, nel sogno allucinatorio, uccide la gigantessa Anita. Il dottor Antonio cerca di resistere in tutti i modi all'attrazione che prova nei confronti dell'immagine di Anita, posta sul cartellone pubblicitario, ma non avendo la stessa integrità morale di Sant'Antonio, subisce il conflitto interiore che si scatena tra il desiderio sessuale ed i freni inibitori imposti dalla sua educazione cattolica. Questo conflitto insanabile lo porta, prima a tentare una soddisfazione allucinatoria dei suoi desideri e poi alla perdita della ragione.

La scena onirica in cui l'enorme Anita, più alta dei palazzi dell'Eur, esce dal manifesto e gira liberamente per la città rimanda ad almeno due film di fantascienza americani, il famosissimo *King Kong* del 1933 ed il meno famoso e mai distribuito in Italia *The Attack of the 50 ft. Woman* del 1958 in cui la protagonista é allo stesso modo una donna gigantesca.

Anita rappresenta il simbolo stesso della femminilità, che Fellini rappresenta attraverso dimensioni gigantesche e una bellezza straripante, quasi eccessiva.

¹²⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 136

Anita é vista come "l'incarnazione dell'immagine esagerata che il protagonista ha della sensualità femminile." ¹²⁶

I palazzi dell'Eur, dove é ambientata la scena in cui Anita esce dal manifesto e di cui Fellini fece ricostruire dei modellini allo scenografo Piero Zuffi, in modo che fossero alti quanto la gigantessa, definiscono degli spazi che ricordano le piazze dipinte da Giorgio De Chirico. Anita, uscita dal manifesto si aggira infatti tra prospettive accentuate dalle linee convergenti in profondità, disegnate da architetture italiane classiche, palazzi di epoca fascista come il Palazzo della Civiltà Italiana o il Palazzo degli Uffici, che con i loro archi a tutto sesto, i portici e i colonnati in marmo, riproducono la monumentalità della Grecia antica dove De Chirico era nato e aveva vissuto fino a sedici anni (Figg. 4 e 5). L'Eur ricostruito da Fellini ha tratti metafisici, surreali e onirici e infonde nello spettatore una sensazione di solitudine e di straniamento come una delle tante piazze dipinte da Giorgio De Chirico¹²⁷.



Fig.4: Giorgio De Chirico, Piazza d'Italia, 1956



Fig. 5: Il set dell'Eur in *Le Tentazioni del dottor Antonio*

Anita Ekberg, vestita con un'abito da sera blu scuro con disegnata una spirale di stelle, che riproducendo la via lattea allude al prodotto pubblicizzato dal manifesto, é allo stesso

¹²⁶ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 73

¹²⁷ Chiara Borroni, *La Madonna del latte dell'Eur ovvero Le Tentazioni del dottor Antonio*, Elephant & Castle, Laboratorio dell'immaginario, n.2 Forme del Sacro a cura di Raul Calzoni, ottobre 2010, p. 7 http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/la-madonna-del-latte-dell-eur-ovvero-em-le-tentazioni-del-dottor-antonio-em/32 visualizzato 26/11/2017

tempo l'angelo e il diavolo, é "*erotica e materna, divina e demoniaca*"¹²⁸.

Anita viene rappresentata come una nuova divinità adorata dalle masse popolari della società consumistica. La sua immagine attira intorno a sé, di giorno, una fiera frequentata da famiglie con bambini e di notte, le classiche prostitute felliniane. Anita, simbolo assoluto della femminilità, evoca allo stesso tempo sia la figura sacra della Madonna, richiamando l'immagine amorevole e nutriente della donna che allatta, sia la dea pagana Venere, divinità femminile carnale e voluttuosa. La posa in cui Anita é ritratta nel manifesto é sensuale e provocante. E' fotografata sul cartellone in posizione allungata con la scollatura ampia e le gambe scoperte, adagiata sui cuscini come una Venere dipinta da Tiziano. Nei ritratti di Venere di Tiziano troviamo quasi sempre Cupido, che nella mitologia romana é il figlio della dea, raffigurato al suo fianco. Anche nell'episodio felliniano Cupido é presente ma assume il ruolo di narratore della storia¹²⁹ (Figg. 6 e 7).



g.6: Tiziano Vecellio,
Venere di Urbino, 1538



Fig. 7: Tiziano Vecellio, *Venere con*

"Proprio dal terrore di sentire la propria fantasia erotica e infantile liberata dalla visione, nasce l'ossessione fobica di Antonio che vede nell'icona sacra l'immagine di demonio

¹²⁸ Chiara Borroni, *La Madonna del latte dell'Eur ovvero Le Tentazioni del dottor Antonio*, Elephant & Castle, Laboratorio dell'immaginario, n.2 *Forme del Sacro* a cura di Raul Calzoni, ottobre 2010, p. 5 http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/la-madonna-del-latte-dell-eur-ovvero-em-le-tentazioni-del-dottor-antonio-em/32 visualizzato 26/11/2017

¹²⁹ Chiara Borroni, *La Madonna del latte dell'Eur ovvero Le Tentazioni del dottor Antonio*, Elephant & Castle, Laboratorio dell'immaginario, n.2 *Forme del Sacro* a cura di Raul Calzoni, ottobre 2010, pp. 18-20 http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/la-madonna-del-latte-dell-eur-ovvero-em-le-tentazioni-del-dottor-antonio-em/32 visualizzato 26/11/2017

tentatore. È nel cortocircuito provocato nell'uomo dall'apparizione della divinità mediatica che si origina, infatti, il paradosso che muove l'allegoria felliniana. Quando l'ultimo frammento completa il tutto rivelando la doppia anima, trascendente e carnale, materna e seduttiva dell'icona, Antonio comincia a sprofondare verso la follia. neppure togliere gli occhiali e stropicciare gli occhi servirà a liberarlo dalla visione, a salvarlo dai demoni del suo immaginario." ¹³⁰

Quando Anita esce dal cartellone, come fosse stata dipinta con l'arcivernice del dottor Lambicchi, Antonio cerca di resistere scappando alla forza tentatrice della sua carnalità, ma quando lei lo prende tra le sue mani e lo pone maternamente tra i suoi morbidi e candidi seni, cantando una sorta di ninna nanna, lui si arrende completamente a lei, lasciando riaffiorare il tenero ricordo della zia in un vero e proprio ritorno all'infanzia. Antonio, a quel punto, non ha la forza di resistere alla tentazione e si offre ad Anita, sia in veste di sposo che di redentore. Quando infine la gigantessa, minaccia Antonio di fare uno spogliarello davanti a lui, come fa Nadia Gray nel finale della *Dolce vita*, egli cerca per l'ultima volta di respingerla e per trovare la forza inibitrice si trasforma nel martire San Giorgio. di cui Antonio ha un quadro appeso in casa ben visibile durante la scena in cui detta la lettera. Il nome del santo che uccise il drago viene più volte invocato dal dottor Antonio, fin dall'uscita di Anita dal manifesto. Nell'iconografia religiosa il martire San Giorgio é quasi sempre ritratto nell'atto di uccidere un drago. Nel medioevo la lotta tra il santo ed il mostruoso animale era diventata il simbolo della lotta tra il bene ed il male. Nell'episodio felliniano, Antonio uccide apparentemente il mostruoso Drago/Anita da cui é indotto in tentazione, conficcando eroicamente la spada nella sua scandalosa scollatura, ma in realtà é sconfitto da lei poiché l'aver ucciso la donna dei suoi sogni, da cui é ossessionato, gli fa perdere il lume della ragione, tanto che il mattino seguente,

¹³⁰ Chiara Borroni, La Madonna del latte dell'Eur ovvero Le Tentazioni del dottor Antonio, Elephant & Castle, Laboratorio dell'immaginario, n.2 Forme del Sacro a cura di Raul Calzoni, ottobre 2010, p. 9 http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/la-madonna-del-latte-dell-eur-ovvero-em-le-tentazioni-del-dottor-antonio-em/32 visualizzato 26/11/2017

viene ritrovato arrampicato sul cartellone pubblicitario in preda al delirio e alle visioni e portato via in ambulanza con la camicia di forza.

Nei quadri che ritraggono San Giorgio in lotta con il drago il santo viene sempre raffigurato a cavallo e con indosso l'armatura. Fellini conserva l'armatura ma ce lo mostra a piedi per renderlo più goffo ed impacciato. L'eroicità del santo viene ulteriormente dissacrata dal commento musicale di Nino Rota che non ha nulla di eroico. La presenza del cavallo, tipica dell'iconografia di San Giorgio, é richiamata attraverso l'inquadratura in primo piano dei dioscuri di marmo che si trovano davanti al Palazzo della Civiltà Italiana (Figg. 8 e 9).



Fig.8: *Raffaello Sanzio, San Giorgio e il drago, 1504-06*



Fig. 9: *Publio Morbiducci, Dioscuri dell'Eur, 1942*

Nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* si percepisce l'influenza esercitata sul regista dalla lettura dei testi di Jung e dal percorso psicoanalitico intrapreso con il professor Ernst Bernhard. Tutta la seconda parte del film é un lungo sogno

allucinatorio in cui le immagini sembrano scaturire dall'inconscio del protagonista, proprio accade come nell'attività onirica. *"Le tentazioni del dottor Antonio imita e segue la condizione frammentaria e discontinua tipica degli stati onirici. Gruppi di figure, vestiti in modo stravagante, appaiono e scompaiono senza alcuna apparente motivazione logica."*¹³¹ Nei due film successivi, *Otto e mezzo* e *Giulietta degli spiriti* l'alternarsi di scene di realtà, sogno e fantasia divenne ancora più costante ed evidente.

Le tentazioni del dottor Antonio é anche il primo film in cui Fellini mostra chiaramente che il contenuto del racconto é pura finzione cinematografica. L'episodio felliniano di *Boccaccio '70* mostra, in più momenti, di essere metacinematografico. Sia il narratore Cupido che il dottor Mazzuolo si rivolgono, in più occasioni, direttamente allo spettatore. Il dottor Antonio invita addirittura gli spettatori in sala ad uscire dal cinema e cerca di coprire la macchina da presa con i propri vestiti. La scena raggiunge il paradosso e l'apice della comicità quando Antonio resta in mutande per proteggere lo spettatore dalla vista delle grazie della bellissima Anita che minaccia di spogliarsi davanti a tutti. Già all'inizio dell'episodio tuttavia, Fellini ci presenta un sorta di film dentro al film mostrando una troupe che sta girando una pellicola ambientata nell'antica Roma. Il peplum in questione viene diretto da un regista in sedia a rotelle probabilmente per mettere in evidenza la vecchiaia e la stanchezza di quel genere cinematografico. Alla fine dell'incubo il dispettoso Cupido, seduto sul tetto dell'ambulanza che porta via il dottor Antonio, dopo aver permesso la vittoria dell'eros sulla repressione sessuale, fa la liguaccia guardando diretto verso lo spettatore. Fellini, attraverso questo gesto di Cupido, sottolinea come, sebbene sia indispensabile superare un eccessivo moralismo sessuale, si debba stare attenti ai capricci di Eros¹³² lanciando, come spesso accade nei suoi film, un messaggio fortemente ambiguo. Molti altri film successivamente girati da

¹³¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 181

¹³² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 182

Fellini si inseriscono nel filone metacinematografico del regista.

Tra questi film troviamo *Amarcord*, *E la nave va*, *Intervista* ed il celebratissimo *Otto e mezzo* che é sicuramente il film metacinematografico più importante della storia del cinema.

L'abbandono di Antonio alle sensazioni del piacere sessuale ed il totale abbattimento dei suoi freni inibitori segnano inoltre la vittoria del messaggio pubblicitario, che é riuscito nello scopo di tentare il consumatore. *Le tentazioni del dottor Antonio* é infatti uno dei primi casi in cui una pubblicità sfrutta le dinamiche della seduzione e del desiderio per rendere più attraente un prodotto commerciale e anticipa una tecnica pubblicitaria estremizzata e divenuta dilagante che consiste nell'accostare alle merci corpi nudi estraneamente attraenti per far sì che il prodotto reclamizzato sia ricordato e desiderato in maniera più incisiva dal consumatore. L'attrice svedese Anita Ekberg, sulla scia del grande successo della *Dolce Vita*, all'inizio degli anni '60 era protagonista, sia di una pubblicità di saponette che di una che reclamizzava una marca di birra.

Boccaccio '70 uscì nelle sale il 22 febbraio 1962. L'episodio felliniano fu accolto abbastanza bene dalla critica ma senza grandi entusiasmi poiché, dopo il capolavoro della *Dolce vita*, questa storiellina da Corriere dei piccoli come la definì Fellini, apparve eccessivamente leggera e disimpegnata. L'episodio del film che riscosse maggior successo e approvazione critica fu sicuramente quello diretto da Luchino Visconti¹³³.

Otto e mezzo (1963)

Nell'autunno del 1961, dopo aver finito il montaggio dell'episodio *Le tentazioni del Dottor Antonio*, Fellini iniziò subito a pensare al nuovo film. Come ebbe modo di dichiarare più volte, il maestro riminese, preferiva infatti la vita spesa nella preparazione dei film alla vita vera. Il regista iniziò a fare dei sopralluoghi in tutta Italia, per scegliere gli ambienti in cui

¹³³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 225-226

girare la nuova pellicola, pur non avendo ancora ben chiaro il film che voleva fare.

Fellini era abbastanza provato dalle polemiche che avevano fatto seguito all'uscita della *Dolce vita*, dai dissapori che si erano creati con Fracassi, suo socio all'interno della Federiz e dalle reazioni tiepide di pubblico e critica nei confronti dell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*.

Fellini ha descritto in questi termini la prima idea di *Otto e mezzo*. *"Il vago e confuso desiderio di fare il ritratto di un uomo, in un giorno qualunque della sua vita. Il ritratto di un uomo, mi dicevo, nella sua contaddittoria, sfumata, inafferrabile somma di diverse realtà; e in cui traspaiono tutte le possibilità del suo essere, i livelli, i piani sovrapposti, come un palazzo al quale é crollata la facciata, e che rivela il suo interno, tutto insieme, scale, corridoi, stanze, solai, cantine e i mobili di ogni stanza, le porte, i soffitti e le condutture, gli angoli più intimi, più segreti. Il tortuoso, cangiante, fluido labirinto dei ricordi, dei sogni, delle sensazioni, un groviglio inestricabile di quotidianità, di memoria, di immaginazione, di sentimenti, di fatti che sono accaduti tanto tempo prima, e convivono con quelli che stanno accadendo, si confondono tra nostalgia e presentimento, in un tempo fermo e magmatico, e non sai più chi sei, o chi eri, e dove va la tua vita, che appare soltanto un lungo dormiveglia senza senso."*¹³⁴

Dopo un soggiorno a Chianciano Terme, per delle cure termali, Fellini si convinse ad ambientare lì la storia del suo personaggio, un uomo che verso i quarant'anni, circa alla metà della propria esistenza, viene assalito da una crisi che lo porta a mettere in discussione tutto, l'educazione ricevuta, il suo matrimonio, il proprio lavoro e il senso stesso della propria vita. Fellini dopo aver a lungo pensato a Laurence Olivier, come protagonista del suo film, decise di affidare nuovamente quel ruolo a Marcello Mastroianni.

Nonostante la scelta del protagonista fosse compiuta, il personaggio continuava a sfuggirgli e soprattutto non riusciva a deciderne la professione. Fellini aveva inizialmente pensato che

¹³⁴ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 126-127

il protagonista sarebbe stato uno scrittore in crisi che affronta un blocco creativo, ma quel ruolo era già stato interpretato da Mastroianni nel film *La notte* di Michelangelo Antonioni, uscito all'inizio del 1961 e Fellini non voleva in nessun modo riproporre lo stesso personaggio¹³⁵.

Il regista era talmente dubbioso ed incerto sul film che doveva realizzare che, alla vigilia delle riprese, iniziò a scrivere una lettera al produttore Angelo Rizzoli per annunciargli la sua decisione di rinunciare a girare il film. Fellini raccontò che mentre stava scrivendo quella lettera di rinuncia venne chiamato dalla troupe a fare un brindisi per festeggiare il compleanno di un macchinista e che, fu sentendosi responsabile per tutte quelle persone, il cui lavoro dipendeva da lui, che venne assalito dalla vergogna e dal senso di colpa che prova il capitano che vuole abbandonare la nave. Il regista strappò quindi la lettera e decise di raccontare la crisi che stava vivendo in prima persona, la crisi di un regista che non sa più il film che vuole fare¹³⁶.

Il titolo del film deriva dal fatto di essere in sequenza ordinale, l'ottavo film e mezzo del regista, cioè l'ottavo film più un episodio. Per arrivare a questo numero bisogna considerare come mezzo film l'episodio di *Amore in città*, *Agenzia matrimoniale* e sommare, oltre ai sei film girati interamente dal maestro, il mezzo film *Luci del varietà*, diretto a metà con Alberto Lattuada e il mezzo film *Le tentazioni del dottor Antonio*, che avendo una durata di 60 minuti è circa la metà di un film intero¹³⁷. Fellini in una lettera a Brunello Rondi descriveva così la sua indecisione sul titolo da dare al film. *"Per quanto riguarda il titolo non mi è venuto niente che mi convinca. Flaiano propone La bella confusione, ma non mi piace molto. Non so, per ora sulla cartellina che contiene gli appunti e l'approssimativa scaletta del racconto, a parte le solite culone beneauguranti, ho disegnato un grande 8½. Sarebbe il suo numero, se lo farò."*¹³⁸. Alla fine Federico decise

¹³⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 141

¹³⁶ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 128-129

¹³⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 229

¹³⁸ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 86

di lasciare come titolo *Otto e mezzo* sia perché "ne sottolinea la natura personale, dal momento che 8½ si riferisce al numero di film girati da Fellini sino a quel momento"¹³⁹ sia perché il suono di quel titolo evocava nella sua mente una qualche formula magica, sia, infine, perché richiamava in qualche modo la cabala ed in quel periodo Federico era molto appassionato a tutto ciò che era occulto e che la scienza non era in grado di spiegare.

Le cause della crisi e del conseguente sviluppo creativo vissuti da Fellini nella preparazione di *Otto e mezzo*, sono da ricercare nella cosiddetta crisi di mezza età, periodo in cui si ha una contrapposizione tra quello che si è stati e quello che si sta per diventare. In questo periodo che può andare all'incirca dai quaranta ai sessant'anni, l'individuo vive la scomparsa o l'invecchiamento dei genitori e assiste al restringimento del tempo ancora da vivere, ma parallelamente, spesso, sviluppa il proprio potenziale creativo. Ad esempio, Giuseppe Tomasi di Lampedusa scrisse il suo unico e celeberrimo romanzo a cinquant'anni, la creatività del pittore Gauguin esplose intorno ai trentanove, mentre fu con la maturità che le opere di Dickens diventarono più umane e tragiche. Anche Shakespeare scrisse la serie delle grandi tragedie tra i trentacinque ed i quarantacinque anni. Fellini stava affrontando, proprio in quel periodo, una crisi che lo aveva portato a frequentare lo studio dello psicanalista junghiano Bernhard tre volte a settimana. Allo stesso modo dei grandi artisti citati, con *Otto e mezzo*, il regista riminese, non senza sforzo, cambiò il proprio modo di esprimersi cinematograficamente e rivolse la sua attenzione più ai processi interni all'animo umano che non a quelli esterni, come aveva fatto in precedenza¹⁴⁰.

L'anima del protagonista, Guido Anselmi, è attanagliata da molte forze inconsce. *"Mi pare instessante notare come queste ed altre emergenze del mondo inconscio del protagonista (la regione interna a noi solitamente estranea) diano risalto a temi*

¹³⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 183

¹⁴⁰ Renzo Canestrari, *Età cronologia e creatività: Federico Fellini prima e dopo "Otto e mezzo"*, Psychofenia. Ricerca ed analisi psicologica, 1998, vol. 1, n.1, Congedo Editore, Galatina (Le), pp. 31-34

*che in modo più o meno palese affiorano ai margini della coscienza della persona di mezza età: il timore del calo sessuale a cui opporre una caricaturale difesa maschilista, desideri di regressione all'onnipotenza infantile quale compensazione alle paure di estinzione della propria creatività, la necessità di proiettare nell'altro sesso (molto spesso sul coniuge) la propria incapacità di amare o la paura di invecchiare."*¹⁴¹

La produzione artistica e la psicoterapia coincidono nel cinema di Fellini, poiché proprio attraverso la creazione artistica, l'autore fa pace con le diverse parti di se stesso, le accetta ed è attraverso questa pratica che egli supera la sua crisi personale e d'ispirazione. In questo senso Fellini è vicino a Goethe, che attraverso la scrittura del romanzo, *I dolori del giovane Werther*, diceva di essersi alleggerito e di aver compiuto una riconciliazione con se stesso. Come Goethe, attraverso la realizzazione di *Otto e mezzo*, Fellini è entrato in contatto con le parti più intime di sé ed ha trasformato la propria sofferenza in una testimonianza dal valore universale. Rappresentare la sua crisi gli ha permesso di esorcizzarla ed arrivare così ad un potenziamento della propria forza creativa, della propria autostima e della comunicazione con le parti più profonde e nascoste del proprio animo¹⁴².

La crisi del protagonista viene introdotta dall'incubo iniziale in cui il regista Guido Anselmi non riesce ad uscire dalla propria auto, avvolta da un fumo nero e che si trova incastrata in un ingorgo all'interno di un tunnel soffocante.

Questa situazione claustrofobica e apparentemente senza vie d'uscita è la metafora del malessere del personaggio, che oltretutto non percepisce di avere nessun sostegno dagli altri individui, che nell'incubo, assistono al suo drammatico tentativo di evadere in maniera del tutto indifferente.

¹⁴¹ Renzo Canestrari, *Età cronologia e creatività: Federico Fellini prima e dopo "Otto e mezzo"*, Psychofenia. Ricerca ed analisi psicologica, 1998, vol. 1, n.1, Congedo Editore, Galatina (Le), p. 36

¹⁴² Renzo Canestrari, *Arte e Psicologia: Riflessioni sull'itinerario artistico di Federico Fellini, creatività e passaggio dell'età di mezzo*, Rivista di estetica, anno 51 n. 48, 2011, Rosenberg & Sellier, Torino, pp 55-64

Guido riesce ad un certo punto a liberarsi e a volare nel cielo, libero dagli impegni del film e della vita privata, ma viene subito catturato con un laccio da un uomo della produzione che lo fa risprofondare verso il basso, provocando una reazione emotiva tanto spaventosa da farlo svegliare di soprassalto. Questa scena simboleggia la paura di Guido di fronte ad una nuova sfida, il conflitto interno del regista, che é combattuto tra iniziare la realizzazione del nuovo film o lasciar perdere il progetto, il contrasto tra la comoda accettazione dello stato attuale delle cose e la messa in discussione di sé.

In *Otto e mezzo*, il racconto della crisi del regista Guido Anselmi avviene a due livelli. Un livello reale in cui Fellini ci racconta il soggiorno di Guido alle terme, i suoi incontri con l'amante e la moglie, i colloqui con il critico che ha chiamato come collaboratore e con il cardinale e ci descrive i rapporti con la troupe, il produttore, il direttore di produzione, le attrici ed i giornalisti. Un secondo livello é invece quello del sogno, dell'immaginazione e del ricordo, che come in Joyce e in Proust, si rivolge principalmente all'infanzia. In queste sequenze, che si legano l'una all'altra per associazioni libere, formando un flusso di coscienza, il protagonista sogna i propri genitori, ricorda la propria giovinezza e sogna ad occhi aperti di vivere in armonia in una sorta di harem con tutte le donne della sua vita¹⁴³.

Guido, a causa dell'educazione religiosa repressiva e sessuofobica che ha ricevuto dai preti del collegio, ha una forte attrazione verso il peccato, che quel modello educativo anziché inibire ha ulteriormente stimolato. Sempre a causa dell'educazione ricevuta, Guido scinde inconsciamente il mondo femminile in donne con cui si può fare sesso, come l'amante Carla e la prostituta Saraghina, e donne con cui non si può fare sesso, come la madre e la moglie, che é vista dal protagonista come discendente diretta della madre. Nel sogno che vede protagonisti i genitori di Guido infatti, durante un bacio, il viso della moglie si sostituisce simbolicamente a quello della madre

¹⁴³ Renzo Canestrari, *Età cronologia e creatività: Federico Fellini prima e dopo "Otto e mezzo"*, Psychofenia. Ricerca ed analisi psicologica, 1998, vol. 1, n.1, Congedo Editore, Galatina (Le), pp. 34-36

defunta, rivelando il complesso edipico di cui é vittima il protagonista¹⁴⁴. Guido vorrebbe inconsciamente liberarsi dalla scissione tra donna-peccato e madre-vergine e fantastica, nella famosa scena dell'harem, di vivere circondato da tutte le sue donne, che vanno d'accordo tra loro e lo accudiscono come quando era bambino e veniva coccolato da una schiera di tate¹⁴⁵. Non a caso, la scena dell'harem viene ambientata nella stessa casa in cui é ambientata la scena dei ricordi d'infanzia del piccolo Guido, che poi é una dilatazione della casa della nonna di Fellini a Gambettola.

Otto e mezzo subì l'influenza di almeno due film molto famosi usciti in quel periodo, *Il posto delle fragole* di Ingmar Bergman e *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais, due pellicole che avevano mescolato scene oniriche e ricordi con scene reali. Mentre l'influenza del film di Resnais si manifesta principalmente nell'alternanza di presente e passato trasfigurato dal ricordo, le analogie con il film di Bergman sono molto più considerevoli. Come *Otto e mezzo*, anche *Il posto delle fragole*, dopo una premessa iniziale, inizia con un incubo del protagonista, il dottor Isak Borg. Il personaggio principale, come Guido Anselmi, sta attraversando un momento di crisi testimoniata dai frequenti incubi che lo assalgono. Mentre però la crisi di Guido é dovuta alla mezza età e ad un blocco creativo, la crisi del dottor Borg é dovuta all'invecchiamento e all'avvicinarsi della morte. Come Guido inoltre il dottor Borg é accusato, in sogno dalla moglie e sul piano reale dalla nuora e dalla governante, di essere un uomo indifferente ed egoista e che manca di comprensione nei confronti di tutte le persone che gli stanno vicino. Come Guido inoltre, anche il dottor Isak Borg, attraverso la rielaborazione dei sogni e dei ricordi, giunge freudianamente ad una catarsi spirituale, che gli consente di aprirsi al cambiamento e all'amore per il prossimo.

Otto e mezzo é il primo esempio di film metacinetografico uscito sul grande schermo che racconti non solo la crisi di un regista e la storia di un film, ma anche il processo creativo che

¹⁴⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 185

¹⁴⁵ Renzo Canestrari, *Età cronologia e creatività: Federico Fellini prima e dopo "Otto e mezzo"*, Psychofenia. Ricerca ed analisi psicologica, 1998, vol. 1, n.1, Congedo Editore, Galatina, p. 36

ne ha visto lo sviluppo. Nel teatro esistevano già da esempi di metateatro, opere cioè in cui l'argomento della rappresentazione teatrale é essa stessa una rappresentazione teatrale. Si pensi ad esempio alla seconda scena del terzo atto dell'*Amleto* di Sheakespeare, dove il protagonista mette in scena l'omicidio del padre commesso dallo zio Claudio. Il metateatro di Pirandello può essere servito a Fellini, come modello d'ispirazione che lo ha indirizzato verso il metacinema. Nei drammi pirandelliani che compongono la trilogia del teatro nel teatro, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Ciascuno a suo modo*, Pirandello utilizza il metateatro come espediente per riflettere sulla finzione della realtà. In particolare esistono molte analogie tra *Otto e mezzo* e *Sei personaggi in cerca d'autore*. I sei personaggi in cerca d'autore non arrivano mai a realizzare il proprio spettacolo all'interno dell'opera teatrale di Pirandello, così come Guido non arriva mai a girare il proprio film in *Otto e mezzo*¹⁴⁶. "*Il contenuto ultimo, il nucleo sia dei Sei personaggi in cerca d'autore che di 8½, risiede rispettivamente nel drammatizzare e visualizzare il fallimento di una realizzazione artistica, e nel riuscire ad ottenere da questo fallimento, in maniera paradossale, una creazione artistica autoriflessiva perfetta-mente compiuta.*"¹⁴⁷. Si possono inoltre rintracciare altre analogie tra l'opera teatrale di Pirandello e *Otto e mezzo* di Fellini. L'opera teatrale di Pirandello si svolge su un palco vuoto così come i set del film, che Guido Anselmi deve girare, sono incompleti (come ad esempio l'astronave). L'opera di Pirandello non é divisa nei classici tre atti, così come il film di Fellini non ha uno svolgimento narrativo lineare, poiché i fatti reali sono costantemente intervallati da sogni, ricordi o immaginazione. Infine, sia nell'opera di Pirandello che in quella di Fellini, sono già presenti tutte le critiche che potrebbero essere fatte nei loro confronti¹⁴⁸.

Otto e mezzo é anche un film fortemente autobiografico e che trova i suoi corrispondenti in opere letterarie come *Ritratto*

¹⁴⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 194

¹⁴⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 194

¹⁴⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 194

dell'artista da giovane di James Joyce, opera in cui l'autore racconta il risveglio intellettuale, filosofico e religioso di Stephen Dadaus, alter ego di Joyce, il quale comincia ad interrogarsi e a ribellarsi all'educazione cattolica che ha ricevuto in Irlanda, in maniera molto simile a quella di Guido Anselmi. Alberto Moravia fu uno dei primi a mettere in evidenza lo stretto rapporto tra l'opera di Fellini e quella di Joyce. "Il personaggio di Fellini è un erotomane, un sadico, un masochista, un pauroso della vita, un nostalgico del seno materno, un buffone, un mistificatore e un imbrogliatore. Per qualche aspetto rassomiglia un poco a Leopold Bloom, l'eroe dell'*Ulysses* di Joyce che Fellini mostra in più punti di aver letto e meditato. Il film è tutto introverso, ossia, in sostanza, è un monologo interiore alternato a radi squarci di realtà."¹⁴⁹ Il cinema di Fellini ed i romanzi di Joyce hanno molti temi in comune. Entrambi mostrano un forte interesse per la memoria ed i meccanismi del ricordo ed in particolare per i ricordi dell'infanzia, che irrompono nel presente con tutta la loro forza. Sia i personaggi creati da Fellini che quelli creati da Joyce, sono tormentati dalla severità dell'educazione cattolica ricevuta. Da un punto di vista stilistico sia Fellini che Joyce fanno uso della satira e mescolano continuamente scene reali e scene oniriche.

Per l'identificazione totale dell'autore con il proprio personaggio, *Otto e mezzo* è stato accostato anche a *La Coscienza di Zeno* di Italo Svevo, oltre che all'opera teatrale *Quando si è qualcuno* di Luigi Pirandello¹⁵⁰.

Se nella *Dolce vita* abbiamo rintracciato molti elementi che rimandano all'Inferno dantesco, in *Otto e mezzo* possiamo trovare vari elementi che rimandano al Purgatorio. Il protagonista Guido Anselmi, come Dante, durante il suo cammino sulla montagna del Purgatorio, mette in discussione se stesso e la propria vita, si pente dei propri peccati ed impara ad indirizzare meglio il proprio amore¹⁵¹.

¹⁴⁹ Alberto Moravia, *L'Espresso*, Roma, 17 febbraio 1963 in C.G. Fava, A.Viganò, I film di Federico Fellini, Roma, Gremese, 1981, p. 108

¹⁵⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 235

¹⁵¹ Barbara Lewalski, *Federico Fellini's Purgatorio*, The Massachusetts Review V, 3, 1964, p. 569

In diverse scene del film i personaggi salgono o scendono delle scale che sono la principale immagine simbolo del purgatorio. Ad esempio gli ospiti del centro termale scendono le scale per andare nella sauna, il produttore scende le scale per andare verso Guido, che lo aspetta in ginocchio e tutti i personaggi vestiti di bianco scendono le scale dell'astronave prima della passerella finale¹⁵². Altro elemento simbolico é la continua alternanza di scene girate alla luce e al buio. Infatti mentre nell'inferno della *Dolce vita* la maggior parte delle scene era girata di notte, nel Purgatorio di *Otto e mezzo* c'è alternanza di luce e giorno, proprio come nella seconda cantica della *Divina Commedia*. Come le anime del Purgatorio, gli ospiti del centro termale, camminano insieme verso la sauna, stanno pazientemente in fila ad aspettare l'acqua e sono sempre tutti di buon umore. Come Dante, anche Guido, ha inoltre delle guide che lo accompagnano. Possiamo infatti riconoscere nel critico Daumier, l'intellettuale Virgilio, che accompagna Dante attraverso l'Inferno ed il Purgatorio, nella purezza di Claudia, Beatrice, che accompagna Dante nei cieli del paradiso e nel mago Maurice, San Bernardo de Clairvaux, che accompagna Dante fino alla visione della luce divina.

Claudia, come Beatrice, rimprovera Guido di non saper amare e di non saper indirizzare il proprio amore nella giusta direzione. Inoltre, durante il colloquio finale con Guido, ad un certo punto Fellini inquadra Claudia dietro una finestra con una lampada in mano.

Attraverso questa inquadratura Fellini collega il personaggio di Claudia con la luce, che per Dante rappresenta il divino. I personaggi vestiti completamente di bianco nel finale del film, rimandano ad uno degli ultimi canti del Purgatorio dove Dante recita:

*“Genti vid’io allor, come a lor duci,
venire appresso, vestite di bianco;
e tal candor di qua già mai non fuci.”*¹⁵³

¹⁵² Barbara Lewalski, *Federico Fellini's Purgatorio*, The Massachusetts Review V, 3, 1964, p. 571

¹⁵³ Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXIX, vv. 64-66

Pur mostrando tutte queste analogie, Fellini e Dante arrivano a due conclusioni diverse, infatti mentre per Dante la salvezza può essere perseguita amando un'unica donna, per Fellini, l'uomo può essere felice solo amando tutte le persone che ha intorno a sé. Infatti Guido, mentre vede sfilare di fronte a sé i protagonisti della sua vita vestiti di bianco, dice: *"Ma che cosa è questo lampo di felicità, che mi fa tremare, mi ridà forza, vita? Vi domando scusa dolcissime creature, ma non avevo capito, non sapevo come è giusto accettarvi, amarvi e come è semplice."*¹⁵⁴

Otto e mezzo é, come abbiamo visto, cosparso di simboli, uno dei quali é l'ambientazione in una località termale, luogo per eccellenza della purificazione corporea che nel film diventa anche luogo di catarsi spirituale. Il protagonista effettua infatti tutta una serie di simboliche *"immersioni purificanti, acqua santa, acqua madre, lavacro infantile, bagno nell'harem con il cappello in testa"*¹⁵⁵

Otto e mezzo é forse il film più sincero di Fellini e sicuramente quello in cui ha impegnato tutto se stesso, mettendo a nudo le proprie contraddizioni, il proprio rapporto con il cinema, l'arte, le donne. Nel film troviamo molti temi già presenti nelle pellicole precedenti come la comunicazione, la religione, l'infanzia e l'adolescenza, la morte ed il suicidio, la purezza¹⁵⁶. Marcello Mastroianni, che nel film é l'alter ego di Fellini, interpreta il ruolo di un regista in crisi che vorrebbe a sua volta fare un film sulla crisi di un uomo che é quindi a sua volta il suo alter ego. *"Non abbiamo soltanto un film sul cinema, ma un film su un film che a sua volta verte sul cinema; non soltanto un film su un cineasta che riflette egli stesso sul proprio film. [...] Non basta dunque parlare di "film nel film": [...] Otto e mezzo é il film che in Otto e mezzo si va facendo; il "film nel film" é in questo caso il film stesso."*¹⁵⁷

¹⁵⁴ Otto e mezzo, Fellini, Federico Fellini e Angelo Rizzoli, 1963. DVD

¹⁵⁵ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p.85

¹⁵⁶ Marcel Martin, *Cinéma 63*, 78, Parigi, luglio-agosto 1963 in C.G. Fava, A.Viganò, I film di Federico Fellini, Roma, Gremese, 1981, p. 106

¹⁵⁷ Christian Metz, *Semiologia del Cinema*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 306-311 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, pp. 109-110

Per interpretare il ruolo del regista Guido Anselmi, Marcello Mastroianni, venne vestito di nero come Fellini, porta lo stesso cappello a larghe tese, gli stessi occhiali ed i capelli brizzolati e vaporosi. Come Fellini, Guido, é arrivato ad un punto morto della sua vita, ha un difficile rapporto con l'altro sesso, con i produttori e con la critica iperintellettuale, é attanagliato dai rimorsi e dai sensi di colpa nei confronti dei propri genitori, della moglie, dei produttori e di tutti quelli che dipendono da lui. Guido Anselmi rappresenta non solo l'alter ego di Fellini, ma anche quello dell'italiano medio dei primi anni sessanta, quell'italiano medio che ha vissuto la presenza opprimente dei genitori e della famiglia, ha ricevuto una severa educazione cattolica e si barcamena tra moglie ed amante¹⁵⁸, é afflitto dalla solitudine e dallo scetticismo, porta avanti la propria vita raccontando bugie a tutti e si maschera spesso di cinismo. Guido, come il Marcello della *Dolce vita*, ha tutte le caratteristiche dell'antieroe e vive le diverse situazioni del film in maniera passiva.

Attraverso il personaggio dell'intellettuale Daumier, Fellini si mise al riparo dalle critiche, facendo dire al personaggio tutto ciò che si può dire contro il suo film. Il critico Daumier *"evidenzia l'antinomia felliniana tra ragione e sentimento, fa rimarcare la pesantezza e gli impedimenti della cultura rispetto al libero manifestarsi della naturalità, delle passioni, dell'arte. Per tutto il film questo "grillo parlante" francese mette in guardia Guido dalle improvvisazioni, dall'inessenzialità della sceneggiatura offrendo a Fellini un alibi critico e autocritico formidabile."*¹⁵⁹ A conferma dei rapporti non sempre favorevoli che Fellini ebbe specialmente con certa critica di sinistra, quasi alla fine del film, Guido immagina di impiccare lo scomodo intellettuale. Il critico Daumier lo spinge infatti costantemente a dubitare di se stesso e analizza tutto sotto l'unica lente della razionalità, senza lasciare nessuno spazio all'emozione.

L'amante Carla viene definita da Fellini *"una specie di grande cigno morbido, vasto, lento, e a suo modo affascinante*

¹⁵⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 236-237

¹⁵⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, pp. 82-83

e misterioso"¹⁶⁰. Il personaggio interpretato da Sandra Milo é una donna "*placida, bonaria, apparentemente l'ideale delle amanti perché non rompe le scatole, molto umile e sottomessa*"¹⁶¹. Viene sistemata dal regista in un piccolo albergo vicino alla stazione poiché si vergogna di lei e della sua volgarità. Guido non ha nessuna gelosia nei suoi confronti e prova attrazione solo per il suo corpo "*il rapporto che lo lega alla paciosa culona è basato su una specie di opaco benessere fisico come succhiare da una balia mansueta un goloso nutrimento e poi addormentarsi satollo e spento.*"¹⁶². Carla rappresenta per Guido un divertente ed appagante gioco erotico ed é in questo senso un sostituto della Saraghina.

Luisa, la moglie di Guido, in contrapposizione a Carla é una donna magra, razionale ed intelligente, a cui Guido non può chiedere di fare la porca come a Carla, ma che nel contempo sazia altri suoi bisogni. Guido e Luisa "*parlano di separarsi ma senza convinzione, come due carcerati discutono di un'evasione che essi per primi ritengono impossibile.*"¹⁶³.

L'opposizione di Luisa e Carla viene evidenziata anche con il vestiario dei due personaggi. Mentre infatti Carla é vestita di nero con particolari bianchi, Luisa é vestita di bianco con particolari neri.

La Saraghina è una gigantesca prostituta che vive in una casa bunker sulla spiaggia, un "*drago orrendo e splendido che rappresenta la prima traumatica visione del sesso nella vita del protagonista*"¹⁶⁴. "*E' la donna ricca di femminilità animalesca, immensa e inafferrabile e nello stesso tempo nutritizia, così come la vede un adolescente affamato di vita e di sesso, un adolescente italiano bloccato e impedito da preti, chiesa, famiglia ed educazione fallimentare. Un adolescente che cercando la donna ne immagina e desidera una che sia «una grande quantità di donna».*"¹⁶⁵ La Saraghina, nella coscienza del protagonista, é legata al ricordo della punizione e ha quindi

¹⁶⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 76

¹⁶¹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 76

¹⁶² Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 76

¹⁶³ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 81-82

¹⁶⁴ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 82-83

¹⁶⁵ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p.83

tutto il fascino delle cose proibite. E' una donna animalesca ma allo stesso tempo dolce che Fellini ci mostra, prima in un'esibizione provocante e poi teneramente seduta su una seggiolina vicino al mare.

Il personaggio di Claudia ha il doppio ruolo della ragazza della fonte e dell'attrice famosa. Claudia é il simbolo della purezza "*un'offerta di autenticità che il protagonista non sa più accettare*"¹⁶⁶ e rimanda alla giovane Paolina della *Dolce vita*. La prima magica apparizione di Claudia avviene all'inizio del film, quando Guido fantastica che sia lei a porgergli un bicchiere di acqua termale, anch'esso simbolo di genuinità. Claudia ha l'importante funzione di mettere in moto il cambiamento interno di Guido, il quale "*sente senza equivoco che quella ragazza potrebbe essere la soluzione di tutto*"¹⁶⁷ ed é infatti l'unica persona a cui Guido rivela che il film non esiste. Durante la passeggiata notturna, Claudia lo mette di fronte alla sua incapacità di amare, mettendo in moto la sua evoluzione.

I genitori morti appaiono in sogno a Guido, che mostra il rammarico per aver comunicato così poco con il padre, interpretato ancora una volta dall'attore Annibale Ninchi ed il senso di colpa, sia per la crisi che sta vivendo, sia per il timore di aver deluso le loro aspettative. Il sentimento di colpa viene ulteriormente messo in evidenza dal padre che si lamenta con Guido del loculo in cui lo ha sepolto e dal produttore che si lamenta delle continue incertezze di Guido.

Nel corso dell'esperimento di telepatia, Maurice, con l'aiuto della telepata Maya, fa riemergere dall'inconscio di Guido la misteriosa formula Asa Nisi Masa, che contiene la parola anima ed é molto simile all'espressione ebraica Asa Nisim Asa che significa colui che compie miracoli¹⁶⁸. Il regista, grazie a questa formula, torna volontariamente con la memoria alla propria infanzia, in una scena ricca di romantica nostalgia, piccoli ricordi che assumono un valore enorme ed universale e

¹⁶⁶ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 77

¹⁶⁷ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 77

¹⁶⁸ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 22-23

si trasformano in pura poesia. La formula Asa Nisi Masa così come la donna osservata da Guido durante il primo colloquio con il cardinale, che gli richiama alla mente la Saraghina, sono come delle madeleine proustiane, che evocano nel protagonista momenti che appartengono al passato e più in generale tutto il film assume il significato di una formidabile *recherche*¹⁶⁹.

I due colloqui con il vecchissimo cardinale, invece, non sono di nessun aiuto al protagonista. Nel primo colloquio infatti, l'anziano porporato é distratto dal canto di una diomedeia e spiega a Marcello la leggenda di morte legata al nome di quell'uccello. Nel primo piano che inquadra il vecchio cardinale si vede che porta nell'orecchio un apparecchio acustico, simbolo della difficoltà di ascolto della chiesa nei confronti dei fedeli. Il primo colloquio con il cardinale risveglia in Guido il ricordo delle severe ed umilianti, ma inefficaci punizioni, subite in collegio, dopo essere stato scoperto ad osservare l'erotica danza della prostituta Saraghina. A causa della rigidità di quell'educazione cattolica che reprime ed inibisce, Guido, vede la religione essenzialmente come un divieto imposto da un'autorità estranea e castrante.

La scena del collegio *"moltiplica l'idea di estraneità che Guido prova nei confronti di chi opprime la sua personalità, facendo interpretare i ruoli preteschi a donne, cioè a figure che – al di là delle prime curiosità sessuali, ma certo non sentimentali – sono un mondo totalmente estraneo e privo di interesse per un bambino, e dunque ben rappresentano qualcosa di inconoscibile che si desidera rifiutare perché portatore di oppressione."*¹⁷⁰

Nel secondo colloquio il vecchissimo cardinale dà a Guido risposte sconsolanti, *"Chi ha detto che si viene al mondo per essere felici?"*¹⁷¹ e sostiene che per l'uomo non esista salvezza fuori dal cammino indicato dalla Chiesa. Se nel primo colloquio l'apparecchio acustico simboleggiava la sordità della Chiesa, nel secondo colloquio le citazioni in latino del

¹⁶⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 86

¹⁷⁰ Sergio Gatti, *Otto e mezzo di Federico Fellini*, dal sito internet <http://www-3.unipv.it/cinema/spazio/Articoli%20saggi%20reportage/otto.htm> visualizzato il 16 marzo 2018

¹⁷¹ *Otto e mezzo*, Fellini, Federico Fellini e Angelo Rizzoli, 1963. DVD

cardinale evidenziano l'estraneità e la vecchiaia del linguaggio usato dalla Chiesa per parlare con i propri fedeli.

La famosa scena dell'harem é un sogno inconfessabile in cui il protagonista immagina di vivere circondato da tutte le donne della sua vita privata oltre che dalle attrici del film. Guido sogna di fare regali a tutte loro, di amarle tutte e di essere l'oggetto del loro amore incondizionato. Questa scena é stata spesso oggetto di critiche ed é stata talvolta considerata la più sessista del suo cinema.

Tuttavia l'harem sognato da Guido/Federico é totalmente privo di lussuria ed il protagonista é maggiormente attratto dall'idea di tornare ad essere accudito e protetto dalle balie, come nella propria infanzia, che dal desiderio di possedere fisicamente tutte le donne del suo harem¹⁷². Guido sogna infatti di vivere *"coccolato come un bambino e temuto come un domatore"*¹⁷³ in *"un rifugio simile al grembo materno"*¹⁷⁴.

Seduto a tavola con tutte le sue donne, Guido dice loro: *"Mie care, la felicità consiste nel poter dire la verità senza far mai soffrire nessuno."*¹⁷⁵ Guido immagina di domare le rivolte delle donne del suo harem con una frusta affettuosa, in una scena che si trasforma in gioco e rimanda ancora una volta all'amato mondo del circo.

La conferenza stampa assomiglia ad un processo in cui Guido é l'accusato. Dopo essersi nascosto sotto il tavolo per non rispondere alle domande dei giornalisti e aver avuto l'ennesima discussione con la moglie, stanca delle sue bugie e dei suoi tradimenti, Guido immagina il proprio suicidio per sfuggire definitivamente a tutte le responsabilità.

Nel finale troviamo nuovamente Guido in macchina, come nell'incubo iniziale, questa volta ciò che lo asfissia però non é il fumo, ma la presenza e le parole sconfortanti dell'iperrazionale Daumier, che lo invita al silenzio. A quel punto, contrariamente all'inizio del film, non avviene il passaggio dall'incubo al reale ma dall'incubo del reale alla magia del sogno rappresentato dal

¹⁷² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 313-314

¹⁷³ Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 16 febbraio 1963

¹⁷⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 187

¹⁷⁵ Otto e mezzo, Fellini, Federico Fellini e Angelo Rizzoli, 1963. DVD

carosello finale di tutti i personaggi¹⁷⁶. Nel momento in cui tutto sembra perduto ed in cui ha preso la decisione di rinunciare al film, finalmente libero dal pesante fardello degli impegni, improvvisamente tutto appare a Guido più chiaro, comprende che non serve fuggire con l'astronave su un'altro pianeta e *"si volge con animo nuovo alle persone della sua vita, ai personaggi ancora inespressi del suo film e, accogliendoli come sono, senza cambiarli, senza cambiarsi, finalmente non se ne sente più oppresso né respinto. "Com'è giusto, accettarvi: amarvi, e com'è semplice..." dice, allora; e lui che, fantasticando, era arrivato a vedersi con una rivoltella puntata alla tempia, lui che, nei suoi incubi, si sentiva sempre oppresso dagli altri, quasi sepolto in una bara costruita da un prossimo indifferente od ostile, arriva a definire la vita una festa e a chiedere con gioia a quelli che prima fuggiva di viverla insieme; senza più egoismi e menzogne "dire la verità.., solo così mi sento vivo.."*¹⁷⁷. E' fondamentale il fatto che sia l'illusionista Maurice, a cui Guido si sente affine e che é l'unico capace di leggere nella sua anima, ad avviare la passerella finale riappacificatrice con tutti i personaggi della sua vita, che simboleggia l'integrazione delle diverse parti di sé, che porta alla soluzione del conflitto interiore, alla riscoperta di se stesso e all'accettazione della propria complessità. Per uscire dalla sua crisi Guido deve fare i conti con la madre che lo colpevolizza, con l'amante di cui si vergogna, con il critico razionale che lo riempie di dubbi e soprattutto deve rinnovare il rapporto con la moglie Luisa a cui chiede amorevolmente di entrare insieme a lui nel gran girotondo della sua vita. Tutti i personaggi entrano in scena sospinti dall'immane vento felliniano, sono vestiti di bianco, simbolo di innocenza e genuinità, e formano un grande girotondo, dandosi la mano come fanno i bambini, al suono di una famosa fanfara. Nel finale compare anche Guido bambino in abiti da collegiale, anche lui in abiti bianchi, suona accompagnato da quattro clowns, tra cui il consueto Polidor, il motivo di Nino Rota che chiude il film e che é diventato un emblema del fellinismo. *"Per la prima volta un film di Fellini*

¹⁷⁶ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 84

¹⁷⁷ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 73

*non si chiude sull'angoscia o con un improvviso recupero di speranza, ma con una resa stoica e divertita all'assalto del mondo."*¹⁷⁸

Il cerchio, formato dalla passerella finale di *Otto e mezzo*, può essere considerato un altro mandala fellino junghiano, che appare nel finale del film per suggerire la guarigione del protagonista. Il cerchio contiene tutti i vari aspetti della vita e della personalità di Guido incarnati dai personaggi del film e il fatto che tutti questi aspetti formino un girotondo, prendendosi per mano, rappresenta il ristabilimento di un ordine dentro se stesso che ha generato una nuova forza creativa nel protagonista. La guarigione di Guido avviene improvvisamente, dopo che ha veneggiato il suicidio, grazie a Maurice che rappresenta la parte più inconscia e irrazionale della psiche del protagonista. Anche per Fellini, come per Guido, la soluzione alla crisi d'ispirazione che lo aveva colpito durante la lavorazione del film comparve improvvisamente. *"Rifletto che mi trovo in una situazione senza via d'uscita. Sono un regista che voleva fare un film che non ricorda più. Ecco, proprio in quel momento si è risolto tutto; sono entrato di colpo nel cuore del film..."*¹⁷⁹ Il ruolo simbolico del cerchio viene ulteriormente rinforzato nelle immagini finali, in cui vediamo Guido bambino vestito di bianco all'interno di un cerchio formato dall'occhio di bue puntato su di lui. Fellini, con questa immagine, allude al fatto che Guido, attraverso una riunificazione del proprio Sé, ha recuperato una creatività di tipo infantile¹⁸⁰.

La passerella finale era stata inizialmente girata come trailer di *Otto e mezzo*, mentre il finale avrebbe dovuto vedere Guido e Luisa nel vagone ristorante di un treno con tutti i personaggi del film vestiti di bianco. Il carosello piacque talmente tanto a Fellini che durante la lavorazione decise di farne il finale del film.

Con *Otto e mezzo*, Fellini interruppe la sua collaborazione con il direttore della fotografia Otello Martelli che sostituì con

¹⁷⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 237

¹⁷⁹ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 128-129

¹⁸⁰ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 22-23

Gianni Di Venanzo, l'artefice del magnifico e luminosissimo bianco e nero dell'ultimo film del regista riminese girato con questa tecnica.

Otto e mezzo, oltre alla grande novità dello sviluppo narrativo, che mescola desiderio, sogno, memoria e realtà é anche un film di altissimo valore estetico. Ottenne da subito un enorme successo e venne osannato dalla critica in tutto il mondo ed in particolar modo negli Stati Uniti, dove ottenne un Oscar come miglior film straniero ed uno per i costumi in bianco e nero, disegnati da Piero Gherardi. Nella provincia italiana, le scene oniriche ed i ricordi vennero stampati in color seppia, per distinguerli dalle scene reali e rendere il film più comprensibile ad un pubblico meno colto e preparato. *Otto e mezzo* ha stabilito un nuovo modo di fare cinema ed ha ispirato numerosi registi in tutto il mondo. Troviamo infatti chiari riferimenti al capolavoro felliniano in *Stardust memories* di Woody Allen, in *Effetto notte* di Francois Truffaut e in *All that jazz* di Bob Fosse, solo per citarne alcuni. Come era accaduto per *Le notti di Cabiria*, gli americani, ispirandosi ad *Otto e mezzo*, crearono un famoso musical che debuttò a Broadway nel 1982 col titolo *Nine* e che nel 2009 é diventato anche un film diretto da Rob Marshall.

Giulietta degli spiriti (1965)

Dopo l'enorme successo di *Otto e mezzo*, Fellini non voleva correre il rischio di ripetersi ed era alla ricerca di nuovi argomenti da proporre al pubblico. *Giulietta degli spiriti*, come già evidenzia il titolo, mette insieme due elementi fondamentali nella vita del regista, uno consolidato, come la moglie Giulietta, ed uno nuovo, come l'interesse del regista per la magia e per il mondo dell'occulto. Fellini desiderava da tempo fare un altro film con protagonista sua moglie Giulietta, la quale aveva girato in quel periodo vari film con altri registi, senza tuttavia replicare i grandi successi avuti con Federico. La Masina non era più apparsa nei film del marito dai tempi delle *Notti di*

Cabiria, uscito nel lontano 1957 e Fellini si era convinto che fosse l'unica attrice adatta ad interpretare il ruolo della protagonista del suo nuovo film, forse anche a causa dei forti contenuti autobiografici della pellicola. La produzione del film, affidata ancora una volta a Rizzoli, aveva segretamente contattato Katherine Hepburn, con l'intento di proporla come protagonista del film, ma Fellini fu irremovibile nel volere a tutti i costi la sua Giulietta.

Fellini pensava da molti anni di far interpretare a Giulietta un film che affrontasse il mondo dell'occulto e negli anni aveva preso in considerazione vari progetti che poi aveva finito per scartare. Aveva infatti pensato di fargli interpretare un film sulla storia di una suorina eletta santa di cui aveva trovato il diario in un convento, mentre stava girando *La strada*. Successivamente aveva pensato di trarre un film dall'auto-biografia della medium Eileen Garrett, ma entrambi i progetti non lo avevano convinto al punto di mettere in moto la macchina della produzione¹⁸¹.

L'interesse di Federico nei confronti della magia e del paranormale era stato risvegliato dallo psicanalista Ernest Bernhard e dalla lettura dei testi di Jung, che nelle proprie teorie coniuga scienza e magia. Fellini, sia per interesse personale, che per prepararsi al nuovo film, in quel periodo aveva iniziato a frequentare maghi, santoni e cartomanti di tutta Italia. Il maestro riminese strinse un'amicizia solida e duratura con Gustavo Rol, un sensitivo torinese in grado di leggere all'interno di libri chiusi, di materializzare o smaterializzare oggetti e di molti altri prodigi. Di tutti i maghi interpellati, solo l'effeminato indovino Genius, finì però per avere realmente una parte nel film.

Giulietta Masina interpreta il ruolo di una casalinga di mezza età che attraversa una crisi personale e sentimentale e la cui mente viene assalita da spiriti negativi. La protagonista è succube del marito e della madre e vive un rapporto di inferiorità nei confronti delle sorelle. Quando Giulietta inizia ad avere dei sospetti sulla solidità del proprio matrimonio e sulla

¹⁸¹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980 p. 97

sincerità del marito Giorgio, perde tutte le proprie sicurezze, poiché l'educazione cattolica che ha ricevuto l'ha portata a pensare che una donna abbandonata dal marito sia una donna persa, una donna che, come gli dice lo spirito Olaf *"Non é nessuno per nessuno. Non conta niente"*. Le parole dello spirito Olaf riaccendono la crisi d'identità di Giulietta, che già il giorno dopo la seduta spiritica, addormentatasi in spiaggia, inizia ad avere degli incubi e delle visioni spaventose. L'incubo di Giulietta in spiaggia si compone di varie immagini tra le quali troviamo delle strane imbarcazioni piene di barbari e di figure oscene, che anticipano le altrettanto oniriche ed irreali imbarcazioni del *Satyricon*.

La presenza del sensitivo androgino Bhisma, che Giulietta va ad incontrare sotto invito dell'amica Val, anticipa quella dell'ermafrodita sempre nel film del 1969.

*"La crisi di Giulietta ha radici profonde che si alimentano delle contraddizioni tra il perbenismo cattolico della sua educazione e la tentazione di un tipo di vita senza freni inibitori; quest'ultima concretizzata dall'esempio di una vicina, Susy, che l'invita nella sua villa trasformata in un paradiso del sesso."*¹⁸²

Giulietta ha il temperamento poetico e romantico di Gelsomina e Cabiria ed ha conservato come loro la purezza d'animo, ma mentre Gelsomina e Cabiria erano completamente assoggettate dai propri uomini, Giulietta trova la forza di evolversi anche da sola. A differenza della clownesse e della prostituta, Giulietta vive in una bella casa, conduce una vita agiata, frequenta gente ricca. La protagonista é una donna sola e che non ha nessuno con cui confidarsi ma che, nel momento in cui tutte le sue sicurezze crollano, trova dentro di sé la forza per emanciparsi. Giulietta é prigioniera di un'educazione cattolica che gli ha imposto tabu sessuali, regole comportamentali ferree e insindacabili e gli ha imposto un modello di vita prestabilito da cui si sente oppressa. L'educazione cattolica, impartita dalle suore e dalla famiglia, ha provocato in Giulietta una forte inibizione sessuale, convincendola che la realiz-

¹⁸² Claudio G. Fava, Aldo Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese Editore, Roma, 1995, p.114

zazione della donna avviene solo attraverso il matrimonio, il fallimento del quale l'ha portata inevitabilmente a vedere la propria esistenza come priva di un senso e di uno scopo. Giulietta non esiste che come ombra del marito Giorgio. All'inizio del film Fellini mette in risalto questo concetto, inquadrando sempre di spalle o di lato la protagonista e facendo coincidere la prima inquadratura del volto della protagonista, proprio con l'arrivo del marito Giorgio¹⁸³ che si è completamente dimenticato il loro anniversario di nozze. La sua solitudine è acuita dal non avere figli e dal prendersi cura di un marito fedifrago che per lei rappresenta tutto il suo mondo. Giulietta è una sorta di brutto anatroccolo che si sente a disagio a cospetto della madre e delle sorelle altissime ed elegantissime e non ha rapporti di amicizia intima con nessuno dei personaggi che frequentano casa sua. Secondo Fellini, la donna deve liberarsi dai complessi e dai condizionamenti che gli sono stati imposti dalla società e dall'educazione cattolica e trovare se stessa, attraverso un percorso di assunzione di consapevolezza di sé che la porti ad essere indipendente dall'uomo.

Attraverso l'evoluzione e la conquista dell'individualità della protagonista, Fellini anticipa in modo profetico il femminismo, che si sarebbe diffuso di lì a poco¹⁸⁴. I movimenti femministi si affermarono infatti a partire dall'ondata di proteste che furono sollevate dai giovani contestatori nel 1968. *"L'intento, l'ambizione del film, da questo punto di vista, è comunque di restituire alla donna una sua indipendenza vera, una sua indiscutibile e inalienabile dignità."*¹⁸⁵ Le femministe furono protagoniste più avanti del film *La città delle donne* che il maestro girò nel 1980.

Giulietta degli spiriti è il primo film che Fellini decise autonomamente di girare a colori. Per l'episodio di *Boccaccio '70*, *Le tentazioni del dottor Antonio*, Fellini era stato infatti obbligato a girare a colori dalla produzione, per uniformare il suo episodio agli altri tre che componevano il film. *"Il colore*

¹⁸³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 317

¹⁸⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 315

¹⁸⁵ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 99

arricchisce un film di una nuova dimensione, ed è un mezzo espressivo preziosissimo se è usato pittoricamente."¹⁸⁶

I colori di *Giulietta degli spiriti* furono motivo di grande discussione tra il regista ed il direttore della fotografia Gianni Di Venanzo, abituato a girare in bianco e nero. I colori del film sono antinaturalisti e simbolici, quasi sempre brillanti e radiosi e, come voleva Fellini, ricordano le illustrazioni del Corriere dei Piccoli.

Fellini utilizzava sempre il colore con uno scopo preciso ed in maniera funzionale al sentimento e al significato che la scena voleva trasmettere. Ad esempio, nella scena in cui Giulietta ricorda la recita dalle suore, in cui interpretò il ruolo della martire bruciata al rogo, i colori sbiaditi e polverosi, uniti alle figure dei bambini e delle suore senza volto, come spesso accade nei sogni, hanno lo scopo di conferire alla scena un *senso di decrepitudine e di morte*¹⁸⁷. Il vestito rosso indossato da Giulietta, durante la scena della festa a casa di Susy, mette invece in risalto l'attrazione di Giulietta verso peccato e lussuria, in opposizione agli abiti chiari indossati dalla protagonista nelle altre scene.

Giulietta degli spiriti é sicuramente uno dei film di Fellini più barocchi, ornamentali e decorativi e quello in cui il maestro riminese ha dato maggiormente, libero sfogo al proprio estro creativo, arricchendo la pellicola con lusso scenografico e sfarzo di costumi magnifici.

Fellini si é divertito a citare nel suo film il finale del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman, riproponendo la celebre inquadratura dei personaggi in fila contro il cielo di sfondo, nella scena in cui Giulietta immagina che il nonno sia fuggito con la ballerina a bordo del vecchio aereo del circo¹⁸⁸. In entrambi i film questo quadro é frutto dell'immaginazione di un personaggio (Fig. 10 e 11). Mentre nel *Settimo sigillo* la fila di personaggi é guidata simbolicamente dalla morte con la falce in mano, in *Giulietta degli spiriti* troviamo in testa il nonno di Giulietta, che é morto nella storia ma estremamente vivo nei

¹⁸⁶ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 96

¹⁸⁷ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, p. 90

¹⁸⁸ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, pp. 90-91

suoi ricordi, in quanto é l'unico componente della famiglia da cui essa ha ricevuto un vero affetto. Fu infatti l'eroico nonno, a liberare Giulietta dalla graticola, durante la recita nel collegio delle suore, responsabili dell'educazione della protagonista del film.

Fellini riprodusse inoltre nel film il soggetto del quadro *Il peccato* dipinto da Franz Von Stuck nel 1900. Il quadro del pittore tedesco costituì un attacco al perbenismo e al moralismo della sua epoca, poiché rappresenta un enorme serpente, simboleggiante Satana, attorcigliato al corpo di una Eva nuda e seducente. Nel film di Fellini la riproduzione del quadro appare in visione a Giulietta come rappresentazione del suo desiderio di abbandonarsi ai piaceri carnali in reazione al tradimento del marito Giorgio. A differenza di Eva tuttavia, Giulietta trova la forza di resistere alla tentazione del male e del peccato (Fig.12)¹⁸⁹.



Fig.10: Sequenza tratta da *Giulietta degli spiriti*



Fig.11: Sequenza tratta da *Il settimo sigillo*

¹⁸⁹ Mattia Fiorino, *Tra cinema e pittura. Giulietta degli spiriti: Federico Fellini incontra Franz Von Stuck*, dal sito internet Shiva Produzioni – il portale del cinema underground <http://www.shivaproduzioni.com/?p=4281> visualizzato il 22/04/2018



Fig

. 12: Sequenza tratta dal film a confronto con il quadro
 "Il Peccato" di Franz Von Stuck, 1900

Giulietta degli spiriti presenta molti aspetti che rimandano al film *Otto e mezzo*. Come nel film precedente infatti le scene reali sono alternate a scene di sogno e a ricordi. Fellini riutilizzò molti attori già presenti in *Otto e mezzo* come Sandra Milo, Mario Pisu e Caterina Boratto. In tutti e due i film è inoltre presente il tema ricorrente del circo. A livello tematico, in entrambi i film, il protagonista attraversa un momento di crisi nel corso del quale fa i conti con le influenze negative di un'educazione cattolica severa e repressiva, resiste alla tentazione del suicidio ed arriva infine a lasciarsi alle spalle la propria crisi, raggiungendo un'evoluzione di sé che lo porta a sentirsi libero ed in pace con se stesso¹⁹⁰ e a risolvere i propri conflitti interiori¹⁹¹.

Anche il rapporto tra il protagonista e la moglie sembra svilupparsi da *Otto e mezzo* a *Giulietta degli spiriti*. In entrambi i film infatti il protagonista fa parte di una coppia matrimoniale che attraversa un momento di crisi in cui il marito tradisce la moglie, ma mentre in *Otto e mezzo* il protagonista del film è il fedifrago Guido Anselmi, in *Giulietta degli spiriti*, la protagonista è la moglie tradita. Sia Guido che Giulietta hanno ricevuto un'educazione cattolica che ha avuto su di loro effetti negativi ed entrambi i personaggi ricevono continuamente

¹⁹⁰ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 83

¹⁹¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 322

critiche o suggerimenti da parte degli altri¹⁹². Mentre in *Otto e mezzo*, il finale fa intuire una riconciliazione tra Guido e la moglie Luisa, in *Giulietta degli spiriti*, la protagonista viene abbandonata dal marito. Tuttavia è proprio questo abbandono che gli permette di trovare se stessa e di diventare una donna indipendente.

Giulietta è stata paragonata ad una moderna Cenerentola, succube ed oppressa dalla madre autoritaria e dalle sorelle Sylva e Adele. Sylva è infatti bellissima, mentre Adele è una donna decisa ed autoritaria. Il marito Giorgio è il suo principe azzurro ed in quanto tale, Giulietta lo ha idealizzato, a tal punto da vederlo come un padre o addirittura come un dio da venerare. Giulietta *"È una donna, insomma, che gli psicoanalisti definirebbero la vittima tipica del "Super Io", la succube esemplare del mito dell'autorità. Una donna così, è chiaro, non vede gli uomini e le cose come sono nella realtà, ma finisce per travisarli, attraverso, appunto, quella lente deformante che sono i suoi miti, i suoi traumi, il retaggio della sua formazione, i luoghi comuni di cui è imbevuta."*¹⁹³. Il vero problema di Giulietta, non è tanto il tradimento del marito, quanto la sua incapacità di diventare adulta e di non dipendere più da lui.

Sia la vicina Susy, che l'androgino Bhisma, spingono Giulietta a dare sfogo ai propri istinti sessuali.

Tuttavia Giulietta resiste, sia alla tentazione dello spagnolo José, sia a quella del giovane arabo conosciuto a casa di Susy, a causa delle visioni provocate dai traumi di un'educazione che ha inibito la sua femminilità.

Anche questo film è come gli altri, ricco di elementi autobiografici. La crisi coniugale tra Giulietta e Giorgio rimanda infatti a quella tra Giulietta e Federico che nella vita, proprio come nel film, si era rivolta ad un investigatore privato per scoprire i segreti del marito. Inoltre, Fellini trasferì nella sua protagonista molti tratti della propria personalità e della propria storia personale, primi tra tutti la tendenza ad essere soggetta alle visioni e l'influenza deleteria dell'educazione cattolica. La

¹⁹² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 316-317

¹⁹³ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 84

casa di Giulietta nel film é infine identica a quella che i coniugi Fellini possedevano a Fregene¹⁹⁴.

La protagonista del film, una volta abbandonata dal marito, da cui era inconsapevolmente soggiogata, trova la forza di liberarsi da tutti i fantasmi del suo passato, scaccia la tentazione del suicidio, verso cui é spinta dallo spirito della compagna di collegio Laura e trova finalmente la forza di ribellarsi nei confronti dell'autorità materna. *"Dopo la madre, può congedarsi dal ricordo stesso della graticola e dai suoi simboli di soggezione; può rinunciare alla liberazione solo mitica che le proponeva l'aeroplanino del nonno, e finalmente da sola, può congedarsi anche da quel carnevale di mostri irrazionali che le avevano distorta la coscienza."*¹⁹⁵ *"Giulietta, la Gelsomina borghese, deve imparare a non fare la martire, a stare sulle proprie gambe, a non dipendere dalla figura del marito, a liquidare i resti di un'educazione deleteria e di un'infantile soggezione alla madre. Solo a questo prezzo spariranno i fantasmi angosciosi che la perseguitano, gli spiriti che le hanno invaso la casa e s'impongono con l'assurda concretezza dei sogni."*¹⁹⁶

Quando la Giulietta adulta, libera finalmente la Giulietta bambina dalla graticola e dal ruolo di martire cristiana, che aveva continuato ad interpretare, non solo nella recita, ma in tutta la sua storia sentimentale con Giorgio, tutti gli spiriti maligni finalmente si dileguano¹⁹⁷. A questo punto la protagonista scaccia le proprie paure, si libera dai condizionamenti del passato e come suggerito dalla psicoterapeuta, comincia ad essere finalmente se stessa. Giulietta inizia un nuovo cammino di vita, che é simboleggiato dalla passeggiata intrapresa nel finale del film dalla protagonista, vestita di bianco, come i personaggi del finale di *Otto e mezzo*.

La serenità e la pace interiore, ritrovate da Giulietta, vengono espresse a più livelli nel finale. A livello cromatico, attraverso il verde rigoglioso del prato e della pineta illuminati da un sole che scalda e conforta e dal candido bianco del vestito, del

¹⁹⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 254

¹⁹⁵ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 87

¹⁹⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 253

¹⁹⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 319-321

cancello aperto e della casa. A livello espressivo attraverso il sorriso fiducioso che Giulietta, mentre ascolta le voci degli spiriti finalmente amici, regala allo spettatore, guardando verso la macchina da presa come aveva già fatto a suo tempo Cabiria.

Giulietta degli spiriti é un film sulla reintegrazione della personalità e la riconciliazione con se stessi, un film che sostiene che l'educazione cattolica, con le sue regole morali restrittive, inibisce un sano sviluppo della personalità individuale e provoca traumi psicologici, che ostacolano la crescita personale e la sincerità dei sentimenti.

L'accoglienza di pubblico e critica fu abbastanza tiepida e anche se non mancarono le recensioni positive, il film non replicò l'enorme successo di *Otto e mezzo*. *Giulietta degli spiriti* é comunque un film importante, anche per il fatto di essere un momento di passaggio che comporta grandi cambiamenti nella vita artistica del regista riminese. Con questo film Fellini interruppe infatti la collaborazione con i suoi storici sceneggiatori, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, a causa di una serie di gelosie e di incomprensioni. Anche il rapporto con lo scenografo e costumista, Piero Gherardi, venne interrotto sia a causa delle discussioni tra lo scenografo e Giulietta, scontenta dei vestiti preparati per lei, sia a causa di alcune iniziative personali dello scenografo sgradite a Fellini¹⁹⁸. A causa del contratto che Fellini stava per firmare con Dino De Laurentiis, si interruppe anche il rapporto con il produttore Angelo Rizzoli, mentre quello con il direttore della fotografia Gianni Di Venanzo fu bruscamente troncato dalla morte prematura di quest'ultimo nel 1966 a soli 45 anni¹⁹⁹. Il 29 giugno del 1965 morì improvvisamente anche l'amico psicanalista Ernst Bernhard, lasciando in Federico un vuoto profondo ed incolmabile ed un senso di profondo smarrimento.

Fellini aveva intanto firmato un contratto con De Laurentiis per un nuovo film e nella primavera del 1965 iniziò a scrivere il copione del suo più famoso film non realizzato, *Il viaggio di G.Mastorna*²⁰⁰ tratto liberamente dal romanzo *Lo strano*

¹⁹⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 247

¹⁹⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 257

²⁰⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 215-220

viaggio di Domenico Molo di Dino Buzzati, che il regista volle come collaboratore nella sceneggiatura del film²⁰¹. Il film avrebbe dovuto raccontare il viaggio di un famoso violoncellista in un mondo dei morti che Fellini immaginava simile a quello reale.

Nel settembre del 1966 Fellini, sia a causa dell'ansia e dell'inquietudine che quel progetto gli trasmettevano, sia a causa di alcuni cattivi presagi e di sogni premonitori negativi, scrisse una lettera a De Laurentiis in cui gli annunciava la sua rinuncia a girare il film. Il produttore napoletano ricorse alle vie legali, dichiarando un danno di un miliardo e cento milioni di lire, arrivando a far pignorare i mobili del regista. All'inizio del 1967 Fellini e De Laurentiis, durante un incontro a Villa Borghese, mentre i rispettivi avvocati attendevano in macchina, strinsero un nuovo accordo. Federico scelse Ugo Tognazzi come protagonista del suo film e decise di iniziare le riprese nel giro di poche settimane, ma l'avvio dei lavori venne nuovamente rimandato a causa dell'improvviso ricovero di Fellini a cui vennero diagnosticate prima una pleurite e poi la sindrome di Sanarelli-Schwarzmann. Quando Fellini si ristabilì dalla malattia il progetto del Mastorna venne acquistato dal produttore Alberto Grimaldi, ansioso di lavorare con il regista riminese, che tuttavia propose altri titoli a Grimaldi, ormai intenzionato a non girare più il Mastorna²⁰².

Fellini tornò più volte negli anni su questo progetto, ma a causa di vari eventi del destino non lo portò mai a compimento, disseminando tuttavia molte delle idee del Mastorna nei film girati successivamente²⁰³. *"Alla fine di ogni film, infatti, il suggestivo fantasmone si ripresenta come per chiedermi di essere realizzato, e ogni volta accade qualcosa che lo fa riaffondare, glorioso relitto, nelle profondità abissali dove giace da una ventina d'anni ormai, e da dove, prodigiosamente, continua a mandare fluidi, correnti radioattive che hanno nutrito tutti i film che ho fatto al posto suo"* ²⁰⁴. Nel 1992 infine,

²⁰¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 259

²⁰² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 264-270

²⁰³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 262

²⁰⁴ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, p. 133

Milo Manara tradusse il copione del film in un fumetto che in tre uscite avrebbe dovuto raccontare l'intera storia di Mastorna. Alla fine del primo fumetto comparve stampata per sbaglio la parola fine che Fellini non utilizzava mai nei suoi film. Fellini interpretò questo errore di stampa come un nuovo cattivo presagio e a causa di ciò le altre due parti del fumetto non videro mai la luce.

Toby Dammit episodio di Tre passi nel delirio (1968)

L'episodio *Toby Dammit* venne realizzato da Fellini dopo tre interi anni dall'uscita del suo ultimo film e seguì uno dei periodi più difficili della sua vita. In quei tre lunghi anni, Fellini, non era riuscito a realizzare il suo Mastorna ed era giunto alla decisione di rinunciare all'ambizioso progetto, aveva allontanato quasi tutti i suoi collaboratori storici e rotto i rapporti con molti di loro, aveva avuto forti contrasti con i produttori ed aveva anche subito un ricovero. Toby Dammit è *"un racconto passato attraverso la frustrazione del Mastorna, le ansie della malattia e una conseguente visione più cupa del mondo. In questo folgorante capitolo, Fellini esprime le emozioni del momento, la crisi della mezza età, lo sbigottimento di ritrovarsi accanto alla macchina da presa come un sopravvissuto."*²⁰⁵ Fellini si identifica in alcuni aspetti del suo protagonista, che ha lo stesso pallore in volto e lo stesso foulard intorno al collo dell'ultimo alter ego del regista, Ivo Salvini, protagonista della *Voce della luna*. Il regista, come Toby, pensava di essere alla fine della propria carriera artistica, a causa del fallimento del progetto Mastorna.

Il produttore Alberto Grimaldi, che aveva incassato miliardi con i film di Sergio Leone, pur di lavorare con Fellini, rilevò il debito di mezzo miliardo che Fellini aveva con De Laurentiis. Il regista intanto, si era messo al lavoro ed aveva iniziato a pensare ad un nuovo film, quando il produttore francese

²⁰⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 277

Raymond Eger gli propose di partecipare alla realizzazione di un film ad episodi tratti dai racconti di Edgar Allan Poe. Al progetto avrebbero dovuto partecipare anche Orson Welles, Joseph Losey e Luchino Visconti, ma alla fine oltre all'episodio di Fellini, finirono per completare il film due episodi girati da Louis Malle e Roger Vadim. Fellini incaricò la collaboratrice Liliana Betti di leggere tutta l'opera di Poe e di fare dei riassunti allo scopo di scegliere il racconto da cui trarre il suo episodio²⁰⁶. Ad aiutare Fellini nella scelta del racconto intervenne, come molte altre volte, il caso. Durante una scorribanda notturna, in compagnia del suo nuovo sceneggiatore Bernardino Zapponi, Fellini si trovò infatti a passare dal ponte crollato di Ariccia. La vista delle rovine del ponte di notte, suggestionò il regista a tal punto, da spingerlo a scegliere il racconto di Poe, *Non scommettere la testa col diavolo* e decidere di ambientare lì la scena finale in cui il protagonista viene decapitato durante un salto²⁰⁷. Per motivi di sicurezza non fu possibile girare la scena finale presso il ponte di Ariccia, che venne interamente ricostruito in teatro di posa. La scelta del racconto, *Non scommettere la testa col diavolo*, fornì a Fellini la possibilità di continuare il discorso sulle visioni e lo spiritismo iniziato con *Giulietta degli spiriti*, poiché come Giulietta anche il personaggio di Toby Dammit é soggetto a delle allucinazioni.

Del racconto originale, Fellini conservò solo il nome del protagonista, gli accenni alla sua infanzia difficile (durante l'intervista televisiva Toby immagina di chiedere a sua madre se vuole sposarlo) ed il finale, inventando di sana pianta tutto il resto della trama. Il regista attualizzò la storia di Poe, trasferendola nel presente e trasformò il protagonista del racconto in un attore inglese shakespeariano ateo, arrivato a Roma per girare il primo western cattolico. Il protagonista felliniano richiama Edgar Allan Poe, sia attraverso un trucco mortuario, che nell'essere alcolizzato, drogato e maledetto, proprio come lo scrittore americano. Toby é inoltre osse-

²⁰⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 273

²⁰⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 274

ssionato dalla visione del diavolo che ha per lui le sembianze di una bambina bionda e vestita di bianco.

Il protagonista dell'episodio felliniano doveva essere inizialmente Peter O'Toole, ma l'attore irlandese rifiutò la parte e poiché si riconosceva eccessivamente nel ruolo, pensò che il pubblico potesse ravvisare in quel personaggio riferimenti alla sua vita privata. Dopo aver pensato a Richard Burton e a Marlon Brando, Toby Dammit, fu infine perfettamente impersonato dall'attore inglese Terence Stamp.

Toby Dammit é un attore attratto unicamente dalla Ferrari pattuita come suo compenso e per nulla interessato, né alla trama del film che deve interpretare, né al suo personaggio. Il protagonista, sensibile e disperato é una sorta di *"eroe romantico"*²⁰⁸ che cerca attraverso l'uso di alcol e droga un'altra realtà in cui vivere, visto che é insofferente e disgustato da tutto ciò che vede. Toby é *"un ribelle, contestatore ante litteram del mondo del cinema e del conformismo sociale."*²⁰⁹ Dichiara il proprio fallimento come attore durante la scena della premiazione cinematografica e trova nel suicidio, l'unica soluzione alla propria esistenza.

L'attore viene accolto in aeroporto, oltre che dai paparazzi con cui ha un accenno di rissa, da un prete, che accompagna i produttori del suo film e da una traduttrice. Nella scena dell'arrivo di Toby in aeroporto, Fellini contrappone il protagonista agli esponenti delle tre principali religioni monoteiste, esaltandone in questo modo l'ateismo. In questa scena vengono infatti inquadrare delle suore, in rappresentanza della religione cattolica, dei musulmani intenti a pregare, in rappresentanza della religione islamica e dei rabbini, in rappresentanza della religione ebraica.

Il protagonista si contrappone a tutte le religioni, poichè come dichiara nel corso dell'intervista televisiva, crede unicamente nel diavolo, che gli appare sotto le sembianze di una bambina, che lanciandogli una palla sembra invitarlo a giocare con lei. Durante il percorso verso il centro, l'automobile che trasporta l'attore, resta imbottigliata intorno ad un Colos-

²⁰⁸ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 95

²⁰⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 97

seo, divenuto la casa delle zingare, in un traffico caotico e bestiale, caratterizzato da risse verbali e fisiche. Fellini attraverso queste immagini sembra voler trasmettere il messaggio che il moderno sta assediando e offendendo tutto ciò che era ritenuto sacro ed antico²¹⁰. Sempre nel corso del breve viaggio in auto dall'aeroporto, attraverso le parole di Padre Spagna, che descrive a Toby il film, dicendo che il suo stile si ispirerà a Dryer e Pasolini ma anche a Fred Zinnerman e Piero Della Francesca, Fellini satireggia sul cinema e sulla critica cinematografica italiana del tempo, ritenuta dal regista, eccessivamente intellettuale e citazionista.

L'episodio inizia con l'atterraggio di un aereo, così come sarebbe dovuto iniziare il film su Mastorna. In tutta la prima parte dell'episodio, i colori caldi del tramonto come l'arancione e l'ambra penetrano con violenza dai vetri dell'aeroporto e dai finestrini dell'auto, dando a Roma l'aspetto infernale di una città che sta bruciando, con forte richiamo ai quadri del pittore Gino Bonichi detto Scipione²¹¹ a cui il regista si ispirò, con ancor maggiore evidenza, per alcune scene del film *Roma*. Fellini, attraverso i finestrini dell'automobile che porta Toby dall'aeroporto al centro della città, rappresenta una Roma luciferina, popolata di anime perse come hippies e zingare, in una sequenza che anticipa la scena del grande raccordo anulare di *Roma*, così come la sfilata di moda durante la cerimonia di premiazione anticipa il defilé di abiti ecclesiastici.

Nella scena della premiazione i toni cromatici sono polversosi ed i colori dominanti sono il nero, il viola ed il verde, mentre le facce dei personaggi sono pallide e decrepite. Tutti questi elementi contribuiscono a conferire alla scena un alone spettrale, allucinato e mortuario che diventò caratteristico della successiva produzione del regista. Come ha sottolineato la critica: *"Due elementi, il macabro e il sarcastico, s'incrociano nel racconto, ambedue derivati da una tematica costante in Fellini, ma questa volta, ed è accento nuovissimo, convogliati verso la tragedia. Sempre autobiografico, Fellini non è passato*

²¹⁰ Franco Cordelli, *Se Poe diventa romano con la regia di Fellini*, *Corriere della Sera*, 7 dicembre 2002

²¹¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 275

indenne attraverso la recente malattia. Il suo dono fantastico ha acquistato un tono cupo, la sua galleria di mostri una luce sinistra" ²¹²

Fellini ha sempre preferito esprimere il proprio modo di pensare attraverso i suoi film, piuttosto che rispondendo alle domande degli intervistatori. Questa avversione nei confronti di giornalisti e conferenze stampa, si manifesta spesso nei suoi film, attraverso scene come l'intervista televisiva di Toby, dove sia le domande che le risposte sono vuote e superficiali. Questa intervista rimanda a quelle altrettanto frivole di Anita Ekberg nella *Dolce vita* e della diva del cinema anni '30 in *Intervista*. In *Toby Dammit*, Fellini ci mostra anche il dietro le quinte del programma televisivo e si diverte a metterne in evidenza gli aspetti più grotteschi come gli applausi registrati o le assurde uscite dall'inquadratura. La cerimonia di premiazione mette invece insieme varie forme di arte in un calderone che non sembra seguire nessun filo logico. Sul palco, insieme agli attori, si susseguono infatti un gruppo di musicisti vestiti alla maniera dei Beatles, una sfilata di moda "spaziale" e addirittura dei comici mimi. Questa cerimonia anticipa l'assurdo show televisivo *Ecco a voi di Ginger e Fred* in cui qualsiasi cosa è trasformata in spettacolo.

L'andamento narrativo dell'episodio riproduce "*la condizione mentale squilibrata ed allucinata del protagonista*" ²¹³ seguendo il flusso dei suoi pensieri e ricordando lo stile che Joyce aveva utilizzato in letteratura. Quando la zingara si rifiuta di dire a Toby che cosa ha letto nella sua mano, egli ricorda la visione della bambina all'aeroporto, rivelandola anche allo spettatore. Solo durante l'intervista televisiva però, Toby Dammit, rispondendo ad una domanda della giornalista, rivela che la bambina vista in aeroporto è in realtà la personificazione del diavolo²¹⁴. Anche nel film di Luis Bunuel del 1964, *Simon del diavolo*, Satana appare al protagonista sotto le sembianze di una ragazzina bionda e vista la grande ammi-

²¹² Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 18 maggio 1968 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 122

²¹³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 254

²¹⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 253-254

razione di Fellini verso il maestro del cinema surrealista spagnolo, possiamo supporre che il regista si sia ispirato proprio al film di Bunuel²¹⁵.

L'accostamento bambini/spiriti non é comunque nuovo nel cinema di Fellini, visto che nell'episodio di *Boccaccio '70*, *Le Tentazioni del Dottor Antonio*, il dio Cupido era interpretato da un bambino dispettoso e che in *Giulietta degli spiriti* lo spirito buono, che alla fine del film offre il suo aiuto alla protagonista, ha la voce di un fanciullo²¹⁶.

Nel corso della cerimonia di assegnazione dei premi Toby recita un famoso passo tratto dal Macbeth di Shakespeare.

*"All our yesterdays have lighted fools the way to dusky death. Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more. It is a tale told by an idiot, full of sound and fury..."*²¹⁷. Questo passo che Macbeth recita poco prima di morire fu scelto da Fellini per sottolineare il forte legame tra il personaggio scespiriano e Toby. Macbeth e Toby hanno infatti molte affinità. Entrambi vivono prevalentemente di notte, hanno delle visioni e muoiono decapitati²¹⁸. Macbeth viene decapitato da MacDuff mentre Toby viene decapitato da un filo metallico. Sia Macbeth che Toby vanno incontro alla morte sfidando il destino. Macbeth sfida le profezie delle streghe così come Toby sfida il diavolo.

Fellini che da sempre ha avuto rapporti contrastanti con i produttori, quando girò Toby Dammit era in un forte conflitto con Dino De Laurentiis, a causa della vicenda del Mastorna e anche a causa di ciò, durante la scena della cerimonia di premiazione, si mostra fortemente critico nei confronti del mondo

²¹⁵ Roberto Chiesi, *I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne "La città delle donne"*, in "Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies", Fascicolo n. 1 / Issue no. 1, 2010, pp. 14-15, sul sito www.parolerubate@unipr.it. Visualizzato il 10/05 2018

²¹⁶ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 94

²¹⁷ "Tutti i nostri ieri hanno illuminato gli idioti fino alla morte oscura. Spengiti, spengiti, breve candela! La vita è solo un'ombra che cammina, un povero attore che si pavoneggia e si agita sulla scena e poi non se ne parla più. È un racconto raccontato da un idiota, pieno di strepiti e furore ..."

²¹⁸ Walter C. Foreman Jr, *The poor player struts again: Fellini's Toby Dammit and the end of the actor* in M.Glasser, W.C. Siska, K. Moskowitz ecc, *Explorations in National Cinemas*, Redgrave Publishing Company, Pleasantville, New York, 1977, pp. 114-115

dello spettacolo. I partecipanti alla cerimonia si offrono insistentemente a Toby in varie forme, mettendo in evidenza la grande prostituzione morale esistente nel mondo del cinema.

Quasi tutti sono vestiti di nero ed hanno un pallore in volto che li fa sembrare dei defunti. Chi si prostituisce per lavorare nel cinema, secondo Fellini, è infatti già morto poiché sacrifica il proprio modo di essere per far parte del sistema. I rapporti di potere tra i partecipanti alla premiazione sono invece evidenziati da una serie di brindisi. Una ragazza brinda a Toby, che a sua volta brinda al suo produttore, il quale solleva a sua volta il bicchiere in onore a Padre Spagna, rappresentante il potere della Chiesa. Il tavolo del prete, che ha accolto Toby in aeroporto, è inoltre posto su una pedana che lo colloca al di sopra di tutti gli altri²¹⁹. Dietro ai tavoli degli invitati si vedono montagne di casse, piene di bottiglie di alcolici, che evidenziano la grande dedizione al vizio presente nel mondo del cinema.

Il regista comico semicieco, premiato durante l'assegnazione della lupa d'oro, è un evidente omaggio a Totò che morì durante la realizzazione del film.

Toby interrompe improvvisamente la recita del Macbeth dichiarando il proprio fallimento di artista e subito dopo fugge a bordo della Ferrari, simbolo della brama di possesso che lo porta ad annientarsi, così come l'ambizione di diventare re porta alla morte Macbeth.

Nella scena della folle corsa in macchina, Fellini trasforma le strade dei Castelli Romani in un labirinto angoscioso ed inquietante in cui Toby si muove come in un incubo.

Alla fine della folle corsa Toby Dammit, invitato dalla bambina-diavolo al pericoloso gioco di saltare il ponte, riesce nella sfida di raggiungere con la sua Ferrari l'altra parte del ponte crollato, ma un filo metallico invisibile lo decapita durante il salto.

La sua testa viene raccolta dalla bambina diavolo che sostituisce la sua palla da gioco con la testa di Toby. La morte

²¹⁹ Walter C. Foreman Jr, *The poor player struts again: Fellini's Toby Dammit and the end of the actor* in M.Glasser, W.C. Siska, K. Moskowitz ecc, *Explorations in National Cinemas*, Redgrave Publishing Company, Pleasantville, New York, 1977, pp. 115-116

del protagonista, che nel racconto di Poe era il risultato di una sfida con il diavolo, diventa nell'episodio felliniano il suicidio di un attore che attraversa un momento di forte crisi artistica e personale.

Anche Toby, come Marcello e Guido, é un artista che attraversa un momento di crisi e la palla che tiene in mano la bambina-diavolo é un altro mandala fellino junghiano, che rappresenta il tentativo di Toby di ritrovare la propria capacità di creazione artistica.

Il labirinto di strade in cui si perde Toby con la sua Ferrari é una rappresentazione dell'inconscio ed il salto verso la bambina-diavolo rappresenta il tentativo di Toby di spingersi oltre i propri limiti. *"Con il salto di Toby oltre il ponte franato Fellini rielabora il volo e la caduta di Icaro, nonché il fallimento di Orfeo negli inferi e la sua punizione, lo smembramento. Richiamato da una sirena bambina e dalla sua illusoria palla-mandala, il protagonista di Fellini cerca di superare il confine dell'inconscio e dei limiti umani. La sua attrazione per la sfera dei poteri irrazionali e mistici quali sorgenti della creatività, é motivata dalla speranza di acquisire una facoltà percettiva irraggiungibile e di recuperare le sue capacità smarrite. Il suo schianto sembra inevitabile."* ²²⁰

Attraverso la decapitazione, perdendo la testa, Toby é come se rinunciasse simbolicamente alla razionalità a favore dell'irrazionalità, che da origine alla creazione artistica. In questo senso, la morte per decapitazione di Toby, non rappresenta una morte fisica, ma una morte simbolica che presuppone la perdita della parte più razionale e una rinascita psichica. Il suo salto, attraverso il ponte crollato, riesce con il solo inconveniente che quel salto presuppone la perdita della sede della razionalità, la testa appunto, che viene sostituita dalla palla, simbolo della sua nuova creatività²²¹.

Il suicidio di Toby *"potrebbe rappresentare il tentativo da parte del regista di esorcizzare i demoni della propria mente in*

²²⁰ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, p. 29

²²¹ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 24-29

un periodo, come si è visto, di grande crisi personale" ²²². In realtà questa esorcizzazione andò a buon fine poiché *Toby Dammit* è un momento di passaggio molto importante nella vita artistica di Fellini, che dopo la crisi legata alla malattia e al progetto del Mastorna, vide rinnovarsi la propria capacità creativa. Per Fellini si aprì infatti un nuovo periodo di grandi successi internazionali. Con *Toby Dammit*, Fellini iniziò la sua collaborazione con il direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, che andò avanti fino al 1985, anno di *E la nave va*. Per quanto riguarda la scenografia invece venne scelto il toscano Piero Tosi²²³.

Tre passi nel delirio venne presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 1968 dove ricevette una buona accoglienza da parte della critica. Fu l'ultimo film di quell'edizione ad essere proiettato prima che la manifestazione venisse sospesa a causa delle rivolte del maggio francese²²⁴. In quel clima di contestazione un gruppo di cineasti politicizzati, tra cui Truffaut, Polanski, Godard e Malle utilizzarono il palco del Festival per protestare contro la decisione di rimuovere Henri Langlois dal posto di direttore della Cinematheque française.

Block-notes di un regista (1969)

Nel 1969 Fellini era uno dei registi più famosi al mondo ed aveva girato capolavori che avevano fatto incetta di premi nei concorsi cinematografici di tutto il mondo. Era molto amato sia dal pubblico che dalla critica americana ed i suoi film avevano già vinto numerosi premi Oscar. Sull'onda di questo grande interesse del pubblico americano verso il regista riminese, il network televisivo statunitense NBC, decise di produrre un documentario in cui Fellini avrebbe raccontato se stesso.

Block-notes costituisce per Fellini un addio al progetto del Mastorna, a cui aveva rinunciato, proprio come pensa di fare il

²²² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 254

²²³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 275

²²⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 175

suo alter ego Guido Anselmi nel film *Otto e mezzo*. Allo stesso tempo é anche un taccuino di appunti in preparazione al nuovo film, tratto dal *Satyricon* di Petronio e prodotto dal napoletano Alberto Grimaldi²²⁵. *Block-notes* é il primo di una serie di film-documentari in cui Fellini riflette sul suo modo di fare cinema e appare in prima persona nella veste di se stesso. A *Block-notes di un regista* fanno seguito il documentario sull'amato mondo del circo *I clowns*, girato nel 1970 ed i film *Roma* del 1972 ed *Intervista* del 1987.

Lo special inizia con delle riprese girate tra le scenografie abbandonate del Mastorna a Dinocittà, dove Fellini incontra un gruppo di hippies, che sono andati a vivere tra gli scheletri delle scenografie che avrebbero dovuto riprodurre un aereo e la cattedrale di Colonia. Gli hippies esprimono il proprio ideale di libertà e di amore svincolato dalle regole repressive del vincolo matrimoniale, il rifiuto nei confronti del cattolicesimo e l'esaltazione della libertà individuale. *Fellini-Satyricon*, girato da Fellini subito dopo *Block-notes*, divenne uno dei film più iconici e amati dal movimento hippie che perseguiva tra i propri valori la pace tra gli uomini e la totale libertà sessuale. Fellini ha infatti sempre guardato con molta simpatia e curiosità ai figli dei fiori, al punto di sperimentare gli effetti dell'lsd e di girare proprio in quel periodo un film, che avendo come protagonisti degli omosessuali, é stato letto non solo dagli aderenti al movimento, ma da gran parte del pubblico e della critica come un invito alla libertà sessuale e alla trasgressione. I figli dei fiori erano già presenti nell'episodio di Tre passi nel delirio, *Toby Dammit* e sono riproposti anche in *Roma*, a testimonianza della grande simpatia che Fellini nutriva verso il movimento.

Block-notes di un regista prosegue con dei sopralluoghi che hanno lo scopo di cercare degli spunti per il *Satyricon*. La troupe si sposta prima al Colosseo, poi sull'Appia antica e negli scavi della metropolitana. Al Colosseo, Fellini incontra prostitute e omosessuali che fanno da collegamento tra la Roma attuale e l'antica Roma di Petronio, che il regista riminese si accingeva a raccontare nel nuovo film. Nel *Satyricon*, il regista

²²⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 179

intendeva infatti stabilire un parallelo tra la decadenza della civiltà della Roma imperiale e quella della civiltà contemporanea²²⁶.

Attraverso la sua consueta abitudine di inserire nella trama del racconto delle scene di ricordo, Fellini, nel tentativo di recuperare le prime impressioni dell'antica Roma trasmesse dal cinema della sua infanzia, riproduce uno spezzone di film muto e ricostruisce la sala cinematografica di provincia, dove guardava i film seduto sulle gambe di suo padre. Il ritorno all'infanzia presente sia qui che in *Otto e mezzo* viene riproposto successivamente da Fellini in molti film, dal ricordo della prima volta che vide il circo all'inizio dei *Clowns*, all'episodio del cinema Fulgor in *Amarcord* fino al ricordo della casa della nonna nella *Voce della luna*.

Il sensitivo Genius, presente anche in *Giulietta degli spiriti*, nella scena girata sull'Appia antica, cerca con l'aiuto del pendolo il contatto con gli spiriti degli antichi romani sepolti lì. Si tratta di un rito grottesco che Federico aveva tentato anche nella realtà²²⁷.

Sia in questa scena che nella scena successiva, ambientata nelle gallerie della metropolitana e ripresa nel film *Roma*, appaiono continuamente ed improvvisamente dei personaggi vestiti da antichi romani come se fossero dei fantasmi. Queste apparizioni fanno sì che presente e passato si confondano continuamente e rimandano al tema dello spiritismo, presente anche nel film *Giulietta degli spiriti*.

Dopo una breve visita a casa di Marcello Mastroianni, che fa riaffiorare il ricordo del provino fatto con l'attore per il Mastorna, si passa alle riprese dei provini fatti per il film *Satyricon*, ambientate prima presso un mattatoio e poi presso l'ufficio del regista. Vengono mostrati prima il lavoro di trasformazione dei candidati attraverso il trucco ed il vestiario e poi gli innumerevoli colloqui fatti da Fellini a tutti quelli che si candidavano a fare da comparsa nel film. Nel corso dei provini, il regista incontra i personaggi più strani ed eterogenei e riceve le proposte più disparate. C'è chi va a chiedere i soldi per

²²⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 198

²²⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 271

acquistare un biglietto aereo, chi vuole vendere un quadro, chi canta una canzone e non mancano i personaggi strambi, quelli dai lineamenti facciali marcati o particolari, le ciccione ed i culturisti, i nani ed i giganti. *"Così scopriamo che quel succedersi di volti sfatti, di carni stanche, di sguardi spenti, di slanci furiosamente vitalistici, di esasperate visioni surreali, di sesso e di solitudine, di ironia e di tenerezza, che compongono la materia del discorso filmico felliniano, è in effetti il modo, l'unico modo, con cui Fellini sa vedere la realtà, costituisce insomma un'angosciosamente necessaria urgenza deformatrice."* ²²⁸

Fellini-Satyricon (1969)

Fellini aveva pensato di trarre una rivista dal *Satyricon*, già ai tempi in cui lavorava per il *Marc'Aurelio* e fu dopo aver riletto il libro durante la convalescenza, che decise di proporlo al suo nuovo produttore, Alberto Grimaldi, come titolo per il suo prossimo film. Per analizzare il *Fellini-Satyricon* è indispensabile inquadrarlo nel suo tempo. Il 1968 era stato infatti l'anno delle grandi contestazioni giovanili che avevano messo in discussione i valori della società borghese e capitalistica. Dagli artisti ci si aspettavano delle opere impegnate, che mettessero in discussione i valori della società contemporanea. Il *Fellini-Satyricon* può essere considerato la risposta di Fellini a questo invito. *"Potrei dire che la Roma della decadenza rassomiglia molto al nostro mondo d'oggi, con questa smania buia di godere la vita, la stessa violenza, la stessa vacanza di principi, la stessa disperazione, la stessa fatuità. Potrei dire che gli eroi del Satyricon, Encolpio e Ascilto, rassomigliano molto agli hippies, come loro ubbidiscono unicamente al proprio corpo, cercano una nuova dimensione nella droga, rifiutano i problemi."* ²²⁹

²²⁸ Lino Micciché, *Avanti*, 7 maggio 1969 ora in L.Micciché *Cinema italiano degli anni '70*, Marsilio Editori, Venezia 1980, pp. 35-37

²²⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 101

Come per l'episodio *Toby Dammit*, anche per questo film, Fellini prese spunto da un'opera letteraria. Questa era una novità assoluta nella carriera del regista poiché tutti i film girati in precedenza erano frutto della sua ispirazione personale. Il film prese comunque solamente spunto dal *Satyricon* di Petronio, un libro che secondo gli studiosi fu scritto tra il primo ed il terzo secolo dopo Cristo e di cui ci sono arrivati solo alcuni frammenti. Proprio la frammentarietà del testo, fu uno degli aspetti che stimolò maggiormente Fellini, visto che gli offriva la possibilità di riempire quei vuoti con episodi interamente inventati, senza dover rinunciare alla natura episodica del racconto. *"Il Satyricon di Petronio è un testo misterioso prima di tutto perché è frammentario. Ma il suo frammentarismo in un certo senso è emblematico. Emblematico del generale frammentarismo del mondo antico quale appare a noi oggi. Questo è il vero fascino del testo e del mondo che è rappresentato nel testo. Come di un paesaggio sconosciuto, avvolto in una fitta nebbia che a tratti si squarcia e lo lascia intravedere."*²³⁰ Dal libro di Petronio il regista riminese riprende l'impotenza di Encolpio a causa dell'ira di Priapo, il viaggio sulla nave del mercante Lica, la storia della matrona di Efeso, il banchetto di Trimalcione, che è anche il frammento più lungo arrivato fino a noi e infine il testamento del poeta Eumolpo²³¹. Mentre gli episodi che riguardano la suburra, l'attore Vernacchio, il crollo dell'Insula Felicles, i nobili suicidi, l'ermafrodito albino, la ninfomane ed il Minotauro sono frutto della fantasia di Fellini e di Bernardino Zapponi²³². Nel romanzo, inoltre, l'azione si svolge in varie città dell'impero romano, mentre nel film di Fellini, quasi tutti gli episodi sono ambientati a Roma.

Secondo gli studiosi, Petronio potrebbe aver deciso di intitolare la sua opera *Satyricon*, facendo riferimento ai satiri che nella mitologia greca erano personaggi dalla condotta licenziosa, oppure alla satira intesa come critica della società attraverso l'uso dell'ironia.

²³⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 101

²³¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 280-281

²³² Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 106

L'opera di Petronio é estremamente moderna per diversi aspetti. Prima di tutto i protagonisti non sono due innamorati come gli eroi del poema classico ma piuttosto due ragazzi che oggi definiremmo pansessuali, interessati solo a soddisfare i propri istinti ed i propri desideri carnali. Attraverso le avventure di Encolpio ed Ascilto, Petronio, anticipa sia il genere picaresco che la figura dell'antieroe, infatti ai due protagonisti mancano le tradizionali qualità dell'eroe e non si fanno problemi a rubare, imbrogliare e persino ad uccidere pur di raggiungere i propri scopi. Nel *Satyricon* inoltre Petronio, alterna momenti tragici a momenti più sconci e buffoneschi, anticipando in qualche modo persino Sheakespeare.

Per prepararsi a girare il film, Fellini lesse molti libri sull'antica Roma e si avvalese della collaborazione di storici e studiosi tra cui quella del latinista Luca Canali, che restò sul set come consulente per tutto il tempo delle riprese, per evitare che venissero commessi errori storici. Tra le fonti principali che gli autori presero in considerazione c'è il libro *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero* di Jérôme Carcopino. La sceneggiatura fu scritta a quattro mani con Bernardino Zapponi. Le scenografie ed i costumi furono affidati a Danilo Donati, che aveva già lavorato con Pasolini e Zeffirelli al cinema e con Visconti a teatro e che continuò a collaborare con Fellini fino al film *Intervista*. Le molte citazioni artistiche rintracciabili nella pellicola sono da attribuire proprio al grande estro creativo di Donati²³³.

Il produttore Alfredo Bini, che pensava da tempo di trarre un film dal libro di Petronio, saputo che Fellini lo stava realizzando per Alberto Grimaldi, decise di girare un suo *Satyricon* e di affidarne la regia a Gian Luigi Polidoro. Al film di Fellini fu dato il titolo, *Fellini-Satyricon*, proprio per distinguerlo dal film di Polidoro che tra l'altro uscì prima della pellicola del maestro riminese.

Fellini si dedicò anima e corpo alla realizzazione del film lavorando incessantemente dalla mattina alla sera, tanto da andare a vivere per diversi mesi in un appartamento all'interno

²³³ Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 89

di Cinecittà. Grazie al duro impegno del regista, il film venne realizzato in soli sette mesi tra ideazione e realizzazione²³⁴.

Il *Satyricon* è uno dei film più onirici e complessi girati da Fellini, tanto che molti critici non ne capirono subito il messaggio, mostrando grande scetticismo e criticandone la discontinuità ed il disimpegno. Il *Satyricon* rivelò un nuovo Fellini, che dopo aver vissuto esperienze dolorose, non aveva più voglia né di divertire né di commuovere e sebbene molti critici accostino il film alla *Dolce vita*, così come il capolavoro del 1960 era stato accostato al libro di Petronio, nessuno gridò allo scandalo poiché il moralismo di dieci anni prima era stato largamente superato²³⁵.

Le analogie tra il *Satyricon* e *La dolce vita* sono innumerevoli. Encolpio nel *Satyricon* e Marcello Rubini nella *Dolce vita* fanno infatti molte esperienze comuni. Sia Encolpio che Marcello provano disprezzo per le situazioni e gli ambienti in cui vivono ma non fanno niente per cambiare le cose. Encolpio viene deluso dal poeta Eumolpo, così come Marcello viene deluso da Steiner. Encolpio partecipa a feste dissolute come il banchetto di Trimalcione, come Marcello prende parte alla festa nel castello dei nobili e all'orgia finale. Encolpio conosce l'orrore del suicidio nella scena dei nobili morti dissanguati, così come Marcello sperimenta quello dell'amico Steiner. Encolpio finisce in una spiaggia dove dei mostruosi cannibali divorano il corpo di Eumolpo, come Marcello finisce in una spiaggia dove viene pescato un mostro marino.

Fortunata inscena una danza sensuale come Nadia durante l'orgia finale del film del 1960 e sulla nave di Lica viene pescato un gigantesco mostro marino come nel finale della *Dolce vita*²³⁶.

*"Per non correre il rischio di giudicare personaggi e situazioni con il metro della morale di duemila anni dopo, il regista si è sforzato di mantenere il massimo distacco."*²³⁷ Questo distacco è ottenuto, sia utilizzando attori sconosciuti al

²³⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 282

²³⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 279

²³⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 188-189

²³⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 279

grande pubblico o non attori come l'oste Mario Romagnoli, che veste i panni di Trimalcione, sia facendo utilizzare a molti attori e soprattutto alle comparse il latino, oltre che facendo muovere i personaggi in scenografie che non rimandano tanto all'immagine della Roma imperiale, veicolata dai grandi kolossal storici o dai libri di scuola, ma tratteggiano piuttosto una Roma decadente, putrida, lugubre ed estremamente onirica. *"Tutto sembra predisposto per mettere a disagio lo spettatore, per ricondurlo di continuo alla situazione di un occhio estraneo obbligato a contemplare scene di una vita mai prima immaginata. Fellini ha definito l'impresa "un film di fantascienza del passato", come se gli antichi romani vi fossero osservati dagli attoniti viaggiatori discesi da una macchina del tempo."* ²³⁸ Allo scopo di rendere il racconto più onirico possibile Fellini cercò di *accrescere nello spettatore il senso di straniamento e distacco*²³⁹ attraverso le scenografie quasi sempre ricostruite in studio e caratterizzate da *colori innaturali, evocativi e, in definitiva onirici*²⁴⁰. Il senso di straniamento è incentivato dal doppiaggio diacronico rispetto alle labbra degli attori, dal trucco spettrale dei personaggi, dai costumi non collocabili in nessuna epoca né attribuibili a nessun popolo, da una musica che ostacola ogni tipo di coinvolgimento emotivo, dalle inquadrature che piuttosto che far condividere allo spettatore il punto di vista del protagonista glielo fanno osservare freddamente dall'esterno²⁴¹.

Ci sono personaggi che spuntano dal nulla e dicono delle frasi in latino guardando fisso in macchina da presa e subito dopo spariscono di nuovo nel nulla come i dannati dell'inferno di Dante. La maggior parte delle scene sono ambientate di notte o si svolgono in luoghi bui. I colori sono usati in modo chiaramente pittorico. Predominano i toni plumbei, nebbiosi e velati di cenere, che conferiscono alle immagini un senso di morte e di disfacimento. Tutto il film è inoltre attraversato dall'incessante sibilo del vento, che soffia in grandi spazi deserti e

²³⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 279

²³⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 260

²⁴⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 260

²⁴¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 261-262

desolati, conferendo alle immagini un senso di malinconia e di tristezza.

Per quanto riguarda le musiche, Fellini si discosta completamente dai toni epici e trionfali usati dai compositori dei film americani sull'antica Roma. Nel *Fellini-Satyricon* infatti "...c'è pochissimo Nino Rota e alla sua firma come autore del commento se ne aggiungono altre: Ilhan Mimaroglu, Tod Dockstader, Andrew Rudin. E' un segno ulteriore della diversità del film e della decisione dell'autore di non usare gli abituali strumenti di suggestione; ci sono infatti molti brani di folklore giapponese, africano, afgano, tibetano, zingano, più apporti dodecafonici, di musica concreta e altri ancor meno identificabili. Il professor Canali ha tradotto molti dialoghi in latino e il regista li mixa volentieri in sottofondo dopo averli fatti incidere con l'accento tedesco da due sacerdoti germanici dell'Università Gregoriana."²⁴²

Tutti i personaggi hanno scarso spessore psicologico, non hanno nessuna tensione morale o religiosa, non possiedono né il concetto di moralità né quello di colpa, non hanno il senso del peccato e vivono unicamente per soddisfare i propri istinti e le proprie pulsioni. Da parte del regista si rileva una minor identificazione con i personaggi rispetto alle opere passate²⁴³. Encolpio ed Ascilto non si fanno nessuno scrupolo ad uccidere per divertimento, impiccare un morto o commettere dei furti. Encolpio, che è il più positivo dei due protagonisti, mostra come unici sentimenti l'angoscia provocata dall'impotenza e la sofferenza per i continui tradimenti dell'amico Ascilto e per il rifiuto dell'efebo Gitone, che sceglie di stare con l'infido compagno piuttosto che con lui. Il poeta Eumolpo è, insieme a Encolpio, l'unico personaggio che possiede delle caratteristiche positive come la razionalità e l'amore per l'arte. Fellini descrive una Roma pagana in cui gli uomini *consumano le giornate in bagordi*²⁴⁴ e attraverso il vizio e la soddisfazione dei propri

²⁴² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 285

²⁴³ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 102

²⁴⁴ Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 5 settembre 1969 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 127

appetiti cercano di esorcizzare la paura della morte²⁴⁵. Il regista da un punto di vista ideologico ha cercato di rappresentare i personaggi e le loro avventure cercando di *dimenticarsi di essere cristiano*²⁴⁶, mentre da un punto di vista narrativo ha rappresentato i protagonisti come due ribelli che vivono alla giornata fuori dalle regole della società²⁴⁷.

Tutte le scene, a parte quelle ambientate in mare, furono girate negli studi di Cinecittà, dove i set che riproducono l'antica Roma vennero ricostruiti interamente. Poiché esistono poche fonti storiche sulla società del tempo, Fellini ebbe la possibilità di inventare tutto, dalle imbarcazioni, al trucco, alle acconciature dei personaggi, al modo di ballare delle matrone romane e grazie a questa possibilità, il *Satyricon* fu uno dei film a cui rimase sempre molto affezionato. L'antica Roma di Fellini é completamente diversa da quella idealizzata, che siamo abituati a vedere nei grandi kolossal americani tipo Ben Hur o Cleopatra. Non ci sono archi di trionfo e templi, vie imperiali o colonnati ma arene surrealiste e palcoscenici da teatro d'avanguardia, non ci sono culturisti e dive hollywoodiane ma storpi, grassone oscene e vecchi decrepiti. L'antica Roma di Fellini "é un luogo posto al di fuori del tempo storico, una zona dell'inconscio in cui le vicende raccontate da Petronio sono assunte tra i fantasmi di Fellini." ²⁴⁸

Sebbene Fellini volesse rappresentare il mondo antico in modo prevalentemente onirico, nel film troviamo molti riferimenti iconografici all'arte romana. Il lupanare del film ricorda alcuni ambienti del Rione Terra di Pozzuoli, mentre sul muro che viene inquadrato all'inizio del film, troviamo un graffito che riproduce un gladiatore, come se ne trovano molti sui muri pompeiani. Molte delle pitture contenute nella pinacoteca in cui avviene l'incontro tra Encolpio ed Eumolpo, sono riproduzioni o realizzazioni ispirate a opere di arte greca e romana. Tra esse figura anche un'immagine dagli espliciti contenuti omoerotici,

²⁴⁵ Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 5 settembre 1969 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 127

²⁴⁶ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 107

²⁴⁷ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 107

²⁴⁸ Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 5 settembre 1969 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 127

tratta dalle lastre funerarie dette tomba del tuffatore, che furono rinvenute a Paestum il 5 giugno 1968, circa un anno prima dell'uscita del film²⁴⁹. Tutta la scena del banchetto di Trimalcione, con la *serie di figure immobili che si staglia sull'omogeneo sfondo rosso pompeiano*²⁵⁰ evoca gli affreschi della Villa dei Misteri di Pompei (Fig.13 e 14). L'affresco della Venere in conchiglia di Pompei é invece riproposto da Fellini in maniera ingigantita nella scena in cui Encolpio e Gitone entrano nei lupanare (fig.15)²⁵¹. L'enorme testa di marmo trainata dai cavalli che si vede subito dopo la fine della scena di Vernacchio ricorda la testa colossale di Costanzo II (Fig. 16) mentre negli affreschi della villa dei suicidi sono riprodotte alcune figure delle Nozze Aldibrandini (Fig.17)²⁵².



Fig. 13: *Scena del banchetto di Trimalcione*



Fig.14: *Affresco della Villa dei Misteri, Pompei*

²⁴⁹ Fabrizio Slavazzi, *L'immagine dell'antico nel Fellini-Satyricon*, in *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R.De Berti, E.Gagetti, F.Slavazzi, Monduzzi, Milano, 2009, p.67

²⁵⁰ Fabrizio Pesando, *Suggestioni per un archeologo: in margine a Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Lanx 5, 2010, p.198 dal sito internet

<https://riviste.unimi.it/index.php/lanx/article/view/615/828> visualizzato il 14/06/2018

²⁵¹ Fabrizio Pesando, *Suggestioni per un archeologo: in margine a Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, Lanx 5, 2010, pp.197-199 dal sito internet

<https://riviste.unimi.it/index.php/lanx/article/view/615/828> visualizzato il 14/06/2018

²⁵² Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 89



Fig.15: *Venere in conchiglia di Pompei e scena dei lupanare*



Fig. 17: *Nozze Aldobrandini, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano*



Fig. 16: *Testa colossale di Costanzo II, III- IV secolo d.C.*

Le scenografie ed i set, ricostruiti nei teatri di posa di Cinecittà, sono marcatamente finti e puntano più ad una ricostruzione onirica che ad una realistica degli ambienti.

*"Un favolone suggestivo e misterioso. Un film di quadri fissi, immobili; senza carrellate, né altri movimenti di macchina. Un film tutto da contemplare, a somiglianza dei sogni: e tu ne resti ipnotizzato. Tutto sarà slegato, frammentario. E al tempo stesso stranamente omogeneo. Ogni particolare starà per conto suo, isolato, dilatato, assurdo, mostruoso: come nei sogni. Anche l'atmosfera sarà quella dei sogni. Molto buio, molta notte, molti ambienti oscuri, poco illuminati. Oppure paesaggi simili a limbi, immersi in un sole irreali, sbiadito, sognante. Molti corridoi, ambulacri, stanze, cortili, vicoli, scalinate e altri simili passaggi angosciati e angusti. Niente di luminoso, di bianco, di nitido. I vestiti tutti di tinte sporche e opache, che suggeriscono la pietra, la polvere, il fango. Colori come il nero, il giallo, il rosso, tutto però come velato da una cenere che cada perpetuamente."*²⁵³

Già in *Otto e mezzo* e in *Giulietta degli spiriti* lo stile del regista era diventato più onirico, sotto l'influenza degli incontri con lo psicanalista Ernst Bernhard, ma mentre nei due film precedenti si era servito del sogno per raccontare se stesso, le proprie paure, le proprie nevrosi e le proprie fantasie, nel *Satyricon*, il contenuto onirico appare maggiormente slegato dalla vita privata del regista²⁵⁴.

Fellini-Satyricon può essere definito *il film di un pittore*²⁵⁵. *"Un incubo colorato e spettrale; una fantasmagonia sull'età romana evocata, in un circo equestre, da un clown di genio; un affresco pompeiano fasciato da nebbie nordiche; un inferno di Bruegel e di Bosch figurativamente rivisto (e rivissuto) da de Chirico."*²⁵⁶. La scena ambientata nell'Insula Felicles, un edificio di almeno sei piani che si trovava vicino al Pantheon e che nel film di Fellini viene distrutta da un terremoto, ricorda la

²⁵³ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 107

²⁵⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 257

²⁵⁵ Jean Louis Bory, *Le Nouvel Observateur*, Parigi, 15 dicembre 1969 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese, Roma 1987

²⁵⁶ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 105-106

Torre di Babele di Bruegel²⁵⁷ (Fig.18) vista dall'interno. Come nella torre di Babele i personaggi del *Satyricon* parlano lingue e dialetti diversi l'uno dall'altro, caratteristica che Fellini mutua dal libro di Petronio. Alcuni fotogrammi dell'episodio della matrona di Efeso, sono ispirati al *Compianto su Cristo morto* di Orazio Borgianni²⁵⁸ (Fig.19).



Fig. 18: Pieter Bruegel il Vecchio, *Grande Torre di Babele*, 1563



Fig. 19: Orazio Borgianni, *Compianto sul Cristo Morto*, 1615

Il film oltre a costituire un parallelo ideologico tra la decadenza della Roma imperiale e quella della società contemporanea, contiene molti altri spunti critici. La scena del banchetto di Trimalcione rappresenta una satira nei confronti della volgarità di una nuova classe sociale di parvenu, che come lui ostenta con cafoneria la propria ricchezza e si piega solo davanti al Dio denaro. Trimalcione, infatti, durante la sua cena rende esemplificativamente omaggio a tre divinità pagane che egli chiama Affarone, Contentone e Guadagnone.

La libertà sessuale degli antichi romani che fanno sesso indistintamente con uomini e donne senza temere nessun giudizio morale, rimanda alla rivoluzione sessuale portata avanti dal movimento hippy, così come la sensazione di vivere un momento di crisi, non solo sociale ma anche politica, provata sia dal poeta Eumolpo che da Encolpio ed il desiderio di rivolta dei protagonisti, trovano un parallelo nelle contestazioni

²⁵⁷ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 108

²⁵⁸ Laura Larcán, *Arte e Cinema: Pittori da set*, dal sito Repubblica.it <http://www.repubblica.it/2007/07/sezioni/arte/recensioni/pittori-da-set/pittori-da-set/pittori-da-set.html> visualizzato il 20/06/2018

sessantottine²⁵⁹. "Fellini ha proiettato nel mondo romano, oltre allo smarrimento, quell'ansia di rinnovamento, quel desiderio di esperienze esistenziali e religiose alternative ed esotiche che vedeva nei giovani del '68, soprattutto nei da lui tanto amati capelloni e hippies." ²⁶⁰

Vita e incombere della morte si intrecciano continuamente nei vari episodi che compongono il film. Il vitalismo degli antichi romani, che si affannano a godere il più possibile della vita, trova un corrispettivo nella società consumistica contemporanea. Durante il banchetto di Trimalcione sia il ricco liberto che i suoi ospiti si ingozzano di cibo e vino fino a stare male e la scena si conclude simbolicamente con il finto funerale del padrone di casa. Il funerale inscenato da Trimalcione, mette ancora una volta in evidenza, la bassezza morale e la volgarità del ricco liberto, che costringe i suoi ospiti a piangerlo da vivo, allo scopo di ostentare se stesso e la forza del proprio potere sugli altri. La scena del suicidio dei nobili, che dopo aver messo in salvo i bambini e liberato i servi si dissanguano, pur di restare fedeli all'imperatore assassinato, mette in contrapposizione la loro elevatura morale rispetto alla grettezza di Trimalcione, che vive avidamente e si abbuffa di beni materiali mostrando fedeltà solo al dio denaro.

Nel finale del film, ambientato in spiaggia, come di frequente nei film di Fellini, gli eredi di Eumolpo, per impossessarsi dei suoi beni, si nutrono del suo corpo, assecondando le volontà scritte dal poeta nel suo testamento. Questa scena di cannibalismo sottolinea la regressione, compiuta dal genere umano, verso una fase più primitiva. Encolpio rifiuta di cibarsi del corpo di Eumolpo in quanto il poeta gli aveva lasciato, in un precedente testamento, beni molto meno effimeri come la poesia, le stagioni, il sole ed il mare e decide in quell'istante di partire verso città sconosciute. La partenza di Encolpio, frutto

²⁵⁹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 101

²⁶⁰ Nicola Pace, *La doppia lente. Petronio attraverso Fellini ovvero Fellini attraverso Petronio in Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R.De Berti, E.Gagetti, F.Slavazzi, Monduzzi, Milano, 2009, p. 34

dell'inventiva di Fellini, può essere letta come un segno di speranza e di fiducia nel futuro. In questa scena finale il regista mette in netta contrapposizione i giovani con cui parte Encolpio, belli, sorridenti, danzanti tra luci chiare mentre salgono sulla nave che li porterà in Africa, con il vento a favore, con i vecchi ed avidi eredi di Eumolpo che mangiano bramosamente il corpo del defunto in un'atmosfera di tetro grigiore²⁶¹. *"E' evidente l'allusione all'ideologia del '68, quella del contrasto, molto sentito da Fellini, tra il vecchio mondo borghese occidentale, asservito al culto del denaro, privo di fantasia, pronto a divorare se stesso in guerre atomiche, e il mondo dei giovani hippies "figli dei fiori", protesi verso dimensioni esistenziali e religiose diverse, da coltivare in terre lontane, in India piuttosto che in Africa, liberi dagli schemi della società borghese e pronti ad abbandonare il denaro a favore della fantasia e della poesia."*²⁶²

Non ci é dato sapere cosa accade dopo, visto che la voce fuori campo di Encolpio si interrompe, simulando la frammentarietà dei versi del libro di Petronio. Mentre sta raccontando di aver visitato luoghi ignoti, infatti, la voce di Encolpio si arresta e la sua immagine si trasforma in un affresco di tipo pompeiano, facendo sì che la storia si concluda, così come era iniziata con l'inquadratura di un muro. L'idea di trasformare l'immagine finale in un affresco segnato dal tempo trova un antecedente nel film *Cleopatra*, diretto Mankiewicz nel 1963, in cui questa tecnica é usata a conclusione dei vari capitoli che compongono il film. Un muro pieno di graffiti simile a quello della sequenza iniziale aveva fatto invece da sfondo ai titoli di testa del film *La caduta dell'impero romano* di Antony Mann(1964)²⁶³.

²⁶¹ Nicola Pace, *La doppia lente. Petronio attraverso Fellini ovvero Fellini attraverso Petronio in Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R.De Berti, E.Gagetti, F.Slavazzi, Monduzzi, Milano, 2009, p. 34

²⁶² Nicola Pace, *La doppia lente. Petronio attraverso Fellini ovvero Fellini attraverso Petronio in Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R.De Berti, E.Gagetti, F.Slavazzi, Monduzzi, Milano, 2009, p. 35

²⁶³ Fabrizio Slavazzi, *L'immagine dell'antico nel Fellini-Satyricon*, in *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, a cura di R.De Berti, E.Gagetti, F.Slavazzi, Monduzzi, Milano, 2009, p.84

Il *Satyricon* costituisce una tappa fondamentale nell'evoluzione della poetica felliniana, in quanto si fa strada nel cinema del maestro riminese un pessimismo che si va a sostituire alla speranza nella grazia di Zampanò e del bidonista Augusto, alla fiducia nel futuro di Cabiria o alla crescita interiore, generata dall'integrazione delle diverse parti di sé, del regista Guido Anselmi o di Giulietta. *Fellini-Satyricon* è inoltre un film di cambiamento e di passaggio. "oggettivando nel film le proprie esperienze oniriche ed utilizzando Petronio come trampolino, Fellini ottenne un nuovo stile cinematografico; uno stile che, come si è visto, abbandonava alcuni di quelli che erano stati i tratti distintivi del cinema felliniano fino ad allora." ²⁶⁴

"*Satyricon* fu presentato in anteprima all'American Square Garden, subito dopo un concerto rock. Ci saranno stati diecimila ragazzi. L'eroina e l'hascisc arrivavano in bocca portati dal fumo. Era uno spettacolo stupendo quell'armata favolosa di hippies arrivati su motociclette incredibili e automobili coloratissime accese di lampadine: nevicava e i grattacieli di Manhattan erano illuminati da tutte le parti, tersi lastroni di ghiaccio sfavillante. La proiezione fu entusiasmante. A ogni fotogramma i ragazzi applaudivano; molti dormivano, altri facevano l'amore. Nel caos totale il film andava avanti implacabilmente su uno schermo gigantesco che sembrava resituire l'immagine riflessa di ciò che accadeva in sala, imprevedibilmente, misteriosamente, in quell'ambiente fra i più improbabili, *Satyricon* sembrava aver trovato una sua naturale collocazione. Non pareva neanche più mio nell'improvvisa rivelazione di un'intesa così segreta, di legami tanto sottili e mai interrotti, fra l'antica Roma della memoria e quel pubblico fantastico dell'avvenire." ²⁶⁵.

Alcuni dei temi principali presenti in questo film come l'ossessione del sesso e l'imminenza della morte divennero ricorrenti nei film che il regista realizzò successivamente. Con il *Satyricon*, Fellini inaugurò una stagione del suo cinema

²⁶⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 266

²⁶⁵ Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma, 1983, pp.137-138

caratterizzato da un'*atmosfera insalubre*²⁶⁶ e mortifera che con variazioni di intensità andò avanti fino alla *Voce dalla luna*.

Fellini-Satyricon venne presentato alla serata finale della trentesima edizione del Festival del cinema di Venezia, il 4 settembre 1969. Per accontentare la grande folla accorsa a vedere il nuovo film di Fellini fu organizzata addirittura una proiezione bis dopo la mezzanotte²⁶⁷.

²⁶⁶ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 102

²⁶⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 278

TRILOGIA DELLA MEMORIA: I CLOWNS, ROMA, AMARCORD

I clowns (1970)

I clowns nacque come documentario televisivo girato per la Rai. Come dichiarò Fellini *"La Tv, per me é soltanto un altro modo di fare del cinema: come Picasso quando smette di fare quadri, e fa invece ceramiche."*²⁶⁸

Protagonista del film, oltre a Fellini stesso, é una troupe alquanto sgangherata che si appresta a girare un documentario sulla storia dei clowns, allo scopo di indagare il senso ed il decadimento di quell'arte nella società degli anni settanta.

La passione di Fellini per il mondo del circo era già emersa in molti dei film precedenti. Nella *Strada*, Gelsomina e Zampanò vanno a lavorare in un circo, nella *Dolce vita*, Marcello e suo padre assistono all'esibizione di un clown triste all'interno di un night club, mentre in *Otto e mezzo*, i pagliacci accompagnano Fellini bambino nella marcetta finale. Fellini ha più volte sottolineato il forte legame che ha sentito, da sempre, con il mondo del circo. *"Ecco, questa ebbrezza, questa commozione, questa esaltazione, questo immediato sentirmi a casa mia io l'ho provato subito, la prima volta che sono entrato sotto la tenda di un circo; e non era nemmeno l'ora dello spettacolo, con il chiasso della gente che si affolla e la musica che riempie l'aria di fragore assordante; no, era la mattina presto e sotto il tendone dorato che respirava appena come una gran panciona calda, accogliente, non c'era nessuno. Si sentiva un gran silenzio, incantato, da lontano la voce di una donna che cantava sbattendo i panni e, solo, il nitrito di un cavallo, da qualche parte.*

Sono rimasto rapito, sospeso, come un astronauta abbandonato sulla luna che ritrova la sua astronave. E quella sera stessa, quando seduto sulle ginocchia di mio padre, tra le luci abbaglianti, il clangore delle trombe, i ruggiti, le urla, l'ura-

²⁶⁸ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 112

gano sussultante degli applausi, ho visto lo spettacolo, ne sono stato folgorato; come se di colpo avessi riconosciuto qualcosa che mi apparteneva da sempre e che era anche il mio futuro, il mio lavoro, la mia vita. I clowns aberranti, grotteschi, ciabattoni, straccioni, nella loro totale irrazionalità, nella loro violenza, nei capricci abnormi, mi sono apparsi come gli ambasciatori ubriachi e deliranti di una vocazione senza scampo, un'anticipazione, una profezia: l'annunciazione fatta a Federico. E infatti il cinema, voglio dire fare del cinema, vivere con una troupe che sta realizzando un film, non è come la vita del circo? Artisti stravaganti, muscolosi operai, tecnici, specialisti estrosi, donne belle da farti svenire, sarti, parucchieri, gente che viene da tutte le parti del mondo e che si intende lo stesso in una babele di lingue, e quelle invasioni da armata ribalda di piazze e strade in un disordine caotico di richiami, grida, arrabbiate, liti, e il silenzio improvviso ottenuto con un urlaccio; e sotto questo disordine apparente un programma mai disertato, un ruolino di marcia sempre miracolosamente rispettato, e poi il piacere di stare insieme, di lavorare insieme e muoversi e viaggiare come una sterminata famiglia, realizzando l'ideale di una convivenza armoniosa, di una società da utopia... tutto questo, che è quanto accade prodigiosamente durante la realizzazione di un film, non è la vita del circo?" ²⁶⁹ Il circo come il cinema fa ridere e piangere, fa divertire i bambini che si identificano con il clown augusto, che come loro combina i peggiori malestri, e mette malinconia agli adulti, perché gli ricorda di non essere più bambini. Nel circo come nel cinema lo spettatore si identifica nei personaggi, trema con l'acrobata ed il trapezista e ride con il clown.

Il rapporto tra le due tipologie di clowns, che sono appunto il clown bianco e l'augusto, rappresenta per Fellini il rapporto tra le due tipologie umane. Il clown bianco rappresenta il buono, l'elegante, il furbo, il padrone, il regolare mentre il clown Augusto incarna il cattivo, il goffo lo stupido, lo schiavo e il ribelle. *“Quando dico: ‘il clown’, penso all’augusto. Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l’augusto. Il primo è l’eleganza, la grazia, l’armonia, l’intelligenza, la lucidità, che*

²⁶⁹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 114-115

si propongono moralisticamente come le situazioni ideali, le uniche, le divinità indiscutibili. Ecco quindi che appare subito l'aspetto negativo della faccenda: perché il clown bianco, in questo modo diventa la Mamma, il Papà, il Maestro, l'Artista, il Bello, insomma 'quello che si deve fare'. Allora l'augusto, che subirebbe il fascino di queste perfezioni se non fossero ostentate con tanto rigore, si rivolta. Egli vede che le 'paillettes' sono splendidi; però la spocchia con cui esse si propongono le rende irraggiungibili. L'augusto, che è il bambino che si caca sotto, si ribella a una simile perfezione; si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua. Questa è, dunque, la lotta tra il culto superbo della ragione (che giunge a un estetismo proposto con prepotenza) e l'istinto, la libertà dell'istinto. Il clown bianco e l'augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello; si potrebbe dire, infine: l'angelo con la spada fiammeggiante e il peccatore. Insomma, essi sono due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso, divise, separate. Il film finisce così: le due figure si vengono incontro e se ne vanno insieme. Perché commuove tanto una situazione simile? Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere." ²⁷⁰

Anche in questo film Fellini non rinuncia quindi all'autobiografismo e mette in scena sia il se stesso bambino, nelle scene in cui ricorda la scoperta e il primo incontro con il mondo del circo, sia il se stesso adulto, interpretando il ruolo di regista nella realizzazione del finto documentario.

I clowns alterna ricordi d'infanzia del regista, ricostruzioni dei numeri famosi dei clowns che hanno fatto la storia del circo e testimonianze di vecchi clowns malati e malinconici, che sembra stiano solo aspettando la morte.

Il film può essere diviso in tre parti che corrispondono ad altrettanti livelli narrativi.

La prima parte corrisponde allo *spazio della memoria*²⁷¹, dove i clowns vengono visti con gli occhi di Fellini bambino e

²⁷⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 117-118

²⁷¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 201

messi in relazione ai matti del paese. La sequenza iniziale del film ricorda la camera del protagonista del fumetto Little Nemo, che sappiamo essere tra i fumetti più amati da Fellini²⁷². Il parallelo tra i clowns e le persone reali, che é in qualche modo anche la chiave di lettura del film, viene anticipato già nelle scene iniziali del film in cui Fellini ricorda come i clowns, visti per la prima volta, lo avessero spaventato ricordandogli alcuni personaggi un po' strambi della sua infanzia riminese, come Giovannone, un matto che faceva gesti sconci alle contadine, l'ubriaco che veniva riportato a casa caricato sul carretto dalla moglie, i vetturini della stazione costantemente impegnati in buffonesche risse fisiche e verbali e il matto Giudizio presente anche nei *Vitelloni* ed in *Amarcord*, che credeva di essere ancora in guerra e inscenava battaglie inesistenti per le vie del paese. Tutti questi personaggi assomigliano al clown augusto, ma Fellini ricorda anche clown bianchi che identifica con le piccole autorità della sua infanzia come la suora nana, che ritroviamo in *Amarcord* e che vive un po' in convento ed un po' in manicomio, il gerarca fascista invalido, che ritroviamo sia in *Roma* che in *Amarcord*, con al suo fianco la signora Ines che gli recita i discorsi del duce a memoria e il capostazione Cotechino che viene costantemente preso a pernacchie dagli studenti pendolari²⁷³.

La seconda parte corrisponde allo *spazio del documentario e costituisce una parodia del genere*²⁷⁴. In questa seconda parte del film, Fellini adulto impersona se stesso, interpreta il ruolo del clown bianco severo ed autoritario e viene accompagnato da una troupe sgangherata e clownesca. Il regista e la sua troupe vanno alla ricerca dei vecchi clowns, che hanno fatto la storia del circo, per raccogliere le loro testimonianze. Questa seconda parte é anche una parodia del genere documentaristico realistico, di matrice zavattiniana, di cui si era già preso gioco nell'episodio di *Amore in città*, *Agenzia matrimoniale*. Fellini fa intrpretare agli attori della finta troupe altri ruoli, nelle scene ambientate negli anni venti e nella scena del funerale del clown

²⁷² Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 91

²⁷³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 204

²⁷⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 201

Fischietto. Tuttavia anche quando interpretano il ruolo di componenti della troupe e sono impegnati nella realizzazione del falso documentario, essi sono protagonisti di vari episodi clowneschi. Ad esempio la segretaria strappa il foglio dalla macchina da scrivere, fa cadere il materiale raccolto ed effettua ripetuti sbagli, come farebbe un clown augusto. Tutti questi elementi fanno sembrare anche la finta troupe televisiva un gruppo di clowns. Fellini alterna scene che riguardano la realizzazione del documentario, in cui i veri e più grandi clowns viventi come Alex, Bario, Père Lorient, Ludo e Mais vengono intervistati, a scene ambientate nel passato in cui i clowns sono interpretati da attori che riproducono i loro numeri più famosi. Vi è una netta contrapposizione tra il tono mortifero e malinconico degli episodi documentaristici, che riflette il razionale pessimismo che porta Fellini a vedere come defunta la figura del clown ed il tono più allegro degli episodi che riproducono i numeri dei clowns, che riflette l'ottimismo irrazionale che permette di far rivivere la figura del clown per mezzo della creazione artistica²⁷⁵. *I clowns* è uno dei film in cui emerge, in maniera maggiormente esemplificativa, l'antinomia del pensiero felliniano tra ossessione della morte ed attaccamento alla vita. Nella scena in cui Fellini e la sua troupe vanno a visionare vecchi filmati di famosi clowns, Fellini accenna una critica nei confronti di una società che non trova spazio per la memoria storica. Nonostante vari tentativi riesce infatti a visionare solo un brevissimo filmato di nessun valore documentario.

La terza ed ultima parte corrisponde allo *spazio dell'immaginazione, assecondata dalla memoria, che trionfa sulla realtà*²⁷⁶. In questa parte *assistiamo alla resurrezione della defunta istituzione della figura del clown*²⁷⁷ data per morta nella fase documentaristica. La resurrezione del clown avviene *per mezzo del potere della fantasia artistica del regista*²⁷⁸. Il

²⁷⁵ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 206

²⁷⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 201

²⁷⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 201

²⁷⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 201

cinema, che per Fellini é immaginazione, trionfa sul documentario e permette di far risorgere la figura del clown.

I clowns é "un personalissimo viaggio compiuto da Fellini nel mondo dei clowns e, nello stesso tempo, nel mondo a lui piú caro e congeniale, quello della memoria, alla luce di un sentimento che gronda malinconie e nostalgie, l'invecchiamento, la fine, la morte dei circhi." ²⁷⁹ Pur raccontando la storia di artisti, che hanno impiegato tutta la loro vita nello sforzo di far ridere, l'umore del film é triste e malinconico. Il tema della morte predomina tutta la parte finale del film in cui viene messo in scena il funerale del clown Fischietto, che alla fine si scopre essere vivo. Nel doppio finale, il clown Fumagalli, rievoca un numero tristissimo, in cui non accettando la morte del compagno Fru Fru, provava a chiamarlo con la tromba, fino a che egli non ricompariva magicamente.

La natura metacinematografica del racconto viene messa in risalto sia dall'utilizzo degli stessi attori in diversi ruoli, come era già accaduto in *Block-notes di un regista*, sia dagli sguardi in macchina dei clowns e di Monsieur Loyal, come era accaduto nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*, che servono a ricordare allo spettatore che stiamo assistendo alla messa in scena di un film²⁸⁰. Inoltre, come massima espressione della natura metacinematografica del film, durante una scena del funerale del clown Fischietto, vediamo all'interno dello stesso fotogramma, il cameraman del film che stiamo vedendo, il cameraman della finta troupe di Fellini ed un clown che sta facendo una foto come in una sequenza di scatole cinesi²⁸¹. Oltre ad essere metacinematografico, il film é anche matacritico, in quanto Fellini ironizza nei confronti della critica cinematografica, inserendo una scena in cui, mentre viene intervistato da un giornalista che gli chiede di spiegare il messaggio del film, due secchi si infilano prodigiosamente sulla propria testa e su quella del suo intervistatore²⁸². La caduta dei secchi gli permette di non rispondere ad una domanda su cui il regista ha sempre preferito glissare, per permettere alle

²⁷⁹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 118

²⁸⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 202-205

²⁸¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 207

²⁸² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 207-208

sue opere di essere libere da rigidi schemi interpretativi. La metacritica non é un aspetto nuovo nel cinema di Fellini. Se in *Otto e mezzo* aveva inserito nel film tutte le critiche che il film avrebbe potuto ricevere ed in *Toby Dammit* aveva ironizzato sull'eccessivo intellettualismo dei critici cinematografici, nei *Clowns* Fellini sembra sottolineare la natura superflua di ogni critica rispetto allo spettacolo dell'arte.

Fellini riutilizza l'espedito del finto documentario che aveva già usato in *Block-notes* e che aveva scoperto molto congeniale al suo modo di essere, poiché gli permetteva di evitare lunghe preparazioni, di accorciare i tempi tra ispirazione e realizzazione e gli consentiva, sia di fare riflessioni a ruota libera, che di narrare un racconto che passa liberamente dal presente al passato. Lo stesso trucco fu utilizzato dal regista riminese per la realizzazione dei film *Roma* ed *Intervista* che nascono appunto come finti reportage.

All'interno del film, i rimandi alle altre opere del maestro riminese sono innumerevoli. Il ritorno all'infanzia e ai propri ricordi anticipa il film *Amarcord*, che il regista girò tre anni dopo. La sfilata degli abiti bellissimi e sfarzosi, indossati dai clowns bianchi, anticipa quella di moda ecclesiastica del film *Roma*. La morte del clown, come la morte del poeta del *Satyricon*, é una metafora della morte dell'arte. Dopo aver scoperto che Fischietto é vivo, tutti i clowns ed i personaggi della troupe si esibiscono in un carosello intorno alla pista del circo, come nel finale di *Otto e mezzo*. Se in *Otto e mezzo*, il film nel film inizia, quando tutto sembrava defunto, grazie all'accettazione delle diverse parti di sé del suo alterego Guido, in questo film, il vero Fellini, grazie al riconoscimento della propria ossessione infantile per il mondo del circo, proprio quando il clown sembrava definitivamente morto, riesce a farlo rivivere per mezzo della creazione artistica²⁸³. Nella scena conclusiva un clown suona la tromba come Gelsomina nella *Strada* e Polidor nella *Dolce vita*. I due clown Fumagalli e Fru Fru si ritrovano oltre la morte proprio grazie al suono della tromba e dopo essere stati seguiti dal riflettore, scompaiono nel

²⁸³

Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 209

buio come nel finale di *Otto e mezzo*. Anche a livello musicale vengono riproposti da Nino Rota molti temi presenti nei film precedenti come: la passerella finale di *Otto e mezzo* ispirato alla marcia dei gladiatori di Fucik, il charleston di Giulietta già presente in *Giulietta degli spiriti* e il brano Io cerco la Titina già presente nei *Vitelloni*.

Fellini avrebbe voluto che nel film apparisse Charlie Chaplin, che avrebbe dovuto leggere il testamento del clown, ma purtroppo la sua partecipazione non fu possibile a causa dell'età avanzata e delle cattive condizioni di salute dell'attore²⁸⁴.

Nel film compare però la figlia di Chaplin, Victoria, che vediamo esibirsi insieme al fidanzato durante la visita della troupe al Cirque d'Hiver.

Il film, dopo essere stato presentato al Festival del cinema di Venezia a settembre, uscì per la prima volta sul secondo canale rai, in bianco e nero, la sera di Natale del 1970, mentre due giorni dopo uscì nelle sale cinematografiche. L'accoglienza sia del pubblico che della critica fu tiepida. Il film incassò poco ed i critici criticarono l'eccessivo autobiografismo e la ripetitività dei temi²⁸⁵ lasciando al regista un forte senso di delusione.

Roma (1972)

La realizzazione di *Roma* ha, come molti altri film di Fellini, una storia piuttosto travagliata. Inizialmente, doveva essere prodotto, ancora una volta, da Alberto Grimaldi, che però non era abbastanza convinto del soggetto. La produzione passò così nelle mani della Leone Film che aveva prodotto *I clowns*, ma che ben presto, spaventata dai costi, cedette la produzione alla Ultra Film. A causa del fallimento di uno dei soci, la realizzazione del film si arrestò per circa sei mesi. Il film fu infine terminato grazie all'intervento della Italnoleggio e ad un prestito straordinario, concesso dalla Banca nazionale del

²⁸⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 292

²⁸⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 292-293

Lavoro²⁸⁶. A causa delle difficoltà produttive, la realizzazione del film venne bruscamente interrotta e Fellini dovette rinunciare a girare alcuni episodi tra i quali: la circolare notturna, il cimitero del Verano con Conocchia in visita alla tomba del padre²⁸⁷, il derby Roma-Lazio con il tifoso che è costretto a fare il bagno nella fontana degli Eroi dopo aver perso una scommessa ed infine una scena sulle donne di Roma²⁸⁸.

Il rapporto che legava Fellini a Roma era indubbiamente molto forte, tanto che ambientò nella città eterna la maggiorparte dei suoi film, dallo *Sceicco bianco* alle *Notti di Cabiria*, dal *Bidone* alla *Dolce vita*, da *Toby Dammit* al *Satyricon*. "Roma é una madre, ed é la madre ideale, perché indifferente. E' una madre che ha troppi figli e quindi non può dedicarsi a te, non ti chiede nulla, non si aspetta niente. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai..."²⁸⁹ "Col suo pancione placentario e il suo aspetto materno evita la nevrosi ma impedisce anche uno sviluppo, una vera maturazione. Qui non ci sono nevrotici ma nemmeno adulti. E' una città di bambini svogliati, scettici e maleducati; anche un po' deformi, psichicamente, giacché impedire la crescita é innaturale. Anche per questo a Roma c'è un tale attaccamento alla famiglia. Io non ho mai visto una città al mondo dove si parli tanto dei parenti. «Te presento mi' cognato. Ecco Lallo, er fio de mi' cugino». E' una catena: si vive fra persone ben circoscritte e ben conoscibili, per un comune dato biologico. Vivono come nidiate, come covate..."²⁹⁰ L'infantilismo cronico dei romani é ben rappresentato, già nella scena dell'arrivo del giovane Fellini nella pensioncina della famiglia Palletta. Durante questo episodio vediamo infatti il figlio adulto della padrona di casa dolorante, a causa di un forte insolazione, stendersi al fianco dell'obesa figura materna in posizione fetale²⁹¹.

²⁸⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 294-296

²⁸⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 296

²⁸⁸ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 149

²⁸⁹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 144

²⁹⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 145

²⁹¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 213

Roma, come il precedente film *I clowns* ed il successivo *Amarcord*, é un film della memoria soggettiva, colmo di contenuti autobiografici. Fellini esprime liberamente e per mezzo di un discorso in prima persona le sue impressioni su Roma, come se fosse seduto sul lettino di uno psicanalista. Se nei *Clowns*, il regista aveva raccontato il declino di quella figura circense da lui tanto amata, in *Roma* racconta la decadenza inesorabile della città eterna.

Il maestro riminese inizia il racconto a partire dall'immagine che ancora bambino ha avuto di Roma, così come nei *Clowns* il film iniziava ricordando la prima volta che aveva visto un circo. Le prime immagini del film mostrano una pietra miliare che indica la distanza tra Rimini e Roma. Davanti alla pietra passano dei contadini in bicicletta, il primo dei quali porta sulla spalla una falce simboleggiante la morte. Quando Fellini era bambino il cinema ed il teatro, con il concorso della retorica fascista, diffondevano l'immagine di una Roma dittatoriale, potente ed imperialista. La scuola, attraverso la sua retorica classicistica, ha propagato al bambino Fellini l'immagine di Roma capitale del potere politico e religioso oltre a quella di capitale del vizio, complice l'immagine di una donna nuda, finita chissà come tra le diapositive proiettate dal parroco. L'associazione Roma-sessualità viene rinforzata, nella scena in cui Fellini bambino, immagina la ninfomane moglie del farmacista come una moderna Messalina. *"Vista la precoce associazione che si é stabilita nella psiche del fanciullo tra Roma e la sessualità, non c'è da stupirsi che tale condizionamento rimanga attivo anche nella mente della persona adulta"* ²⁹².

Fellini *"identifica Roma come una città essenzialmente femminile, in grado di combinare le qualità di madre con quelle di amante."* ²⁹³

Come il precedente *I clowns*, anche il film su Roma ha una struttura frammentaria in cui i vari episodi sono legati gli uni agli altri talvolta per analogia, talvolta per contrasto, talvolta in base a riferimenti cronologici.

²⁹² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 212

²⁹³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 212

Si passa, dalla folla nelle trattorie, alla folla bloccata nel traffico, dai rifugi antiaerei agli scavi della metropolitana o dalla libertà sessuale degli hippies alla mercificazione dei corpi delle case di tolleranza, *"lasciando allo spettatore il compito di sentirli unificati nel fluire di un discorso sotterraneo continuativo e coerente"* ²⁹⁴. Come nel film precedente, Fellini rinuncia a costruire una storia e dei personaggi che facciano da collante tra gli episodi ed il film trova la sua ragione di esistere nel pretesto della realizzazione di una finta inchiesta, che ha l'obiettivo di raccontare la città di Roma. Il film presenta, allo stesso modo dei *Clowns*, un'alternanza di scene ambientate nel presente e nel passato, con la differenza che in *Roma* il racconto si svolge in tre diverse epoche: gli anni della scuola in cui il bambino Fellini sognava Roma guardando i treni che partivano da Rimini verso la capitale, gli anni della guerra in cui Fellini arrivò a Roma per fare il giornalista ed infine il presente²⁹⁵. Il confronto tra presente e passato spinge lo spettatore a chiedersi se è meglio la Roma di oggi o quella degli anni quaranta. Fellini osserva con approvazione e sguardo ammirabile i giovani hippies che vivono l'amore e la sessualità in maniera più libera, come testimonia la scena in cui si vedono molti giovani che esibiscono liberamente il loro amore, sulla scalinata di Trinità dei Monti. Questa libertà sessuale viene messa in contrasto con il passato in cui Fellini, come molti ragazzi della sua epoca, ricorda di aver avuto la sua iniziazione sessuale in un bordello. Se si esclude tuttavia l'approvazione per la rivoluzione sessuale, che i moti del '68 hanno portato con sé e la simpatia del regista verso gli hippies, lo sguardo di Fellini su Roma, sembra preferire il passato delle grandi abbuffate all'aperto e delle battute brevi, nei teatrini d'avanspettacolo, ad un presente che il regista percepisce freddo e distante e con cui è difficile entrare in relazione. Il presente è fatto di ingorghi caotici, frastuono, violenza ed incomunicabilità. *"Le sequenze documentaristiche non fanno che condurre a punti morti, segni di ostacoli invalicabili, limiti: il gigantesco ingorgo stradale nei pressi del Colosseo, gli*

²⁹⁴ Sergio Frosali, *La Nazione*, 17 marzo 1972

²⁹⁵ Dario Zanelli, *Il Resto del Carlino*, 17 marzo 1972

affreschi che si disintegrano nella villa sotto la superficie della Roma di oggi."²⁹⁶

In tutta questa fase della sua filmografia, il regista accentua il suo stile visuale attribuendo sempre maggior importanza alle immagini, che sono deputate a *svolgere la parte più importante della narrazione*²⁹⁷ piuttosto che ai testi della sceneggiatura vera e propria. *"La fiducia ormai incondizionata accordata da Fellini alle immagini ed alla loro capacità di reggersi e spiegarsi autonomamente, conferisce a Roma una nuova e decisamente interessante originalità."*²⁹⁸

Il film presenta ancora una volta aspetti metacritici e metacinematografici. Nel corso del film, rispondendo alle domande di alcuni studenti, attraverso i quali da voce ad una fetta di critica cinematografica che lo vorrebbe più impegnato socialmente e politicamente, Fellini rivela il suo intento di fare ancora una volta un'opera soggettiva e personale *"Io credo che si deve fare solo ciò che ci è congeniale"*²⁹⁹.

Il film é metacinematografico in quanto Fellini, che interpreta se stesso, finge di realizzare un documentario su Roma con una finta troupe.

Nelle scene che riguardano il passato vediamo l'immagine che aveva di Roma Fellini bambino, il suo arrivo nella città eterna, le sue visite al teatrino della Barafonda e al bordello. Nelle scene che riguardano il presente troviamo invece Fellini, a capo della sua troupe, girare un falso documentario nel traffico del grande raccordo anulare, presso gli scavi della metropolitana e infine alla festa de' Noantri.

Un posto a sé ha l'episodio girato nel palazzo della principessa Domitilla, dove si tiene una sfilata di moda ecclesiastica, poiché in questa scena, pur essendo ambientata nel presente, non si vedono mai né Fellini né la sua finta troupe.

La scena del ricordo di via Albalonga sottolinea il rapporto viscerale che lega i romani al cibo. Questa sequenza raffigura la Roma popolare. Intere famiglie sono sedute ai tavolini che le trattorie di via Albalonga mettono in strada, *"un'orgia alimen-*

²⁹⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 219

²⁹⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 210

²⁹⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 211

²⁹⁹ Roma, a cura di Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972

tare, un'esagerazione grezza e primaria del vivere bene."³⁰⁰
Tutti parlano e mangiano insieme, donne grasse in vestaglia e uomini volgari in canotta o addirittura a torso nudo. Tra i tavolini ci sono i cantanti di strada e gli stornellatori e il clima é di allegria e di convivialità. Questa scena é in netto contrasto con la festa de' Noantri, che si svolge nel presente, nel quartiere di Trastevere. Anche in questa scena ci sono i tavolini all'aperto e i cantanti di strada, ma la gente si é imborghesita e non ha la stessa spensieratezza di trent'anni prima. Sedute ai tavolini delle trattorie trasteverine vediamo persone stanche, assonnate e immerse nei propri pensieri. Quasi nessuno parla, non c'è né allegria né convivialità. La polizia carica senza motivo un gruppo di innocui hippies in Piazza Santa Maria a Trastevere. La presenza degli stranieri, che sembra abbiano invaso lo storico quartiere romano, sottolinea come Roma non appartenga più ai romani.

Gli altri due episodi in cui Fellini volge il suo sguardo al passato sono, come la scena di via Albalonga, ricchi di humor e di poesia. Nella scena ambientata nel teatrino della Barafonda, Fellini torna a proporci il mondo dell'avanspettacolo, come aveva già fatto in *Luci del varietà* e nelle *Notti di Cabiria*, allungando però i tempi e impreziosendo il racconto con l'uso del colore. In questo episodio, quello che accade nel pubblico é addirittura più divertente di quello che viene rappresentato sul palcoscenico. Il regista tratteggia infatti un divertentissimo pubblico romano tra il caricaturale ed il grottesco, che reagisce ed interagisce con gli artisti sul palco a suon di pernacchie, allusioni sessuali, battute a caldo, offese e addirittura, con il lancio di un gatto morto. Ciò che accade nel pubblico ritrae il carattere romano maschilista e aggressivo *in cui trionfa una sbruffoneria che nasconde una sorte di apatia*³⁰¹.

Sia le scena di via Albalonga, che quella del teatrino della Barafonda, dipingono una Roma popolare, caciaronna, parasitaria, indolente, volgare e cinica, nei confronti della quale, Fellini, mostra più coinvolgimento e simpatia che disprezzo e

³⁰⁰ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 113

³⁰¹ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 259

nei confronti della quale, come aveva fatto nel *Satyricon*, sospende ogni giudizio di tipo morale.

Anche le case di tolleranza sono ricordate da Fellini con simpatia e complicità.

Le prostitute, specie nei bordelli popolari, sono delle vere e proprie caricature, indossano abiti assurdi e mostrano forti inflessioni dialettali. Tutta la scena mette in risalto la mercificazione dei corpi delle prostitute, che diventano merce di scambio, tanto che il bianco delle ceramiche del primo bordello ed i marmi, altrettanto bianchi del secondo, li fanno assomigliare a dei mattatoi o a dei macelli³⁰². Nel corso di questo episodio, Fellini, ci mostra tre differenti casini romani che spaziano dal bordello popolare a quello frequentato persino dai gerarchi fascisti. In tutte e tre le case di tolleranza é evidente il contrasto tra le prostitute aggressive ed aizzose ed i maschi infantili, timidi e silenziosi, che provano nello stesso tempo attrazione e repulsione.

Le prostitute, personaggi ricorrenti dell'immaginario felliniano, ricorrono in più scene all'interno del film, come ad esempio nella scena del grande raccordo anulare. L'immagine di una enorme prostituta, che compare alla fine della scena della cena all'aperto in via Albalonga e che ricorda la famosa Bomba ricercata da Fellini per *Le notti di Cabiria*, venne addirittura scelta per la locandina del film, per sottolineare il lato materno, ma allo stesso tempo pieno di allusioni sessuali, che Fellini attribuisce alla città di Roma (Fig. 20).

³⁰² Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 262



Fig.20: Locandina del film Roma

Nelle scene che riguardano il passato, il regista, sebbene esse siano ambientate in piena epoca fascista, inserisce, solo a margine del racconto, degli elementi che connotano il periodo storico della dittatura, essendo maggiormente interessato a raccontare altre atmosfere di Roma³⁰³.

La prima scena della finta inchiesta giornalistica é quella girata sul grande raccordo anulare, nella quale Fellini ci presenta una Roma apocalittica e assordante, un vero e proprio girone infernale in cui le strade sono allagate e piene di fango, il traffico é ostacolato da manifestazioni disordinate e incidenti che seminano morte. Le persone, chiuse nelle proprio auto come dei manichini, inveiscono e fanno gesti osceni. Il cielo é inquinato da fabbriche che disperdono nell'aria inquietanti nuvole nere di smog.

Uno dei sentimenti principali del film é il senso di disagio che si prova davanti al nuovo che distrugge e si sostituisce al vecchio e all'antico. Ad esempio nella scena ambientata negli scavi della metropolitana, l'aria di oggi, passata attraverso un buco scavato da una trivella, distrugge in pochi istanti gli affreschi di una casa patrizia di epoca imperale che erano rimasti intatti per secoli. Con questo episodio il regista riminese mette in guardia lo spettatore sui rischi del progresso.

Un altro tema che ha molto risalto nel film é la satira nei confronti della Chiesa. Nella scena della sfilata di moda ecclesistica si susseguono preti sui pattini, suore con enormi copricapo a forma di ali di gabbiano e paramenti liturgici simili a flipper o fatti solo di luci elettriche. Alcuni abiti sfilano addirittura senza modello, per mettere in evidenza la disumanizzazione degli uomini del clero. Gli attori che interpretano il ruolo dei cardinali sono vecchi decrepiti o opulenti porporati, tutti accomunati dalla medesima espressione cadaverica nel volto. Quasi alla fine della scena, sfila un carro di scheletri, che ricorda un medioevale Trionfo della morte e che, come gli affreschi di quel periodo, sta a sottolineare come di fronte alla morte, scompaia ogni tipo di stratificazione sociale. Questa immagine di morte si ricollega con la falce mostrata nelle

³⁰³ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 253

prime sequenze del film e con le altre immagini di morte mostrate nella scena del grande raccordo anulare. La sfilata si conclude con *"l'apparizione, in un secentesco trionfo d'oro e di luce, d'un Papa in cui si riconosce Pio XII, accolto dagli astanti con isterico giubilo."*³⁰⁴ Pio XII, nobile per nascita, era stato un Papa dalle idee fortemente conservatrici e perciò non particolarmente amato da Fellini. A fornirci la chiave di lettura di questa scena interviene un personaggio che si mostra critico nei confronti della sfilata e che afferma *"È il mondo che deve seguire la chiesa, non il contrario."*³⁰⁵ Fellini, da sempre critico nei confronti delle istituzioni religiose, in questo episodio mostra il suo graffiante sarcasmo nei confronti di una Chiesa tutta apparenza ed orpelli, che si è fatta irrimediabilmente travolgere dalla società del consumismo, allontanandosi dagli insegnamenti del Vangelo.

Sia nei ritratti dei cardinali appesi nella stanza del defilé, che nella locandina del film, si ravvisa l'influenza esercitata su Fellini dai quadri del pittore romano Gino Bonichi, detto Scipione. Nei ritratti dei cardinali, appesi alle pareti del palazzo della principessa Domitilla, si vede l'influenza del suo ritratto *Il cardinale decano* (Fig. 21). Si possono riscontrare affinità tra i due artisti sia a livello iconografico, entrambi infatti rappresentano Roma, sia a livello iconologico, poiché i simboli che utilizzano veicolano un messaggio molto simile. La critica nei confronti della Chiesa è presente sia nel quadro di Scipione che nell'episodio felliniano ed entrambi attribuiscono a Roma una natura femminile. Il pittore Scipione, condivide con Fellini una predilezione per le atmosfere notturne ed ha una visione apocalittica ed infernale della città di Roma, che viene descritta in una condizione di decadenza, che però costituisce il punto di avvio della loro ispirazione artistica. Fellini, come Scipione, ha uno stile barocco, che lo porta a prediligere soggetti eccentrici e grotteschi, per meravigliare lo spettatore ed utilizza la luce in maniera espressionista in modo da esaltare il sentimento di ciò

³⁰⁴

Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 17 marzo 1972

³⁰⁵

Roma, a cura di Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna, 1972

che rappresenta³⁰⁶. "...i due artisti sono legati da una specifica visione romana che, cogliendo la città in una perenne dialettica fra giorno e notte, vita e morte, ne vede la natura più profonda come una fonte di creatività e di continua ricreazione di una mitologia romana."³⁰⁷ Nella locandina del film é ritratta una prostituta dal fisico corpulento come nel quadro *La cortigiana romana* (Fig. 22), dipinto da Scipione nel 1930. Attraverso la prostituta dipinta da Scipione in Piazza Traiana, con alle spalle la colonna Traiana e le due cupole gemelle della Chiesa del Santissimo nome di Maria e della Chiesa di Santa Maria di Loreto, Scipione rappresenta Roma come città sacra e profana. Secondo Alberto Moravia il pittore ha voluto mettere in evidenza come Roma, in quanto città universale sia una prostituta poiché é aperta a tutti e tutti possono godere di lei³⁰⁸.



Fig. 21: Scipione,
Il Cardinale decano, 1930



Fig. 22: Scipione,
La cortigiana romana, 1930

Anche per Fellini l'emblema più rappresentativo di Roma é una prostituta, tanto da collocarne una immensa nella locandina del suo film. Tutte e due le prostitute, quella del quadro e quella della locandina, hanno una scollatura ampia e dei capelli

³⁰⁶ Torunn Haaland, *Echi di Scipione in Roma di Federico Fellini*, Fellini-Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 53-62

³⁰⁷ Torunn Haaland, *Echi di Scipione in Roma di Federico Fellini*, Fellini-Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, p. 62

³⁰⁸ La cortigiana di Scipione descritta da Alberto Moravia, dal sito internet youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=NVMx6s8ywEk>, visualizzato il 04/12/2018

nerissimi ed i colori predominanti in entrambe le immagini sono il rosso del tramonto ed il nero. Il cielo alle spalle della prostituta della locandina é un arancione ambrato che, come nei quadri di Scipione, colloca la scena all'ora del tramonto ma allude anche metaforicamente ad una Roma incendiata dal fuoco del vizio espresso dal colore rosso, simbolo del peccato.

Fellini mostra ancora più esplicitamente di vedere Roma come un'entità prevalentemente femminile nella breve scena di cui é protagonista Anna Magnani, che Fellini definisce il simbolo della città. *"Una Roma vista come lupa e vestale, aristocratica e stracciona, tetra, buffonesca."*³⁰⁹ La Magnani era diventata un simbolo della romanità, girando capolavori come *Roma città aperta* di Rossellini e *Mamma Roma* di Pasolini, in cui interpretava proprio il ruolo di una prostituta.

La sfilata di moda ecclesiastica viene preceduta dai pensieri sussurrati dalla principessa Domitilla che, tornando al tema della morte, si abbandona alla nostalgia e al rimpianto della Roma del passato in cui tutti si conoscevano. *"Quanto tempo é passato. Com'è tutto lontano, diverso...mi dispiace di chiudere l'occhi in una città che non é più la mia. Perché Roma mia era n'altra: la gente era più bona, rispettosa, ci conoscevano tutti: monsignori, cardinali, il Papa, erano tutti amici nostri, tutti parenti..."*³¹⁰ I pensieri appena sussurrati dalla principessa, mettono in evidenza come l'aristocrazia viva nel ricordo nostalgico del passato, ma creano anche un parallelo con le parole del borghese Conocchia e del politico intervistato in Piazza Santa Maria in Trastevere, che esprimono la stessa percezione di cambiamento della città, rimarcando però maggiormente lo sdegno per la Roma del presente³¹¹.

Come d'abitudine, Fellini fece ricostruire tutti i set a Cinecittà, da via Albalonga, in cui si svolge la scena della cena all'aperto, al grande raccordo anulare, di cui venne ricostruito ben mezzo chilometro. Il set ricostruito permetteva al regista di

³⁰⁹ Roma, Fellini, Ultra Film, 1972. DVD

³¹⁰ Roma, Fellini, Ultra Film, 1972. DVD

³¹¹ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 263

avere il massimo controllo sulle luci e sul materiale scenico e di deformare il set in maniera soggettiva³¹².

I rimandi alle opere precedenti sono innumerevoli. La scena dell'arrivo a Roma ricorda quella dello *Sceicco bianco* e riprende la storia del vitellone Moraldo da dove l'aveva lasciata. La corsa delle motociclette ricorda il finale di *Toby Dammit*. La sfilata di moda ecclesiastica ricorda quella dei clown bianchi nel film precedente³¹³. Gli affreschi della casa patrizia, emersa dagli scavi della metropolitana, rimandano al *Satyricon*. Gli autisti bloccati nel traffico, chiusi nelle loro macchine, ricordano quelli del sogno iniziale di *Otto e mezzo*³¹⁴. Sia la rappresentazione teatrale del Giulio Cesare che l'autobus delle turiste americane erano già presenti in *Block-notes*. La prima parte del film, con i ricordi dell'infanzia a Rimini, la scuola, il cinema, la famiglia, costituisce un'anticipazione di *Amarcord*. Il bar, dove incontriamo l'attore di teatro, ricorda quello dei *Vitelloni*, proposto anche nei *Clowns*. Il traffico caotico, che blocca le strade intorno al Colosseo, rimanda ad una scena di *Toby Dammit*.

Nelle parole del famoso scrittore Gore Vidal, intervistato da Fellini durante la scena girata a Trastevere, forse si nasconde la morale del film. A proposito di Roma egli infatti dice “*Qui c'è la Chiesa, il Governo, il cinema, tutte cose che producono illusione...come fa tu, come fa io.. sempre più il mondo si avvicina alla fine perché è troppo popolato, troppe macchine, veleni. Quale posto migliore di questa città, morta tante volte e tante volte rinata? Quale posto più tranquillo per aspettare la fine da inquinamento, sovrappopolazione? E' il posto ideale e per vedere se tutto finisce o no.*”³¹⁵. Quasi alla fine del film, come aveva già fatto nel *Satyricon* e nei *Clowns*, Fellini torna quindi al tema della morte, poiché per lui Roma é come “*un immenso cimitero brulicante di vita.*”³¹⁶ “*Il film, in definitiva, è questo, una lunga, struggente, dolorosa contemplazione della*

³¹² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 211

³¹³ Sergio Trasatti, *L'Osservatore Romano*, 22 marzo 1972

³¹⁴ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 257

³¹⁵ Roma, Fellini, Ultra Film, 1972. DVD

³¹⁶ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 149

*morte suggerita, ancora una volta, dagli aspetti più ap-
pariscenti e vitali della vita.*" ³¹⁷

Anna Magnani, vero e proprio simbolo della romanità nel mondo, inseguita da Federico allo scopo di intervistarla su Roma, gli chiude il portone in faccia dicendo "A Federì, va a dormì...va...no, nun me fido!..Ciao!...Buonanotte." ³¹⁸ Purtroppo questa é l'ultima apparizione della Magnani sul grande schermo. L'attrice morì infatti appena un anno dopo l'uscita del film. Fellini inserì in *Roma* un secondo omaggio alla Magnani, citando la sua corsa disperata in *Roma città aperta*, nella scena del bombardamento di San Lorenzo, all'uscita dal rifugio antiaereo. Nel finale del film viene lasciato libero spazio alle immagini ed infatti tutta la sequenza in cui i motociclisti attraversano Roma, come dei barbari, invadendo con i rombi dei loro motori il silenzio della Roma notturna, é totalmente priva di commenti e di parti verbali e chiude il film fred-
damente, senza quel raggio di speranza a cui Fellini ci ha da sempre abituato. L'invasione delle motociclette che "aggre-
discono" la quiete monumentale di Roma, con il loro rombo assordante, é messa in netto contrasto con le immagini dell'arrivo del giovane Fellini a Roma, dove i monumenti sono osservati con trasporto e letizia, accompagnati da un continuo e piacevole scampanio. Il film venne presentato in prima nazionale nel marzo del 1972 con una durata di 130 minuti, ma venne successivamente ridotto di circa 10 minuti da Fellini stesso, prima di presentarlo fuori concorso al Festival di Cannes nel maggio dello stesso anno. Alcuni critici apprezzarono il film mentre altri rimproverarono ancora una volta a Fellini l'eccessivo autobiografismo ed il ripetersi dei temi. In Italia il film fu accolto positivamente soltanto a Roma e a Milano ma nel complesso gli incassi delusero le aspettative.

³¹⁷

Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 129

³¹⁸

Roma, Fellini, Ultra Film, 1972. DVD

Amarcord (1973)

Il titolo del film deriva dall'espressione "a' m'arcord" che in dialetto romagnolo vuol dire mi ricordo. Nonostante gli evidenti riferimenti autobiografici, Fellini non voleva che il titolo fosse tradotto in questo modo semplicistico e preferiva, attribuire alla parola amarcord il significato di una formula magica, in grado di riassumere il contaddittorio sentimento di imbarazzo e dolcezza, *distacco e nostalgia, giudizio e complicità, rifiuto e adesione, tenerezza ed ironia, fastidio e strazio*³¹⁹ da cui il film era nato e di cui si era nutrito nel corso della sua creazione.

Fellini raccontava che l'idea del film fosse nata durante una conversazione con il critico e scrittore Renzo Renzi, che gli aveva chiesto di scrivere l'introduzione ad un libro su Rimini³²⁰. Il regista raccontava di aver realizzato sia questo che i due film precedenti, *I clowns* e *Roma*, come se fosse stato spinto da una forza volta a liberare la sua mente dai ricordi e dalle ossessioni della sua gioventù. *"...ho fatto Roma, nel tentativo nevrotico di esaurire i miei rapporti con la città, di neutralizzare il ricatto delle prime emozioni e dei primi ricordi. Così è stato per I Clowns; a un certo punto ho detto: basta con il circo e con tutte le storie che mi sono inventato su di lui. Davvero non so dire cosa mi prende quando vengo assalito da questa mania di liquidazione, di pulizia pasquale, di svendita. Amarcord quindi voleva essere il commiato definitivo da Rimini, da tutto il fatiscente e sempre contagioso teatrino riminese..."*³²¹. *I clowns*, *Roma* ed *Amarcord* costituiscono una ideale trilogia della memoria in cui Fellini si libera delle ossessioni e dei fantasmi del proprio passato. In questo senso *Amarcord* è per Fellini una sorta di *film-terapia*³²² attraverso cui tenta di svincolarsi dai condizionamenti e dalle ombre della propria gioventù, che alimentano le nevrosi attuali, masticandoli e digerendoli a fondo, allo scopo di assimilarli come parti di se

³¹⁹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 156

³²⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 152

³²¹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 151

³²² Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 121

stesso con cui convivere e attraverso le quali affrontare il presente in maniera più serena³²³.

Amarcord può essere considerato la conclusione di un processo creativo che ha fatto del passato e della memoria il terreno privilegiato di ricerca³²⁴. I ricordi, inseriti nei film precedenti, vengono integrati ed arrivano attraverso una loro evoluzione ad una totale espressione in questo film. Ad esempio, la figura del padre, già proposta in diverse varianti nei *Vitelloni*, nella *Dolce vita* ed in *Otto e mezzo* si caratterizzava soprattutto per l'estraneità del rapporto con il figlio. Nella breve sequenza in cui compare in *Roma*, il padre appare con i connotati sommarî dell'irascibilità e dell' anticlericalismo mentre in *Amarcord*, il personaggio di Aurelio, il padre di Titta, ha un ruolo importante ed un profilo psicologico ben definito. La stessa cosa avviene anche per l'immagine del sesso, che si evolve dalla Saraghina nei personaggi della Volpina e della Tabaccaia e per i ricordi di scuola che sono appena accennati in *Roma* ma evolvono in una lunga sequenza in *Amarcord*³²⁵.

Per la sceneggiatura, Fellini collaborò per la prima volta con il coetaneo e conterraneo Tonino Guerra. Il famoso poeta e sceneggiatore era infatti nato a Sant'Arcangelo di Romagna, ad appena dieci chilometri da Rimini, nel 1920. Con *Amarcord* nacque un sodalizio artistico che vide Tonino Guerra collaborare successivamente come sceneggiatore, ad altri due film del maestro riminese.

Amarcord ha una struttura ciclica che va dall'inizio di una primavera, di cui si festeggia l'arrivo in piazza con il falò della fogarazza, alla primavera successiva, con il matrimonio della Gradisca che chiude il film. Le stagioni trovano una corrispondenza simbolica con alcuni momenti della vita dei personaggi.

Nella prima parte del film, ambientata in primavera, vengono presentati tutti i personaggi e vari momenti della vita collettiva

³²³ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 156

³²⁴ Giovanni Albertocchi, *Il «sistema» della memoria in Amarcord di Federico Fellini*, Quaderns d'Italia, 3, 1998, p. 198

³²⁵ Giovanni Albertocchi, *Il «sistema» della memoria in Amarcord di Federico Fellini*, Quaderns d'Italia, 3, 1998, pp. 197-201

del borgo come la festa in piazza, il passeggio serale e la parata fascista. Gli episodi ambientati nell'estate hanno un tono gioioso e raccontano le storie legate al Grand Hotel, la giornata in campagna con lo zio Teo e il passaggio del Rex. Negli episodii dell'autunno troviamo invece: premonizioni di morte nella scena del nonno che si perde nella nebbia e momenti malinconici come il ballo tra le foglie secche sulla terrazza del Grand Hotel. L'inverno oltre alla grande nevicata porta con sé i toni dolorosi della malattia e della morte di Miranda, la madre di Titta. Nel finale del film ricompaiono le manine, che segnano il ritorno della primavera e che nello stesso tempo chiudono un ciclo di vita e danno l'avvio ad uno nuovo.

Nello spazio temporale di un anno, Fellini descrive la vita di un gruppo di personaggi simili a caricature, che sembrano usciti dai fumetti o dalle vignette satiriche che Federico disegnava all'inizio della sua carriera, ma che non aveva mai smesso di tratteggiare, sotto forma di bozzetti, durante la preparazione dei suoi film. Come i personaggi dei fumetti, i protagonisti del film sono sempre vestiti in modo pressochè identico, poiché il loro abbigliamento serve soprattutto a caratterizzarli psicologicamente, a mettere in risalto la loro personalità e a renderli subito riconoscibili. Gradisca, ad esempio, non si toglie il grazioso basco rosso neppure quando entra nel letto del Grand Hotel ad aspettare il principe. Titta indossa sempre la stessa polo bianca con due strisce rosse e blu sul petto, la Volpina indossa sempre lo stesso logoro vestitino color verde erba.

Fellini, da sempre più sensibile al racconto di una memoria sognata e soggettiva che ai freddi dati oggettivi, non fornisce indicazioni precise né sul luogo né sull'anno in cui si svolge il racconto. Il paese della provincia romagnola, ricostruito a Cinecittà, che egli battezza Borgo, ha molti elementi che rimandano alla Rimini della sua infanzia, mentre per quanto riguarda l'anno, a causa degli indizi contrastanti che il regista ci fornisce, possiamo solo concludere che il film presenta nel suo svolgimento eventi che si verificarono tra il 1929 ed il 1938. Mentre la settima edizione della Mille Miglia e il viaggio inaugurale del Rex si svolsero infatti nel 1933, l'anno del

nevone fu il 1929. La canzone di propaganda fascista, Faccetta Nera, fu scritta nel 1935 per motivare l'intervento militare dell'Italia in Etiopia, con il pretesto di salvare gran parte della popolazione abissina dalla schiavitù in cui era ridotta, mentre il film *Shall we dance*, di cui si vede un manifesto, era uscito in America nel 1937 ed uscì solo nel 1938 in Italia col titolo *Voglio danzare con te*³²⁶.

Il protagonista Titta, *un burattino che come Pinocchio vuol divenire uomo*³²⁷, prende il nome da un caro amico d'infanzia di Fellini. Il giovane Federico frequentava infatti spesso la famiglia dell'amico Luigi Benzi detto Titta. Luigi Benzi, oltre alla professione del padre, che come il personaggio di Aurelio faceva il capomastro, ha rintracciato nel film molti elementi che lo hanno portato a pensare che Fellini si possa essere ispirato alla sua famiglia³²⁸.

Fellini non aveva più girato film ambientati a Rimini dal lontano 1953, quando *I vitelloni* era stato il suo primo grande successo di pubblico. Come vent'anni prima, Fellini non girò una sola immagine sulla riviera romagnola, ma ricostruì tutto a Cinecittà e girò sul mar Tirreno le scene ambientate sull'Adriatico. Come i personaggi dei *Vitelloni*, gli abitanti del borgo di *Amarcord* sono degli eterni adolescenti che stanno aspettando un evento risolutivo alla propria esistenza nella totale indolenza. Il personaggio di Titta unisce idealmente tre film del regista, poiché è una versione del vitellone Moraldo ancora adolescente, ma già destinato a lasciare la provincia e andare in treno a *Roma* come il giovane Fellini. Rispetto ai *Vitelloni* però, i personaggi di *Amarcord* appartengono ad una generazione più colpevole, poiché ha permesso ed accettato il diffondersi del fascismo e, malgrado il film sia prevalentemente ironico, vari elementi forniscono alla spettatore la sensazione che qualcosa di tremendo stia per accadere.

Pur essendo un film corale, che racconta la storia di più personaggi, l'adolescente Titta è sicuramente quello in cui Fellini si identifica maggiormente. Trattandosi di un film

³²⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 299-300

³²⁷ Giovanni Grazzini, *Il Corriere della Sera*, 19 dicembre 1973

³²⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 301-302

sull'adolescenza, viene dato ampio spazio anche agli amici di scuola di Titta, che ritroviamo in più episodi del film. Il giovane Titta ed i suoi amici sono adolescenti mammoni e provinciali che si masturbano pensando ad attrici famose o a irraggiungibili compagne di classe e sognano di conquistare le bellezze straniere sulla terrazza del Grand Hotel. Titta ed i suoi amici non sono tuttavia gli unici adolescenti del borgo, poiché anche i personaggi adulti é come se avessero arrestato la loro crescita³²⁹. La Gradisca é il personaggio adulto che ha maggior risalto nel film. Ninola, il suo vero nome, pur avendo compiuto i trent'anni insegue illusioni di tipo adolescenziale. Si eccita in maniera smisurata sia di fronte al suo divo cinematografico preferito, sia di fronte al federale fascista, che idealizza come l'uomo dei suoi sogni, sia di fronte al Rex, che rappresenta in realtà un'astuta mistificazione di cui il regime si serve per rinforzare il mito di un'Italia fascista eroica e potente³³⁰. Titta e la Gradisca sono due personaggi speculari che inseguono ognuno i propri sogni e le proprie illusioni. Ciò é messo in evidenza nella scena del cinema in cui Titta insegue il sogno della Gradisca, mentre lei insegue il sogno di un amore con Gary Cooper. La simmetria tra Titta e la Gradisca é rinforzata ulteriormente nel finale del film, poiché entrambi sono destinati a veder dissolvere le proprie illusioni e in conseguenza di ciò, sono anche gli unici due personaggi destinati ad un'evoluzione.

L'adolescenza, uno dei temi principali del film, viene descritta da Fellini come la stagione dei sogni e delle illusioni. Il regista ci presenta un vasto repertorio di fantasticherie, sia di tipo individuale che collettivo. Titta, ad esempio, vaneggia durante la confessione di sedurre le donne del suo immaginario e durante il passaggio della Mille Miglia di essere applaudito e celebrato come un divo. Ciccio fantastica di sposarsi con l'amata Aldina, durante la parata fascista e finalmente di snobbarla, nel sogno ad occhi aperti in cui é il vincitore della Mille Miglia. Gli amici di Titta si abbandonano al sogno, collettivamente, nella scena in cui si masturbano tutti insieme in auto o mentre ballano tra loro sulla terrazza del Grand Hotel,

³²⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 286

³³⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 292

immaginando di avere tra le braccia delle bellissime turiste straniere.

La natura metacinematografica del racconto é messa in evidenza dalla presenza di un avvocato, che ha la funzione di narratore principale e che si rivolge direttamente allo spettatore, per fornire informazioni storiche sul borgo in cui si svolge la storia, tra pernacchie e palle di neve, lanciategli contro. Queste azioni irriverenti, nei confronti del serio avvocato narratore, sottolineano come non sia intenzione del regista fare di *Amarcord* un film altrettanto serio e politico. Oltre all'avvocato, in alcune sequenze del film, anche il matto Giudizio ed il venditore ambulante Biscuin, si rivolgono direttamente verso la macchina da presa e nel corso della parata fascista fanno altrettanto la tabaccaia, la professoressa di inglese e lo zio Lallo. A rinforzare ulteriormente nello spettatore la percezione di trovarsi davanti ad una ricostruzione cinematografica, Fellini ci mostra le onde di plastica di cui si é servito per simulare il mare, nella famosa scena del Rex, girata all'interno degli studi di Cinecittà.

Fellini critica, seppur con tono umoristico, tutte le istituzioni private e pubbliche dell'Italia fascista, ritenute dal regista responsabili del blocco della crescita di un'intera generazione. *"Ed é curioso che un giudizio tanto implacabile sui danni prodotti dal fascismo sulla società italiana venga da un autore dichiaratamente impolitico."*³³¹

La famiglia é opprimente e priva di modelli di riferimento validi. Il padre Aurelio ha una testa da pagliaccio ed un temperamento anarchico. E' un uomo ignorante che non sa spiegarsi la forma perfetta di un uovo o la natura delle stelle ed un padre rozzo e distante, che pensa di educare il figlio a suon di grida e sberle e rimprovera a sua volta la moglie Miranda, a di non aver saputo educare il figlio. Aurelio, come tutti gli ignoranti, non ha nessuna fiducia né nell'istruzione né nella cultura e vorrebbe che il figlio andasse a lavorare in cantiere con lui. L'isterica e protettiva madre Miranda, il vero fulcro della famiglia, é la classica mamma chioccia italiana, sempre

³³¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 302

pronta a difendere il figlio ed anche il fratello sfruttatore, anche quando non lo meriterebbero. Lo zio Lallo é un fascista che si fa mantenere dal cognato Aurelio, ma che nonostante ciò, lo denuncia ai fascisti che lo costringono a bere l'olio di ricino. Lo zio Teo, fratello di Aurelio, é ricoverato in manicomio e rappresenta un *esempio limite degli effetti devastanti prodotti da un'educazione sessualmente repressiva*³³². Il simpatico nonno non perde occasione per dare una palpata alla cameriera o per fare allusioni sessuali esplicite e grevi. C'è inoltre un fratello più piccolo che é una vera peste.

La scuola impartisce un'educazione cattolica repressiva e spinge i ragazzi all'omologazione ed alla uniformità di pensiero, allo scopo di mantenere l'ordine.

L'istituzione che dovrebbe essere deputata a stimolare la capacità di pensiero dell'individuo, diventa un ostacolo a quel tipo di libertà e infonde nei ragazzi i vuoti contenuti della retorica fascista. La scuola si rivela manesca, come il preside Zeus durante la foto di gruppo, ignorante e crudele, come la professoressa di matematica che mette in ridicolo di fronte a tutta la classe un alunno vittima di uno scherzo pesante, disinteressata e distratta, come la professoressa di arte che fa colazione in classe mentre spiega Giotto o come il parroco che, impegnato a pulire le lenti degli occhiali, non si accorge del fuggi fuggi generale degli alunni. *"In questi tableaux, a volte vere e proprie scenette, ci sono le altalenanti sensazioni del ricordo, lo sguardo affettuoso a una stagione della vita serena e spensierata, ma pure la preoccupata consapevolezza della retrostante componente ideologico-politica, autoritaria, ottusa, vecchia e fundamentalmente antieducativa."*³³³

La chiesa attraverso il prete sessuofobico, che chiede a tutti gli adolescenti se si masturbano, reprime ed arresta un sano sviluppo sessuale ed é più interessata all'estetica della liturgia che ad un reale avvicinamento alle anime. Ad esempio, durante la confessione, il parroco interrompe Titta più volte per andare a sistemare i fiori. Fellini ritiene che l'educazione cattolica sia tra le principali cause della mancata crescita della sua

³³² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 292

³³³ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 120

generazione. "*Credo che tutti i miei film tentano di smascherare il pregiudizio, la retorica, lo schema, le forme aberranti di un certo tipo di educazione e del mondo che ha prodotto.*"³³⁴

I manicomi sono delle prigioni dove il malato é abbandonato a se stesso e dove i medici per primi dubitano dell'efficacia delle proprie cure. Costituisce un esempio di ciò il medico che accompagna la suora nana a prendere lo zio Teo e che commenta "*Che ci volete fa' certi giorni é normale, certi no, come tutti noi del resto.*"³³⁵

Il fascismo trova la sua rappresentazione nella scena dei festeggiamenti per il Natale di Roma, che vede la partecipazione attiva e compiaciuta di quasi tutti i personaggi del film, nei confronti dei quali l'atteggiamento del regista non é mai di aperta condanna, avendo fatto parte lui stesso di quel mondo ignorante e provinciale confuso dagli ideali fascisti³³⁶. L'arrivo del treno, con cui il federale fascista arriva al borgo, é tuttavia preceduto da un denso e fitto, quanto simbolico, fumo nero. La festa fascista é in netta contrapposizione con le scene che descrivono le feste di paese nel borgo. Mentre durante le feste di paese i personaggi interagiscono in maniera libera e spontanea ed hanno modo di manifestare l'intimità e la complicità che li lega, durante la festa fascista tutto è regolato da un ordine e da una disciplina, volti ad annientare la libertà di pensiero che potrebbe portare alla messa in discussione dei divieti imposti. La trasgressione a questi divieti viene punita con l'olio di ricino, fatto bere ad Aurelio o con i colpi di fucile sparati al grammofono³³⁷.

Fellini, pur tenendo presente il fatto che il fascismo ha avuto precise cause economiche e sociali, ha osservato il fascismo dall'interno dell'individuo, a livello emotivo e psicologico, piuttosto che raccontarlo da fuori con distacco come hanno fatto molti registi politicizzati. I fascisti sono rappresentati dal regista come dei clowns e corrono come delle marionette. Sebbene manifestino tutta la loro feroce violenza, sparando a

³³⁴ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 154

³³⁵ *Amarcord*, Fellini, Franco Cristaldi, 1973. DVD

³³⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 299-300

³³⁷ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 284

ripetizione contro il grammofofono che suona l'Internazionale, che i sovversivi del paese hanno posizionato in cima al campanile, siamo molto lontani dalla cattiveria e dalla ferocia dei fascisti presenti nel film *Salò* di Pier Paolo Pasolini o in *Novecento* di Bernardo Bertolucci, usciti solo pochi anni dopo. Sia Bertolucci che Fellini hanno raccontato il fascismo dall'interno evidenziandone i presupposti psicologici e sociali. Pasolini e Bertolucci hanno messo in relazione la ferocia dei fascisti a squilibri psichici, perversioni o all'incapacità del soggetto di superare traumi, quasi sempre di natura sessuale, vissuti durante l'infanzia, mentre per Fellini i fascisti sono soggetti apparentemente sani che hanno però arrestato la propria crescita. Da un punto di vista sociale, se nel *Conformista*, uscito nel 1970, Bertolucci trova le ragioni dell'adesione al fascismo nei valori borghesi, che spingono l'individuo ad uniformarsi al gruppo dominante, Fellini rintraccia i motivi di quell'adesione nella pigrizia e nell'immaturità del popolo italiano. Non essendo interessato a fare un film politico o di denuncia del fascismo, Fellini rintraccia le premesse del fascismo nella tenera ignoranza dei provinciali, disinformati a causa della propria indolenza ed apatia, ma che nonostante ciò, vogliono ostentare una superiorità senza fondamento³³⁸.

Questo modo di raccontare il fascismo dall'interno mette maggiormente in allerta lo spettatore poiché rende il fascismo più pericoloso, in quanto mostra come esso sia stato in grado di sedurre, non soggetti patologici ma persone normali³³⁹ come la Gradisca, la tabaccaia o la professoressa di matematica, che nel film vengono accecate dal regime fascista a causa della loro ignoranza e del loro provincialismo.

Il film stabilisce un parallelo tra fase dell'adolescenza e fascismo. *"Fascismo e adolescenza continuano ad essere in una certa misura stagioni storiche permanenti della nostra vita. L'adolescenza, della nostra vita individuale; il fascismo, di quella nazionale: questo restare, insomma, eternamente bambini, scaricare le responsabilità sugli altri, vivere con la confortante sensazione che c'è qualcuno che pensa per te, e,*

³³⁸ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 155

³³⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 284

una volta é la mamma, una volta il papà, un'altra volta é il sindaco, o il duce, e poi il vescovo, e la Madonna e la televisione."³⁴⁰ Lo zio Lallo, detto Pataca, é la rappresentazione piú esplicita che il regista ci da del fascista, come di un soggetto che ha arrestato la sua crescita alla fase adole-scenziale. Lo zio vitellone Lallo si rifiuta infatti di crescere e di assumersi le responsabilità della vita adulta, facendosi mantenere da sorella e cognato ed avendo come unico interesse gli scherzi, i flirt con le turiste straniere e le chiacchiere con gli amici del bar³⁴¹. Fellini mette in ridicolo il personaggio dello zio Pataca, sia quando esso sale esausto sopra una barca, dopo aver tentato di andare a nuoto a vedere il Rex, sia quando gli fa prevedere che la neve non attaccherà, facendoci scoprire subito dopo il borgo sommerso dalla neve.

In tutto l'episodio del Grand Hotel, che é il luogo su cui gli abitanti del borgo proiettano le proprie illusioni, Fellini mette in evidenza l'immaturità di personaggi come la Gradisca e Biscein di cui non c'è da fidarsi poiché, come gli adolescenti, raccontano innocenti bugie, per consolarsi ed avere una miglior immagine di se stessi. Nell'introduzione alla due fantasticherie, il narratore mette in guardia lo spettatore dal credere alla storia della Gradisca, che racconta di aver offerto le sue grazie ad un Principe, ospite al Grand Hotel, per risolvere alcuni problemi immobiliari della comunità o a quella di Biscein, che racconta di aver passato una notte con le trenta concubine di un emiro ospite del lussuoso hotel e di aver consumato rapporti sessuali con ventotto di loro, in una sola notte. L'ultima sequenza che chiude l'episodio del Grand Hotel appartiene alla realtà in quanto é osservato da dietro i cespugli da Titta e dai suoi amici e vede la presenza dell'avvocato narratore. Questa scena in cui lo zio Lallo seduce una staniera e subito dopo averla posseduta, torna all'hotel a vantarsi della conquista fatta, esprime in maniera molto incisiva tutto il maschilismo dell'epoca³⁴².

Nel corso del film il narratore nomina due volte Dante ed un'immagine del sommo poeta é appesa all'interno del negozio

³⁴⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 155

³⁴¹ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 121

³⁴² Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 284-286

della tabaccaia, dove avviene l'iniziazione sessuale di Titta. Il riferimento a Dante è, come abbiamo già visto, più che esplicito in molti film del regista riminese e la ragione è sicuramente da ricercare nella modernità del poeta fiorentino, che come Fellini, deve gran parte della sua grandezza al suo essere profondamente umano e pieno di dubbi ed incertezze. Come Fellini, Dante, non si sentiva depositario di nessuna verità incrollabile ed utilizzava l'ironia per interrogarsi sul significato dell'esistenza e sui vari aspetti della vita dell'uomo. Dante è inoltre il più grande poeta della storia e il cinema di Fellini si prefigge scopi poetici. In particolare, in *Amarcord*, il pensiero libero e profondo di Dante è in netta opposizione all'adesione ai valori fissi e indiscutibili tipici del regime fascista.

In *Amarcord*, Fellini dichiara tutto il suo amore per il cinema, che come ha rivelato lui stesso, lo ha *protetto dal fascismo, dalla chiesa, dalla famiglia, dalla scuola, dall'ignoranza*,³⁴³ facendo ruotare la vita degli abitanti del borgo intorno all'amato cinema Fulgor. Varie scene si svolgono infatti dentro o davanti al cinema e si vedono spesso locandine di film, che ritraggono i più grandi divi di quel periodo, come Fred Astaire e Ginger Rogers, Stan Laurel e Oliver Hardy, Greta Garbo e Gary Cooper.

Il sesso e la femminilità vengono rappresentati nel film principalmente da tre donne carnali, sensuali ed animalesche. La Gradisca, un sex-symbol malinconico che lavora come parrucchiera e il cui vero nome è Ninola. E' *la donna oggetto di tutte le frustrazioni sessuali dell'intera comunità*³⁴⁴. La ninfomane Volpina, una specie di gatta randagia minorata, continuamente in cerca di soddisfazioni sessuali. La Tabaccaia, la tipica donna giunonica felliniana che trova i suoi antecedenti in Anita e nella Saraghina. Per il ruolo della Gradisca, Fellini aveva scelto ancora una volta Sandra Milo, che però fu costretta a rinunciare alla parte a causa della gelosia del marito.

³⁴³ Federico Fellini, *L'arte della visione*. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi, Torino, Donzelli, 2009, p. 27

³⁴⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 290

Amarcord si conclude con due momenti collettivi in cui viene dato l'addio alle due figure femminili più importanti nella vita di Titta che sono la madre Miranda e la Gradisca, l'oggetto dei turbamenti sessuali del protagonista. Questi due eventi, ma più in particolare il primo, segnano la fine dell'adolescenza di Titta ed il suo ingresso nella vita adulta. La morte di Miranda, *una morte dolce e silenziosa come la fine di una stagione*³⁴⁵, preceduta dalla scena tristissima della visita in ospedale, durante la quale Titta ascolta le raccomandazioni della madre, forse non rendendosi conto di quello che sta per succedere, è di una tristezza senza confini. E quando Titta, non reggendo il peso della casa divenuta di colpo vuota e silenziosa, a causa della morte della madre e del dolore muto del padre, diventato di colpo taciturno, scappa sul molo a guardare il mare, capiamo che per lui la spensieratezza dell'adolescenza è finita per sempre.

Come Titta, anche la Gradisca vede infrangersi i propri sogni e le proprie illusioni e finisce per sposare un carabiniere al posto di Gary Cooper³⁴⁶. Il matrimonio della Gradisca è un doppio finale altrettanto malinconico in cui l'altra madre, quella che Titta avrebbe voluto come moglie, lascia il paese con la consapevolezza che avrà una grande nostalgia per tutto quello che sta lasciando.

Nel frattempo, il famosissimo motivo di Nino Rota, suonato con la fisarmonica dal cieco ed il soffiare dell'immane vento felliniano spingono alla commozione totale.

Il grande successo di *Amarcord* è sicuramente dovuto anche al fatto che il pubblico si è rispecchiato nei personaggi e nelle vicende. Fellini ha narrato esperienze ed emozioni comuni ad ognuno di noi come: l'allegria spensieratezza del fare degli scherzi crudeli al compagno di scuola, il tenero ed innocente vantarsi di conquiste totalmente inventate o la malinconia di un amore che tarda ad arrivare.

³⁴⁵ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 287

³⁴⁶ Claudio G. Fava, Aldo Viganò, *I film di Federico Fellini*, Gremese Editore, Roma, 1995, p.140

Amarcord uscì nelle sale italiane nel dicembre del 1973 e venne presentato, fuori concorso, al Festival di Cannes nel maggio del 1974.

Il film ebbe un enorme successo commerciale e quasi tutto il mondo della critica gridò al capolavoro, esaltando il film come il massimo vertice dell'arte felliniana. Il grande successo di *Amarcord* venne coronato dall'assegnazione del premio Oscar come miglior film straniero nel mese di aprile del 1975, oltre ad un'infinità di altri premi e riconoscimenti. Fu il quarto Oscar assegnato come miglior film straniero ad una pellicola di Fellini dopo *La strada*, *Le notti di Cabiria* ed *Otto e mezzo*, a conferma della grande ammirazione che l'America ha sempre mostrato nei confronti del maestro riminese.

PERIODO DEL PESSIMISMO FUNEREO

Il Casanova di Federico Fellini (1976)

Dino De Laurentiis, dopo aver chiuso definitivamente gli studi di Cinecittà, era proiettato verso la produzione di film americani. Forse allo scopo di ottenere più facilmente credito dai finanziatori statunitensi, firmò un contratto con Fellini che era reduce dall'enorme successo mondiale di *Amarcord*. Secondo gli accordi, il film sarebbe stato tratto dalle *Memoires* di Casanova, che Fellini però iniziò a leggere solo dopo aver firmato il contratto con il produttore napoletano. Nel 1974 De Laurentiis si ritirò dal progetto, poiché Fellini si rifiutava sia di girare il film in inglese sia di accettare un famoso divo americano come Marlon Brando, Al Pacino o Robert Redford, per il ruolo di Casanova. Il progetto venne quindi rilevato dalla Cineriz di Andrea Rizzoli, il figlio di Angelo Rizzoli che era stato il produttore della *Dolce vita* e di *Otto e mezzo* e che era nel frattempo scomparso nel 1970. Per il ruolo di protagonista, dopo aver meditato a lungo su Michael Caine e su Gian Maria Volonté, Fellini scelse l'attore canadese Donald Sutherland, che aveva conosciuto sul set del film *Il mondo di Alex* e che in quel periodo stava girando in Italia *Novecento* di Bertolucci.

A causa degli svariati rinvii dell'inizio delle riprese e di un preventivo di quattro miliardi, alla fine del 1974 anche la Cineriz si ritirò dal progetto che, ad aprile del 1975 passò nelle mani del produttore Alberto Grimaldi, il quale permise a Fellini di girare a Cinecittà, ottenendo in cambio che il film venisse girato in inglese. A luglio del 1975 iniziarono finalmente le riprese, ma a fine agosto vennero rubate dallo stabilimento della Technicolor una settantina di pizze tra cui quelle contenenti le prime tre settimane di riprese del film.

A dicembre dello stesso anno, Grimaldi licenziò tutta la troupe, visto che era già stato raggiunto il costo complessivo di cinque miliardi e visto che il film era ancora molto lontano dalla conclusione. Dopo che il regista si impegnò a cancellare alcuni episodi e a finire il film, con lo stanziamento di un altro

miliardo da parte della produzione, i lavori finalmente ripresero. Alla fine il film raggiunse il costo record di otto miliardi.

A causa della genesi travagliata del film e della nausea che Fellini provava nei confronti, sia delle *Memoires* che del personaggio di Casanova, che egli definì *"un supervitellone, ma antipatico. Un sinistro Pinocchio che si rifiuta di diventare bambino per bene"* ³⁴⁷, il regista sviluppò nei suoi confronti un sentimento misto tra odio e identificazione inconscia. *"Gli italiani che si sentono tutti in pectore dei grandi seduttori, hanno anch'essi creato il proprio precursore in Casanova... Nella terribile frustrazione sessuale in cui gli italiani si dibattono, era quasi fatale che si generasse il mito di un campione che riscattasse tutti.*

In anni, in secoli di educazione misogina e sessuofobica, amministrata dalla Chiesa cattolica, il maschio latino ha accumulato nei confronti della donna una tale paralizzante bramosia che lo ha fatto restare un adolescente, un individuo cui è stata impedita la crescita..." ³⁴⁸ *"E' stato questo rifiuto, questa nausea a suggerire il senso del film. E così mi sono messo in testa di raccontare la storia di un uomo che non è mai nato, le avventure di uno zombi, una funebre marionetta senza idee personali, sentimenti, punti di vista; un «italiano» imprigionato nel ventre della madre, sepolto là dentro a fantasticare di una vita che non ha mai veramente vissuto, in un modo privo di emozioni..."* ³⁴⁹ *"Quest'occhio vitreo che si lascia scorrere sulla realtà – e trapassare, cancellare da essa – senza intervenire con un giudizio, senza interpretarla con sentimento, mi è sembrato emblematico della drammatica, esuberante inerzia con cui oggi ci si lascia vivere."* ³⁵⁰

Fellini, nel corso delle riprese, proiettò il suo odio verso Casanova nei confronti del suo protagonista, Donald Sutherland, che però orgoglioso di lavorare con Fellini, non si lamentò mai, arrivando tutte le mattine sul set tre ore prima degli altri per sottoporsi al trucco e dimostrando una professionalità inattaccabile.

³⁴⁷ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 309

³⁴⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 309

³⁴⁹ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 176

³⁵⁰ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 176

Il *Casanova* inaugura la terza ed ultima fase del cinema di Federico Fellini.

In questa fase della sua carriera cinematografica i temi autobiografici si fanno più rari e alla speranza nel futuro e nel cambiamento, si sostituiscono la consapevolezza della solitudine umana e la percezione dell'avvicinarsi della morte. Tutto il film su *Casanova* é infatti attraversato da segnali di disfacimento e di morte.

Dopo molti anni in cui i film del maestro erano composti da episodi tenuti insieme da un argomento, all'interno di una narrazione a ruota libera, con *Casanova*, Fellini torna a girare un film in cui c'è un unico protagonista sempre presente nelle varie sequenze in cui si struttura il racconto³⁵¹.

Il film inizia con il tradizionale volo dell'angelo che apre ufficialmente i festeggiamenti del Carnevale di Venezia.

Durante questa celebrazione, un enorme polena raffigurante la testa di Venere affonda nella laguna, mentre si tenta di sollevarla con delle funi.

Questo evento viene interpretato come un cattivo auspicio dai veneziani che gridano «*desgrassia, desgrassia*»³⁵². Tutta la scena iniziale che culmina con l'inabissarsi nella laguna della testa di Venere, simbolo della femminilità, é fortemente allusiva e anticipa il naufragio della vita di Casanova che, come quella celebrazione, é destinata al fallimento, dovuto all'impossibilità di penetrare il mistero della donna.

Fellini distrugge tutti i luoghi comuni sul mito di Casanova seduttore, grande amatore e uomo di successo e ritrae piuttosto un anti-Casanova, diseroicizzandolo e facendo una parodia dell'avventuriero veneziano, che viene rappresentato come un uomo dall'aspetto piuttosto brutto, che viene ripetutamente mortificato, che ha un rapporto nevrotico con le donne e che fa sesso come un automa. Il Casanova di Fellini é un antieroe come Zampanò, Augusto e Marcello, ma a differenza loro, egli non mostra neppure nel finale nessun segno di sviluppo o di crescita psicologica. Il famoso seduttore veneziano é descritto

³⁵¹ Lorenzo Codelli, *Positif*, 191, Parigi, marzo 1977 in C.G. Fava, A.Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 152

³⁵² Il Casanova di Federico Fellini, Fellini, Alberto Grimaldi, 1976. DVD

come un truffatore ed uno sfruttatore in cerca di una sistemazione nelle corti europee e viene continuamente abbandonato e umiliato dalle donne. Henriette, ad esempio, fugge di notte mentre Giacomo dorme, la Charpillon e la figlia lo minacciano con la pistola e lo derubano, prima di abbandonarlo mentre Isabella non si presenta all'appuntamento che il seduttore gli ha dato nella locanda dei Mori di Dresda. Casanova, d'altra parte, sembra più interessato a collezionare conquiste per alimentare il mito di se stesso, in veste di grande amatore, che a costruire un rapporto duraturo e coinvolgente con l'altro sesso. In questa mania da collezionista, Casanova è particolarmente attratto ed eccitato dalle nuove esperienze, come fare sesso mentre si è osservati da un voyeur nascosto dietro ad un dipinto e dai tipi di donna mai possedute prima, come ad esempio la monaca Maddalena e perfino da donne deformi come la gigantessa Angelina e la gobba Teresina.

Fellini non era tanto interessato a raccontare la vita di Casanova, quanto ad utilizzare il personaggio per indagare, come in tutti i suoi film, l'animo umano. Il regista si è servito di Casanova per analizzare il mito del maschio italiano seduttore e ha reso il suo protagonista, l'emblema dell'uomo che non riesce a diventare adulto e a stabilire un rapporto autentico con la donna, un uomo che resta imprigionato, suo malgrado, nella sua fama di amatore e a cui la società stessa nega la possibilità di evolversi. Come l'italiano medio, Casanova vive per inerzia, è opportunist, cerca di sfruttare il prossimo e di evitare gli obblighi e le responsabilità.

Durante la cena a casa della marchesa D'Urfé, prende ruffianamente le difese del sesso femminile ed esalta l'armonia che si crea nella fusione tra il corpo della donna e quello dell'uomo, allo scopo di provocare una immediata reazione nella marchesa, che attraverso l'unione carnale con un iniziato del suo stesso segno piramidale, come Casanova, spera di realizzare la grande opera che la porterà a morire come donna e a rinascere come un uomo immortale. L'unione con l'anziana e ricca marchesa, che riesce a Casanova solo grazie all'aiuto della prostituta Marcolina, fa invece guadagnare all'avventuriero veneziano una ricca ricompensa.

Casanova si mostra adulatore e ruffiano anche durante la cena a casa di Du Bois, nel corso della quale esalta la superiorità della donna allo scopo di attirare le attenzioni della bella Henriette³⁵³.

In tutto il film, Casanova cerca invano una propria dignità proponendosi nelle corti europee nelle vesti di economista, scienziato e intellettuale ma non viene mai preso in considerazione e viene visto da tutti solo come una macchina del sesso. *"In sostanza, un Casanova vittima di un destino ineludibile, costruito con le sue stesse mani, un antieroe solitario, un romantico incompreso dall'umanità immorale con cui viene a contatto, dal livello più basso a quello più alto. Un Casanova nevrotico che trova la sua ragion d'essere non tanto nel sesso, quanto nelle reveries, cioè nel fantasticare e nel desiderare non un corpo di donna, bensì una sola grande occasione intellettuale."*³⁵⁴. Già dopo la prima scena di sesso con la monaca Maddalena, Casanova illustra all'ambasciatore, che ha guardato da dietro un dipinto la sua esibizione erotica, i suoi saperi e le sue conoscenze, allo scopo di ottenere una lettera di presentazione per la Francia, ma nonostante gli elogi per lo spettacolo sessuale la sua richiesta viene elusa. Lo stesso tentativo di mettere in risalto le sue capacità di studioso viene ripetuto sia a Roma, dove sostiene di dimostrare la propria superiorità intellettuale e culturale riducendosi a partecipare ad una gara erotica con un cocchiere, sia alla corte di Württemberg, dove nell'indifferenza totale si propone alla duchessa come ambasciatore.

Fellini mette in risalto la grande solitudine di Casanova, che oltre a non essere in grado di costruire un rapporto duraturo con la donna, ha rapporti fallimentari anche con la propria famiglia. Sia l'incontro con il fratello che quello con la madre avvengono infatti per puro caso. L'incontro con la madre, all'interno del teatro di Dresda, nel corso del quale, un tenerissimo Casanova, in cerca dell'affetto materno, viene mortificato dall'anziana donna, che non crede ai successi declamati dal figlio, è uno degli episodi chiave per interpretare la psicologia del perso-

³⁵³ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, pp. 296-299

³⁵⁴ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 125

naggio. Fellini, mostrando la disaffezione ed il disamore dell'anziana madre nei confronti di Casanova, ci suggerisce infatti che sia vittima di un complesso di Edipo non risolto che lo porta a non comprendere e a non riuscire a stabilire un rapporto di fiducia con la donna, che gli permetterebbe di uscire dalla sua immensa solitudine. Non avendo risolto il suo rapporto con la madre, Casanova teme, che anche le altre donne possano farlo soffrire. Il portare letteralmente la madre sulle proprie spalle, per condurla alla sua carrozza, allude al suo non essersi mai liberato del peso di quel rapporto.

Casanova, come il Guido di *Otto e mezzo* e probabilmente come il regista stesso ha una visione scissa della donna. Ciò è evidenziato nell'episodio di Dresda in cui il seduttore veneziano incontra sia l'amante Astrodi che la madre, che rappresentano due visioni della donna che non riesce a ricomporre e che sono la donna amante e la donna madre³⁵⁵.

Il suo rapporto fallimentare con le donne si ripercuote anche sul suo comportamento sessuale. Per Casanova il sesso è solo un modo per sentirsi vivo, per ingannare il tempo e per esorcizzare la paura della morte e perciò non può che essere meccanico e privo di passione. Per mettere in risalto la natura automatica e ripetitiva del rapporto sessuale di Casanova con il gentil sesso, Fellini, fa portare sempre con sé al suo protagonista una specie di grande uccello meccanico, che il seduttore veneziano mette in moto, come un carillon, tutte le volte che fa sesso. L'uccello meccanico emette una musica stridente e robotica, che mette in ridicolo l'esercizio ginnico dei suoi amplessi.

In sintonia perenne con il suo proprietario ritroviamo l'uccello meccanico, ormai fuori uso, nella camera del vecchio Casanova a Dux. Fellini si prende ulteriormente gioco di Casanova facendogli indossare, durante tutte le scene di sesso, degli assurdi mutandoni e dei bustini altrettanto ridicoli che svalutano e svisiscono la sua fama di grande amatore.

I rapporti sessuali di Casanova più che eventi privati sono spesso dei veri e propri spettacoli in cui l'emozione è del tutto assente. Ad esempio, a Roma, Casanova si esibisce in una sfida

³⁵⁵ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 131

erotica contro il cocchiere Richetto, alla presenza di un pubblico partecipe ed esultante, mentre nella locanda di Dresda, l'orgia con Astrodi e la gobba Teresina é osservata da numerosi spettatori impegnati a masturbarsi. Durante la scena di sesso nel letto cassapanca all'osteria di Dresda, i movimenti dei protagonisti dell'orgia si arrestano e ripartono come quelli di un carillon che ha bisogno di essere caricato, per sottolineare la natura meccanica del sesso e mettere in evidenza la stanchezza di Casanova dovuta all'avvicinarsi della vecchiaia³⁵⁶.

La maggior parte delle scene é ambientata di notte ed in spazi interni definiti da scenografie di taglio teatrale. Una delle poche scene luminose del film é quella che narra il breve idillio con Henriette, forse l'unica donna veramente amata da Casanova e sicuramente la sola a cui nel film pronuncia un romantico "per sempre"³⁵⁷. Tutto il film é attraversato da immagini funebri come le innumerevoli carrozze, le civette, la grande quantità di candele, i grandi candelabri spenti. Persino i letti in cui Casanova possiede le donne, senza passione, rimandano ad un senso di morte. Casanova fa sesso con la marchesa D'Urfé in una specie di loculo, mentre il letto in cui consuma il suo amplesso con la bambola meccanica Rosalba é decorato con stoffe di una tonalità di viola che rimanda alla liturgia funebre³⁵⁸. Le donne con cui si accoppia come suor Maddalena o la sartina Annamaria hanno in volto un pallore cadaverico.

Casanova ha molti aspetti comuni agli altri protagonisti dei film felliniani e ciò rivela come il regista si sia proiettato nel seduttore veneziano, così come si era proiettato in tutti i personaggi principali dei suoi film precedenti. Casanova é un vitellone come Fausto ed i suoi amici *tanto legato alla sua provincia da masturbarsi di gioia per il solo fatto di essere a Parigi*³⁵⁹, un maschilista come Zampanò *che strapazza la donna come un oggetto di sua proprietà*³⁶⁰, un eterno adolescente come i personaggi di *Amarcord* ed un bidonista *che muore*

³⁵⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 327

³⁵⁷ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 130

³⁵⁸ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 156-157

³⁵⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 313

³⁶⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 313

*sognando ancora il grande colpo*³⁶¹ come Augusto, é un seduttore come Marcello, pratica cabale ed esorcismi come Giulietta, si gode la vita per esorcizzare la paura della morte come i protagonisti del *Satyricon*. La società in cui Casanova vive é completamente priva di moralità e di senso del peccato come l'antica Roma del *Satyricon*.

Fellini ripropone in *Casanova* alcuni dei temi fondamentali del suo cinema come la madre, la donna, l'educazione religiosa, il circo³⁶² e la sua passione per lo spiritismo e l'ultraterreno. Casanova fu infatti un celebre alchimista e venne rinchiuso nel carcere veneziano dei Piombi con l'accusa di praticare la magia nera e di possedere libri eretici e condannati dalla Chiesa. Nel film il protagonista, ospite della marchesa D'Urfé, che lo crede in possesso del segreto della pietra filosofale, incontra alcuni dei più famosi alchimisti dell'epoca, come il conte di Saint-Germain e Cagliostro, che sostiene di aver già vissuto trecento anni. Anche il tema felliniano del circo torna in questo film ed é proprio la gigantesca Angelina, che lavora al circo, massimo ispiratore dell'arte felliniana, accompagnata da due nani, a distogliere Casanova dalla tentazione del suicidio. Giacomo Casanova, mostrando tutta la sua codardia, rinuncia ad un ridicolo tentativo di affogare nel Tamigi, per seguire la gigantessa veneta, una donna ambivalente, allo stesso tempo tanto forte da battere uomini robusti a braccio di ferro, quanto dolce nel cantare una ninna nanna veneziana e nel prendersi cura delle sue bambole.

Nel circo londinese, Casanova visita il ventre di una balena, metafora del ventre femminile che lo strillone chiama Mouna, termine assonante alla parola veneta mona con cui si indica l'organo femminile. All'interno del ventre della balena, vengono proiettati inquietanti disegni di vagine, nati dalla mano del celebre illustratore francese Roland Topor, che sottolineano l'attrazione ma allo stesso tempo l'irrequietezza che provoca nel maschio l'organo femminile³⁶³. L'entrata di Casanova nel ventre della balena, insieme ad una fata turchina

³⁶¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 313

³⁶² Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 152

³⁶³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 328

tatuata sul ventre di un personaggio, richiamano la figura di Pinocchio, citata anche dallo stesso Fellini in alcune interviste sul film. Inoltre, le due prostitute londinesi che derubano Casanova di tutti i suoi averi ricordano il gatto e la volpe del libro di Collodi, la festa orgiastica di Casanova a Dresda rimanda alla festa di Pinocchio con i burattini ed il finale del film con Casanova abbracciato alla bambola Rosalba, ricalca il finale del libro con Geppetto ed il suo burattino³⁶⁴. Tuttavia, mentre Pinocchio, dopo essere uscito dal ventre del pescecane diventa un bambino per bene, Casanova non compie nessuna crescita. Il seduttore veneziano, appena uscito dal ventre della balena, torna al suo paese dei balocchi, abbandonandosi all'effimero durante l'orgia romana e restando per sempre burattino, come evidenzia il carillon che conclude il film.

Come era accaduto per il *Satyricon*, anche per *Casanova* Fellini non é rimasto fedele al romanzo. Ha tratto alcuni episodi dalle *Memories* a cui ne ha aggiunti altri completamente inventati, scritti insieme allo sceneggiatore Bernardino Zapponi. Le avventure di Casanova a Venezia, Parigi, Parma e Roma sono riprese abbastanza fedelmente dalle *Memoires* mentre quelle ambientate a Londra, Berna, Dresda e Wurttemberg prendono spunto dal libro ma raccontano episodi completamente inventati dagli sceneggiatori. Nella selezione degli episodi contenuti nelle *Memoires*, Fellini e Zapponi hanno inoltre accuratamente escluso tutti quelli che avrebbero messo in evidenza le qualità ed i successi di Casanova come l'introduzione del lotto in Francia e l'incontro con Voltaire e Rousseau, mentre la clamorosa fuga dal carcere veneziano dei Piombi viene solo accennata brevemente³⁶⁵. Anche gli episodi fedeli al libro sono stati modificati da Fellini e Zapponi per mettere in ridicolo Casanova. Ad esempio, nelle *Memoires*, l'ambasciatore francese si offre volontariamente di spendere il proprio nome per aiutare l'avventuriero veneziano, nel caso si volesse recare a Parigi, mentre nel film é Casanova a chiedere

³⁶⁴ Paolo Fabbri, *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2011, p. 92

³⁶⁵ Federico Castigliano, *Il rituale amoroso nel Casanova di Fellini*, Babel. Litteratures plurielles, 24, 2011, dal sito internet <https://journals.openedition.org/babel/144#ftn1> visualizzato il 23 maggio 2018

inutilmente aiuto all'ambasciatore. Anche l'episodio dell'orgia romana é modificato a scopo parodistico. Nel libro infatti, Casanova partecipa all'orgia solo in qualità di spettatore, mentre nel film é protagonista della sfida erotica con il cocchiere. Pur uscendo vincitore dalla competizione, vi é un netto e pungente contrasto, tra la passività con cui subisce il sesso la partner di Casanova, Romana, ed il contorcersi di piacere della nobile inglese, mentre fa sesso con Richetto. L'ultimo rapporto sessuale di Casanova all'interno del film è invece l'episodio, completamente inventato, in cui Casanova fa sesso con la bambola meccanica Rosalba, che serve a mettere ancora una volta in risalto, come il seduttore veneziano sia in realtà un amante totalmente privo di passione³⁶⁶.

Come sua abitudine Fellini non girò neppure una scena nella vera Venezia e ricostruì tutti gli scenari a Cinecittà. Le onde del mare sono visibilmente ricreate con teloni di plastica, il ponte di Rialto è ricostruito e ricollocato accanto al campanile di San Marco e sia le scenografie che i fondali sono marcatamente teatrali. Questi elementi servono a trasmettere la natura metacinematografica del film, insieme alle maschere, che all'inizio del film appaiono e scompaiono dal nulla con lo sguardo fisso verso lo spettatore e agli sguardi in macchina di Casanova stesso, durante la cena a casa del gobbo Dubois. Anche per quanto riguarda l'ambientazione settecentesca, Fellini cercò, come sempre, di inventare tutto e non si pose obiettivi di realismo o di fedeltà storica, cosa che fece invece Kubrick, impegnato più o meno nello stesso periodo a girare *Barry Lyndon*, ambientato anch'esso nel XVIII° secolo. A differenza di Fellini, Kubrick cercò di rappresentare il settecento in modo più realistico possibile e si documentò in maniera approfondita. Il regista inglese si ispirò ai pittori del settecento sia per i paesaggi che per la realizzazione dei costumi, effettuò le riprese in esterna nella campagna inglese ed irlandese ed utilizzò esclusivamente la luce naturale di giorno e la luce delle candele e delle lampade a olio di notte,

³⁶⁶ Federico Castigliano, *Il rituale amoroso nel Casanova di Fellini*, Babel. Litteratures plurielles, 24, 2011, dal sito internet <https://journals.openedition.org/babel/144#ftn1> visualizzato il 23 maggio 2018

per ricreare l'atmosfera dell'epoca. *Il Casanova* di Fellini differisce inoltre da *Barry Lyndon* per essere quasi tutto girato in ambienti interni, mentre il film di Kubrick é per la maggior parte girato in spazi esterni.

Nonostante Fellini persegua l'irrealismo, *il Casanova* é un altro grande esempio di cinema pittorico. Il costume di suor Maddalena richiama il *Ritratto di giovane monaca* di Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto (Fig. 23), la scena delle cucitrici rimanda al quadro *Donne che lavorano* sempre del Pitocchetto (Fig. 24) mentre la scena dell'orgia romana sembra ispirata ai quadri di Hogart³⁶⁷. Si possono riconoscere richiami a Ensor e a Pietro Longhi nella scena del Carnevale veneziano mentre il buffone con l'imbuto rovesciato in testa, simbolo di stupidità, che si vede nella scena ambientata alla corte di Wurtemberg, sembra uscito da un quadro di Bosch.



Fig. 23: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Ritratto di giovane monaca*, 1730 circa



Fig. 24: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Donne che lavorano*, 1720-1725 circa

La parte finale del film é ricostruita attraverso l'epistolario di Casanova, poiché il racconto delle *Memoires* si interrompe al 1774, ben ventiquattro anni prima della morte del protagoni-

³⁶⁷ Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 93

sta³⁶⁸. Nell'ultima parte del film, Fellini ci mostra un Casanova vecchio e stanco, bibliotecario nel castello di Dux. L'ambiente é volutamente buio e soffocante ed é immerso in un freddo inverno tedesco, che allude metaforicamente alla stagione della vecchiaia, come inverno della vita. Casanova viene sbeffeggiato dalla servitù del castello e viene mostrato dal conte di Waldstein ai suoi ospiti, come una preziosa reliquia o una statua da museo delle cere. I suoi abiti sono vistosamente fuori moda e la sua recita di Ariosto viene interrotta dal riso beffardo di una ragazza.

Se nel corso della sua gioventù Casanova aveva esorcizzato la paura della morte attraverso il sesso, nella sua vecchiaia egli la esorcizza scrivendo le sue memorie, chiuso nella sua stanza. Per fuggire alla misera condizione in cui vede esaurirsi i suoi giorni, Casanova, sogna la gloria futura attraverso i propri scritti e non gli resta che rifugiarsi nella fantasticheria del passato e nella nostalgia dell'Italia e di Venezia.

Nel sogno conclusivo, sia il Papa che la mamma gli mostrano benevolenza e gli indicano, da una carrozza d'oro, la sua donna ideale, Rosalba, la bambola meccanica con cui aveva trascorso una notte di sesso anni prima, l'unica donna adatta a lui, mentre tutte le altre donne si dissolvono nel nulla. Nel sogno Casanova danza, in una Venezia completamente ghiacciata, con la bambola meccanica, trasformato anche lui nel burattino da carillon che é sempre stato, nel corso della sua non vita, in cui ha ripetuto all'infinito il triste balletto degli amplessi, consumati senza amore e senza sentimento.

Il Casanova di Federico Fellini uscì in Italia nel mese di dicembre del 1976. L'accoglienza fu piuttosto tiepida sia da parte del pubblico che da parte della critica tanto nel mercato italiano che in quello estero. Fellini attribuì la negativa accoglienza del pubblico al fatto di aver deluso le aspettative di chi si era immaginato che egli avesse una visione più festosa di Casanova³⁶⁹. Il film vinse un solo Oscar assegnato a Danilo Donati per i costumi.

³⁶⁸ Federico Castigliano, *Il rituale amoroso nel Casanova di Fellini*, Babel. Litteratures plurielles, 24, 2011, dal sito internet <https://journals.openedition.org/babel/144#ftn1> visualizzato il 23 maggio 2018

³⁶⁹ *Federico Fellini, Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 176

Prova d'orchestra (1979)

Fellini stava cercando un produttore per *La città delle donne*, quando la Rai gli propose di girare un film per la televisione con argomento a sua scelta. Il maestro riminese dichiarò che l'ispirazione del film gli era venuta a causa di uno sciopero delle maestranze di Cinecittà, avvenuto durante la realizzazione del *Casanova*, che aveva ostacolato il suo lavoro³⁷⁰. Nonostante le sue dichiarazioni è più probabile che Fellini abbia preso spunto dall'ammutinamento dell'orchestra di Santa Cecilia, che nel 1977 si rifiutò di suonare la Sinfonia in re minore di Cesar Auguste Franck, con tanto di intervento dei sindacati, poiché ritenuto dagli orchestrali un pezzo troppo difficile.

*"Nella sua struttura Prova d'orchestra è, a suo modo, una favola in forma di apologo. Può rappresentare l'Italia, ma anche un mondo qualsiasi nel quale ci si trova a vivere insieme. In questo senso gli ambienti e i personaggi vanno visti non negli abiti che indossano, non nelle parole e negli urli che scandiscono, ma in ciò che esprimono. Figure anonime di una violenza che strozza il respiro, stereotipi di un irrazionalismo che è destinato a lasciare sui suoi passi solo segni di morte. Ne abbiamo conferma ogni mattina quando i giornali si scambiano notizie di lotte, di rivendicazioni, di attentati, di morti, il tutto sorretto da una impotenza politica e morale che fa pensare istintivamente a una orchestra senza guida, destinata a sfasciarsi per lo sbandamento euforico e impietoso dei suoi orchestrali. Se questa orchestra è l'Italia ebbene chi ci vive dentro vede intorno a sé tanta paura e sente dentro di sé tanta angoscia da sentirsi spinto a gridare a modo suo non alle armi ma al bisogno di un recupero di equilibrio per evitare uno sconquasso che il film non annuncia e non denuncia, ma teme. E' su questa dimensione che Prova d'orchestra muove i suoi ritmi: su una dimensione etica piuttosto che politica, o, se preferisci, su spunti emozionali di etica politica."*³⁷¹

Il film è una fotografia allarmante del caos socio politico che caratterizzava l'Italia durante i cosiddetti anni di piombo. Pone

³⁷⁰ Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 7 marzo 2001

³⁷¹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 178-179

interrogativi sul senso dell'arte, sulla funzione dell'uomo nella società, sul rapporto dialettico tra libertà e rispetto delle regole, sulle promesse disattese dalla vita.

L'ispirazione del film nasce in uno dei periodi più bui della repubblica italiana, culminato con il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro, il cui corpo venne fatto ritrovare dalle brigate rosse nel bagagliaio di un'auto in via Caetani il 9 maggio 1978. *“Avevo altri progetti, non era urgente, non sentivo l'urgenza di fare questo. Non corrispondeva a un bisogno. A un certo punto il bisogno l'ho sentito, quando hanno ammazzato Moro. Sì, quando ho saputo che avevano ammazzato Moro. Mi fece un'impressione enorme. Ma non il fatto in sé, io me l'aspettavo. Ma il rifletterci su, per capire il senso profondo di quello che era accaduto e del perché era accaduto. Che cosa avevano voluto fare quelli che l'avevano ammazzato? Che ci era successo a tutti noi che viviamo in questo Paese? Perché eravamo ridotti a questo punto? Tra questo e il film non c'è stata nessuna connessione diretta, o almeno io non me ne sono reso conto. Il nesso l'ho percepito molto tempo dopo, quando il film era già finito, anzi quando era già in programmazione. Non è che fin dall'inizio io non annettessi al film i significati che ha, ma non avevo coscienza del perché a un certo punto mi fosse diventato urgente il farlo. Ebbene, poi l'ho saputo: è stato l'assassinio di Moro.”*³⁷²

Come in *Amarcord*, anche in *Prova d'orchestra* non c'è un unico protagonista ma si tratta di un racconto corale, che in questo caso ha come personaggi principali i suonatori di un'orchestra. Per prepararsi al film, conoscere meglio le caratteristiche dei vari strumenti musicali ed indagare i rapporti dei musicisti con il proprio strumento e con il direttore, Fellini invitò a pranzo per due settimane consecutive, uno alla volta, i vari componenti dell'orchestra, presso l'amato ristorante Cesarina registrando pettegolezzi, confessioni, modi di dire³⁷³. Gli orchestrali, in pieno stile felliniano, sono personaggi caricaturali dai dialetti marcati, hanno delle facce comiche e i

³⁷² Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi, 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984, p. 258

³⁷³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 319-320

loro tratti somatici richiamano le forme degli strumenti musicali che suonano³⁷⁴. Quando non c'è corrispondenza tra i tratti fisici e lo strumento suonato, l'orchestrante stesso evidenzia le affinità caratteriali ed emotive che lo legano al proprio strumento. Il suonatore di bassotuba ad esempio dice di aver scelto quello strumento in quanto come lui, che è molto solo, non viene mai scelto da nessun musicista. Il primo violino, definito il cervello ed il vero divo dell'orchestra, arriva per primo in sala prove e misura l'umidità dell'aria puntando alla perfezione. L'intervista al suonatore di trombone, strumento felliniano suonato sia da Cabiria sia dal clown triste nella *Dolce vita*, diventa invece l'occasione per citare ancora una volta l'amato mondo del circo.

Gli orchestrali, oltre a suonare strumenti che hanno timbri musicali diversi, si esprimono tutti con dialetti regionali marcati e tra loro c'è grande varietà di tipi. Ci sono uomini e donne, giovani e vecchi, magri e grassi. La grande eterogeneità di suoni e di lingue è utilizzata simbolicamente da Fellini per rappresentare la frammentarietà, che è uno dei fattori caratteristici che dividono e caratterizzano l'Italia³⁷⁵.

Fellini utilizzò ancora una volta l'espedito metacine-matografico della finta intervista televisiva, come aveva già fatto in *Block-notes*, nei *Clowns* ed in *Roma*, con la differenza che questa volta non vennero mai inquadrati né la troupe televisiva né il regista, di cui si sente soltanto la voce nel corso delle interviste. In questo modo Fellini fece sì che macchina da presa cinematografica e la telecamera televisiva si sovrapponevano.

I titoli di testa sono accompagnati dai rumori cacofonici della società contemporanea, clacson, motori aerei, sirene di ambulanze, polizia, pompieri come nelle sequenze del grande raccordo anulare di *Roma*³⁷⁶. Questi rumori sgradevoli e disturbanti sono in netta contrapposizione con il silenzio e la sacralità dell'oratorio vuoto, così come appare nelle prime immagini del film. L'inizio del film vede protagonista il vec-

³⁷⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 302

³⁷⁵ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 314

³⁷⁶ Fabrizio Borin, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999, p. 133

chio copista che si abbandona alla nostalgia del passato, ricordando i tempi in cui i ministri, i sacerdoti e le grandi signore romane erano il pubblico abituale dell'auditorium. Il tema della nostalgia del passato, presente sia nel *Casanova* che nei *Clowns* ed in *Roma*, viene riproposto dall'anziano copista, stabilendo un parallelo con la principessa Domitilla, altrettanto abbandonata al rimpianto e disgustata da un presente in cui non riesce più a riconoscersi. Fellini si identifica in parte con l'anziano e malinconico copista ma soprattutto con il direttore, con cui condivide l'esperienza della direzione di una realizzazione artistica e la convinzione che l'arte ed il lavoro abbiano un ruolo salvifico e costituiscano qualcosa di sicuro ed importante a cui aggrapparsi. In un'intervista Fellini ha suggerito la sua identificazione con il direttore d'orchestra. *"Sono un cittadino come tanti, che legge i giornali la mattina, che segue con curiosità e preoccupazione quanto succede in giro. Ma sono anche un regista, che in quanto tale ha delle idealità, delle moralità da esprimere. Tutto ciò è senza dubbio presente nel film. Presente a un livello più privato, naturalmente, là dove riflette la mia personale esperienza direttoriale-dittatoriale.*

*Io sono uno il quale, per mestiere, ha bisogno di mettere ordine nel collettivo indifferenziato che ha davanti e ha delle necessità assolute di stabilire delimitazioni, per ricavarne una parola da comunicare. Parlando di un direttore d'orchestra, che con simili propositi affronta un'astrazione come la musica è chiaro che il film tenta di avere anche un aspetto temerariamente e forse impudicamente autobio-grafico. Nello stesso tempo, però, in *Prova d'orchestra* ci sono le paure di tanti italiani, che non riescono più a trovare nell'inquieta vita di oggi un ordine, un senso, una certezza."*³⁷⁷. Se in *Otto e mezzo*, il più autobiografico dei film felliniani, Guido non riusciva a girare il suo film a causa della propria crisi interiore, in *Prova d'orchestra*, la prova non riesce a causa delle colpe condivise dal direttore d'orchestra e dai musicisti.

³⁷⁷ Federico Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Torino, Donzelli, 2009, p. 91

Il tema angosciante della morte torna anche in questo film. Nell'oratorio in cui si svolge la prova si trovano le tombe di tre papi e di sette vescovi e l'improvviso black-out, che costringe all'accensione delle candele, trasforma l'oratorio in una sorta di cimitero dei vivi. Il direttore d'orchestra dice inoltre di sentirsi come morto quando dirige, il suonatore di bassotuba vorrebbe morire per raggiungere suo padre e non essere più solo mentre l'arpista, che è il personaggio più positivo ed innocente del film, muore davvero, tra i calcinacci caduti dopo l'urto della sfera demolitrice.

L'auditorium rappresenta simbolicamente l'Italia, le scosse minacciose provenienti da un fuori che non viene mai mostrato le forze esterne che, insieme a quelle interne, mettono in pericolo la società e che vengono ignorate, fino a quando non è ormai troppo tardi. Gli orchestrali rappresentano gli italiani mentre il direttore d'orchestra rappresenta l'autorità. Gli orchestrali sono indisciplinati, si fanno continuamente dispetti e ogni pretesto, anche la condivisione di un leggio, è buono per litigare. Sfogano le proprie frustrazioni aggredendosi gli uni con gli altri, affrontano il loro lavoro con disinteresse e superficialità, si lamentano per ogni deviazione dalle clausole contrattuali e sono uniti solo nel contestare l'autorità del direttore. Gli orchestrali riassumono tutti i principali mali che affliggono la società moderna: nevrosi, alcolismo, pedofilia, impotenza sessuale, solitudine, violenza, isolamento sociale, alienazione, terrorismo. Questo clima è ulteriormente inasprito dai sindacati che Fellini prende duramente di mira, sostenendo che estendere agli artisti alcune tutele sindacali sia impossibile e danneggi inevitabilmente la produzione artistica. Il sindacalista infatti non ha nessun interesse e nessuna comprensione per l'arte e tratta gli orchestrali come fossero gli operai di una catena di montaggio, aprendo in questo modo un conflitto insanabile con il direttore. Durante l'intervista il direttore sottolinea l'influenza negativa dei sindacati. *"Se Wagner avrebbe conosciuto sindacati e sciopero, egli mai aveva scritto tutta sua musica."*³⁷⁸

³⁷⁸

Prova d'orchestra, Federico Fellini, Daime cinematografica SpA e Rai-Tv, 1979. DVD

Anche il copista, nell'introdurre l'intervista del direttore, rimpiange i tempi in cui c'era più disciplina e senso di responsabilità e le prove degli orchestrali non era regolate da turni. Nel clima caotico, generato dall'indisciplina degli orchestrali e dalle ottuse pretese del sindacalista, il direttore non riesce a condurre gli orchestrali, tuttavia egli é responsabile quanto loro, poiché anche il suo porsi in modo autoritario ostacola la buona riuscita della prova.

Tutti i personaggi esclusa l'arpista mostrano lati fortemente negativi. Il sindacalista é sospettato di corruzione, il direttore si rivolge con violenza e disprezzo agli orchestrali e si sente castrato dal non poter rimproverare i musicisti, senza avviare un conflitto, oltre che rassegnato come un sacerdote i cui fedeli sono diventati tutti atei. Egli afferma *"E così suoniamo noi insieme, uniti solamente in odio comune, come una distrutta famiglia."*³⁷⁹

A causa del suo malessere, il direttore sta affrontando, come il Guido di *Otto e mezzo*, un blocco creativo che gli impedisce di comporre. E' tuttavia pronto a trasformarsi in un despota non appena gli si presenta l'occasione.

Il tema della paura del terrorismo, estremamente attuale in quegli anni, viene evocato dal direttore d'orchestra, che durante l'intervista corregge una risposta, nel timore che gli orchestrali gli sparino alle gambe. La fondatezza dei timori del direttore, che corrispondono a quelli della realtà, viene rivelata poco dopo dai colpi di pistola che un anziano e alienato musicista, che sembrava il più tranquillo del gruppo, spara in aria per mettere fine alla rivolta, prima dell'urto demolitore della sfera d'acciaio.

Il nome di Arturo Toscanini viene citato durante l'intervista dal suonatore di clarinetto ed un ritratto del famoso direttore d'orchestra é affisso alle pareti dell'auditorium, insieme a quelli di altri importanti musicisti. Il maestro Toscanini apertamente antifascista é infatti un esempio del rapporto conflittuale tra arte e potere, in quanto fu vittima di una violenta e scandalosa aggressione, da parte di un gruppo di squadristi, davanti al Teatro Comunale di Bologna nel maggio del 1931, dopo essersi

³⁷⁹

Prova d'orchestra, Federico Fellini, Daime cinematografica SpA e Rai-Tv, 1979. DVD

rifiutato di eseguire gli inni del regime. Subito dopo quell'evento Toscanini decise di trasferirsi a New York e non tornò a dirigere in Italia fino al dopoguerra.

Fellini si mostra critico sia verso i sessantottini, che con il loro marxismo rivoluzionario creano disordine e conducono all'anarchia totale, sia verso i rischi dell'autoritarismo, che mette in pericolo la democrazia. Il regista *spera in una democrazia che non si autodistrugga*³⁸⁰. Se nel *Satyricon* e in *Roma*, Fellini aveva espresso simpatia verso il movimento hippy, che aveva dato origine alle proteste studentesche, dieci anni dopo il suo punto di vista è totalmente cambiato e si mostra critico nei confronti della degenerazione a cui è andato incontro quel movimento, la cui protesta, nel film come nella realtà, porta ad esiti distruttivi. Fellini descrive una società allo sfascio in cui i subordinati disobbedienti danno vita ad una protesta devastatrice, il sindacato crea conflitti e le autorità abusano del proprio potere. Quando anche il metronomo viene rifiutato, insieme a qualsiasi altro tipo di autorità, la protesta degli orchestrali degenera in un tutti contro tutti in cui si perdono e si vanificano gli obiettivi iniziali della contestazione..

La grande sfera d'acciaio interviene come un "deus ex machina" che risolve la situazione di caos totale. Essa infatti demolisce una parete dell'oratorio e uccide l'arpista, ma infonde negli orchestrali uno stato emotivo di paura che genera il desiderio di protezione, sottolineato dallo stringersi dei musicisti sia tra loro che verso il direttore. La paura del disordine ristabilisce l'ordine, i ruoli e le gerarchie. L'armonia, finalmente raggiunta, dura però solo pochi istanti poiché una nuova minaccia è già in agguato. Il direttore d'orchestra inizia infatti a dare comandi in tedesco, con tono hitleriano, mentre lo schermo si è già fatto completamente nero.

Anche l'enorme sfera da demolizioni può essere considerata un mandala fellino junghiano. Mentre nei casi precedenti, l'immagine mandala compariva come fonte di guarigione inconscia in soggetti singoli che stavano attraversando un periodo di crisi individuale, come il giornalista Marcello, il

³⁸⁰

Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1979

regista Guido o l'attore Toby, in *Prova d'orchestra* la crisi é collettiva, poiché un intero gruppo di orchestrali non riesce a suonare in maniera armonica, guidato da un direttore, che durante l'intervista confessa di attraversare un momento di difficoltà in cui non riesce a comporre. Anche la sfera demolitrice, come il mostro marino della *Dolce vita*, é un'immagine ambigua che nasconde più significati. Essa é infatti nello stesso tempo sia una forza distruttiva, sia una forza capace di ristabilire l'ordine e scatenare l'energia creativa, facendo suonare finalmente in armonia gli orchestrali³⁸¹.

Nonostante l'intervento della sfera mandala, il film finisce con il timore di una nuova minaccia sottolineata dagli ordini, in tono hitleriano, del direttore d'orchestra.

Nel corso del film Fellini mostra i pericoli a cui vanno incontro tre diverse forme di governo.

Le prime prove descrivono infatti una situazione di democrazia in cui gli orchestrali possono contestare liberamente l'autorità ed i loro diritti vengono tutelati dal sindacalista.

Questa forma di governo produce una musica disarmonica, dovuta al clima di eccessivo lassismo a cui si abbandonano gli orchestrali. La protesta degli orchestrali sfocia in una vera e propria rivoluzione, che da vita alla totale anarchia, la quale produce come risultato il disordine e la rissa. Nel finale il direttore riafferma la propria autorità e impone la dittatura, che da come risultato uno schermo nero in cui si sente solo la voce del dittatore prima che il film finisca.

Prova d'orchestra è sicuramente tra i film più pessimisti di Fellini. Se nella *Dolce vita*, che costituisce un altro esempio di film in cui il regista riminese aveva offerto al pubblico un affresco della società contemporanea, Paolina si salvava dal minaccioso mostro marino e regalava allo spettatore il suo sorriso fiducioso, in *Prova d'orchestra* la morte dell'arpista e la minaccia di un nuovo regime dittatoriale conducono ad un finale senza speranza³⁸².

³⁸¹ Hava Aldouby, *L'immaginario visivo di Federico Fellini: un approccio junghiano*, Fellini Amarcord, a. V, n. 2, novembre 2005, pp. 29-31

³⁸² Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p.165

Fellini, da sempre accusato dalla critica di essere un regista apolitico e disinteressato ai problemi sociali evidenziò come: *La strada* e *Le notti di Cabiria* avessero messo in risalto lo sfruttamento dei più poveri, *La dolce vita* e *Amarcord* avessero denunciato le politiche economiche e religiose, che in epoche diverse avevano costretto gli italiani a vivere nelle illusioni e come sia *I vitelloni* che *Amarcord*, avessero smascherato il provincialismo tipico dell'italiano medio³⁸³.

Fellini ha sempre ritenuto che i suoi film dovessero parlare al singolo spettatore, unicamente attraverso le immagini ed i dialoghi e che la sua funzione etica avesse origine dalle emozioni che esso riesce a suscitare nel pubblico. Il regista riteneva che l'autore non debba fornire interpretazioni, che rischierebbero di essere riduttive e di togliere all'opera fiducia sulla capacità che essa ha di parlare allo spettatore e che questo lavoro di analisi dovesse essere lasciato ai critici. Per Fellini non si dovrebbe chiedere al cinema di suggerire delle risposte politiche o un modo giusto di vivere, così come non lo si chiede alla pittura, alla letteratura o alla musica³⁸⁴. *Prova d'orchestra*, come tutto il suo cinema, è più orientato a porre degli interrogativi che ad offrire delle risposte³⁸⁵.

Fellini, attraverso il suo apologo, vuole spingere lo spettatore a prendere consapevolezza del caos angoscioso che caratterizza la società e a riflettere sulle conseguenze del continuare ad andare in questa direzione³⁸⁶. Il fatto stesso che Fellini avesse definito il film un apologo, che per definizione ha fini pedagogici, sottolinea come egli nutrisse ancora speranza nel cambiamento e come continuasse ad avere fiducia nel potere del cinema e rinforza l'interpretazione della sfera demolitrice come mandala fellino junghiano.

Per quanto riguarda la colonna sonora, anziché utilizzare brani di musica classica di Mozart, Beethoven o Wagner, Fellini fece comporre al maestro Rota dei brani musicali,

³⁸³ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 177-178

³⁸⁴ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 163-184

³⁸⁵ Jean A. Gili, *Ecran*, 80, Parigi, 15 Maggio 1979 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 157

³⁸⁶ Costanzo Costantini, *Il Messaggero*, Roma, 12 Novembre 1978 in C.G. Fava, A. Viganò, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1981, p. 156

volutamente sciatti e dimessi, per mettere in evidenza il grande divario tra la musica contemporanea, eseguita da un'orchestra, metafora di un'Italia mediocre e stonata e quella dei grandi compositori del passato³⁸⁷. Per la prima volta Nino Rota, che morì poco dopo l'uscita del film, compose le musiche prima di girare il film³⁸⁸. Il maestro Rota aveva collaborato con Fellini alle colonne sonore di tutti i suoi film fin dai tempi dello *Sceicco bianco*.

Su invito dell'allora Presidente della Repubblica Sandro Pertini il film venne presentato in anteprima al Quirinale il 19 ottobre 1978, alla presenza del presidente del consiglio Giulio Andreotti, del presidente della camera Pietro Ingrao e di una schiera di altri ministri e cariche politiche. Era la prima volta in assoluto che le più alte cariche dello stato si riunivano per vedere un film³⁸⁹. Gli esponenti dei partiti interpretarono *Prova d'orchestra* alla luce del proprio credo politico ed ideologico, cosicché accanto a chi vide nel film un messaggio edificante ci fu chi vide nel film intenti reazionari e persino chi pensò che il regista sperasse in una restaurazione dei regimi dittatoriali.

Il film venne presentato fuori concorso al XXXII° Festival di Cannes ed uscì nelle sale cinematografiche nel febbraio del 1979 avendo scarso successo al botteghino nonostante l'apprezzamento quasi unanime della critica.

La città delle donne (1980)

La prima idea del film risale al lontano 1969 quando Fellini e Zapponi stavano lavorando ad un episodio, che insieme ad uno scritto da Bergman, avrebbe dovuto dare vita ad un film dal titolo *Duetto d'Amore*. *La città delle donne* é uno dei film di Fellini che ha avuto una gestazione più lunga, a causa dei soliti cambi di produzione, oltre ad una serie di altri incidenti di percorso, tra cui vari decessi.

³⁸⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 301

³⁸⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 322

³⁸⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 322

Nello stesso breve periodo morirono infatti il fedele collaboratore Nino Rota, l'amico e massaggiatore personale Ettore Bevilacqua e l'attore Ettore Manni, che nel film interpreta il ruolo di Sante Katzone.

Sulla morte di Ettore Manni é rimasto un alone di mistero poiché non si é mai riusciti a stabilire se si trattò di suicidio o di un incidente accidentale. Ettore Manni infatti si sparò ad una coscia, morendo dissanguato, dopo essere stato allontanato da Fellini dalla lavorazione del film, per un paio di settimane, a causa delle continue liti provocate dall'attore che si presentava spesso ubriaco sul set³⁹⁰.

Il maestro riminese riprese in mano il progetto della *Città delle donne*, subito dopo aver terminato il *Casanova* e fu a causa delle difficoltà incontrate nella realizzazione di questo film, che tra la pellicola dedicata al celebre seduttore veneziano e quella dedicata all'inconoscibile mondo femminile, il regista realizzò per la televisione, *Prova d'Orchestra*.

La città delle donne doveva originariamente essere prodotto dalla Felix di Franco Rossellini, con cui Fellini aveva firmato un protocollo già nel 1975, prima di aver terminato il *Casanova*. In seguito il progetto venne rilevato da Renzo Rossellini, figlio di Roberto e cugino di Franco, per conto della Gaumont³⁹¹.

Dopo la morte dell'attore Ettore Manni, la Gaumont, preoccupata dal lievitare dei costi, sospese la realizzazione del film e licenziò tutti, come aveva fatto Grimaldi durante la lavorazione del *Casanova*, ma dopo circa un mese ci ripensò e fece ripartire le riprese, considerando che non finire il film avrebbe provocato maggiori perdite all'azienda³⁹².

Il titolo del film fa riferimento al famoso episodio del congresso femminista ma può essere letto anche come un'allusione all'inconscio del protagonista o al cinema in generale³⁹³, due luoghi in cui la presenza femminile é dominante.

³⁹⁰ Italo Moscati, *Fellini&Fellini. Da Rimini a Roma, inquilino a Cinecittà*, Ediesse, Roma, 2010, pp. 170-171

³⁹¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 326

³⁹² Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 256

³⁹³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 332

L'intero film può infine essere considerato metafo-ricamente una città, un luogo dove i ruoli femminili sono preponderanti rispetto a quelli maschili.

Fellini ricorda di aver descritto a Mastroianni il progetto della *Città delle donne* in questi termini: "*E' la storia...di un uomo che gira attorno alla donna guardandola da tutte le parti, e ne rimane affascinato e sbigottito. Sembra che la guardi senza neanche tanta voglia di capirla, ma piuttosto per il piacere di rimanerne sbalordito, ammirato, di provarne entusiasmo, sconcerto, e un po' di tenerezza. E' uno che sembra sia alla ricerca di una donna, della donna, ma con la voglia di non trovarla mai. Forse ha paura, perché pensa che trovare la donna, ottenerla, vuol dire soccombere, sparire, morire. E allora preferisce continuare a cercarla senza mai raggiungerla.*" ³⁹⁴

Il protagonista Snaporaz é il personaggio in cui il regista si identifica maggiormente e infatti Fellini scelse per interpretarlo, ancora una volta, Marcello Mastroianni, il suo alter-ego preferito dai tempi della *Dolce vita*. In Snaporaz possiamo ritrovare molte caratteristiche comuni ad altri protagonisti maschili dei precedenti film di Fellini. Come il Guido di *Otto e mezzo*, Snaporaz attraversa un momento di forte crisi con la moglie che lo accusa, a buon ragione, di essere egoista e bugiardo, come il *vitellone* Fausto non perde occasione per cercare di sedurre le donne, dalle quali viene costantemente abbandonato ed umiliato come il *Casanova* felliniano. Come *Casanova* inoltre dopo aver incontrato innumerevoli donne finisce "...per farsi intrappolare da una figura inanimata, una grande bambola che vola su un'enorme mongolfiera." ³⁹⁵

La simbiosi tra Fellini e Snaporaz é messa ulteriormente in risalto durante l'episodio del congresso femminista. L'occhio di Fellini, ben visibile su un poster durante il congresso, evidenzia il legame tra il regista ed il suo alterego Snaporaz che come lui osserva ciò che accade. Le parole con cui la donna incontrata sul treno accusa Snaporaz, durante il congresso, sono le stesse

³⁹⁴ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 169-170

³⁹⁵ Angel Quintana, *Federico Fellini*, Cahiers du cinema, Parigi, 2011, p. 77

che la critica femminista aveva utilizzato per attaccare Fellini, circa il modo in cui il regista rappresentava le donne nei suoi film. "...Dice che vuole informarsi, conoscerci meglio, perchè solo conoscendoci meglio potrà cambiare il suo rapporto con noi...e di tutte le false ipocrite giustificazioni questa è la più turpe. Gli occhi di quest'uomo, dicevo, sono gli occhi del maschio di sempre, che deformano tutto ciò che vedono nello specchio della derisione e della beffa [...]. Noi donne siamo soltanto dei pretesti, per permettergli di raccontare ancora una volta il suo bestiario, il suo circo, il suo avanspettacolo nevrotico, e noi lì a fare da pagliacce, da baiadere, da marziane, a far spettacolo per lui con la nostra passione, la nostra sofferenza." ³⁹⁶

Una battuta di Snaporaz, che giunto davanti alla villa di Katzone per fuggire alle ragazze punk che lo inseguono, si chiede "*Ma che razza di film é questo?*"³⁹⁷ sottolinea la natura metacinematografica del racconto come accade in quasi tutti i film del regista in questa fase della sua produzione artistica³⁹⁸.

Allo scopo di rendere meno drammatico possibile il ruolo e di conferirgli un senso di inadeguatezza e di estraneità rispetto al contesto, Fellini ha dato al protagonista del film un nome da fumetto e fa inoltre muovere il suo personaggio accompagnandolo con espressioni fumettistiche, come smic smac. Il senso di inadeguatezza del personaggio viene rinforzato dall'immaturità di Mastroianni, che pur avendo circa cinquantacinque anni, nel film esibisce un comportamento ed un desiderio sessuale da adolescente.

Se l'episodio di *Boccaccio '70*, *Le tentazioni del dottor Antonio*, era stata la risposta di Fellini alle critiche sollevate dalla *Dolce vita*, *La città delle donne* é la risposta del regista ai critici che lo avevano sempre accusato di proporre nei suoi film, un'immagine superficiale della donna. Fellini, come d'abitudine, affidò al cinema la risposta a queste critiche, dedicando al mondo delle donne un intero film in cui si pose l'obiettivo di affrontare tutti i problemi delle donne del tempo e

³⁹⁶ La città delle donne, Federico Fellini, Opera Film Production e Gaumont, 1980. DVD

³⁹⁷ La città delle donne, Federico Fellini, Opera Film Production e Gaumont, 1980. DVD

³⁹⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 332-333

di rappresentare tutti i tipi di donna, dalle femministe più integerrime alle signore borghesi, dalle casalinghe alle ragazzine sballate fino alle immancabili prostitute.

Ambiguo come sempre, Fellini, nel corso del congresso al Grand Hotel Miramare, che si trova nella stessa pineta di Fregene in cui Giulietta trova la sua libertà alla fine di *Giulietta degli spiriti*, rappresenta le femministe a tratti con partecipazione, come nella scena in cui cantano tutte in coro i loro inni in una sala addobbata con un trionfo di mimose, a tratti con ironia, come nella scenetta in cui una casalinga indaffaratissima nei mestieri di casa trova persino il modo, senza arrestare i suoi lavori domestici, di concedersi al marito-mostro.

Il maestro riminese mette in risalto anche gli estremismi del movimento femminista. Durante il congresso c'è infatti chi fa sfociare una discussione sull'organo femminile in una rissa verbale mentre la donna che vive con sette mariti in una sorta di harem al contrario, crea un parallelo con l'harem sognato da Guido in *Otto e mezzo*.

Di fronte alle donne di oggi che criticano l'uomo, lo giudicano, lo emarginano e si prendono beffa di lui la reazione del regista e del suo alterego Snaporaz è di totale spaesamento. *"E' una favola sulle donne di ieri e di oggi. E' un sogno, e parla il linguaggio simbolico dei sogni...Certe accentuazioni che sfiorano la parodia traducono il punto di vista di un uomo non più giovane, che non può guardare al femminismo se non con occhio smarrito, impaurito."*³⁹⁹

Se nella *Dolce vita* la presenza della natura morta di Morandi aveva la funzione di memento mori e ci aiutava a comprendere meglio il significato della scena, nell'episodio del congresso femminista della *Città delle donne*, la presenza della Danza di Matisse, appesa ad una parete dell'Hotel, oltre a creare un parallelo con il girotondo inscenato dalle donne sui pattini, simboleggia la gioiosità della vita umana e la fatica di mantenere un equilibrio. Nel quadro di Matisse infatti tra i cinque personaggi che formano il cerchio danzante e gioioso,

³⁹⁹ Federico Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Torino, Donzelli, 2009, pp. 92-93

un uomo ed una donna non riescono a raggiungersi con le mani malgrado il loro protendersi verso l'altro. Questo particolare del quadro può essere letto come una rappresentazione della difficoltà nel creare un'armonia tra i due sessi (Fig. 25).

Pur comprendendo le ragioni del femminismo, Fellini in cuor suo rimpiange la donna del passato, ma nonostante questo rivolge le critiche più feroci verso l'uomo ed in particolare verso il personaggio di Katzone, vero emblema dell'uomo maschilista, che seppur inserito in un diverso periodo storico, ricorda per alcuni aspetti il personaggio di Zampanò del film *La strada*⁴⁰⁰. Il dottor Sante Katzone tratta le donne come oggetti, tanto da conservare nella propria casa, come delle reliquie, una collezione di ritratti e di registrazioni di gemiti di piacere di tutte le donne che ha posseduto, all'interno di loculi cimiteriali. Snaporaz, che prima di arrivare nella villa del

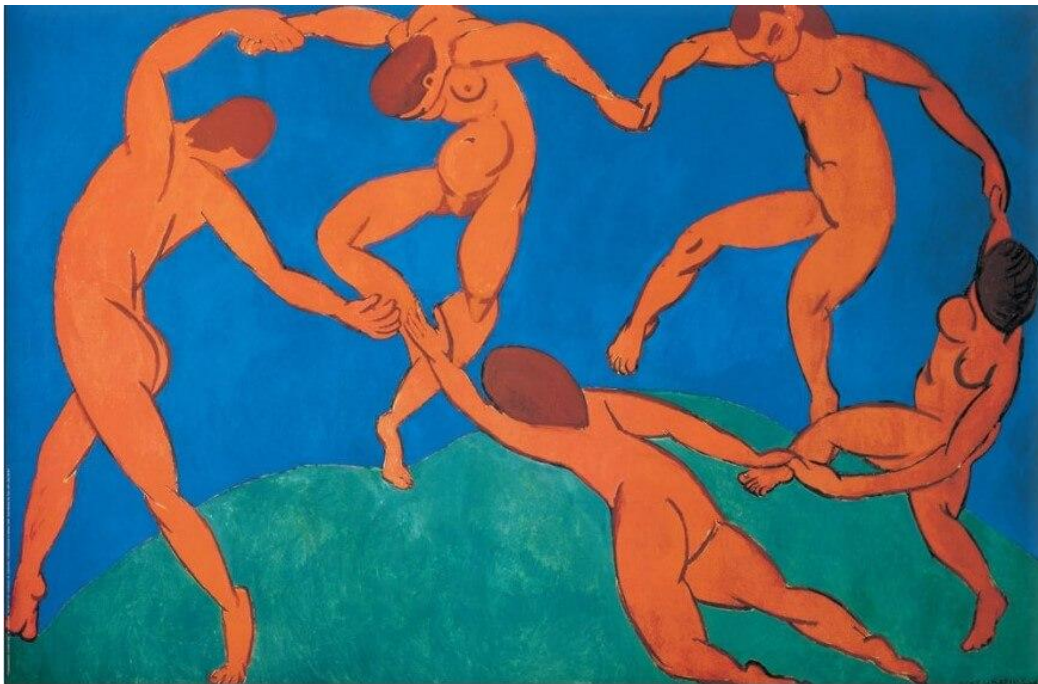


Fig. 25: Henry Matisse, *La Danza*, 1909

santone del sesso aveva vissuto momenti di grande disagio, trova in Katzone un mentore capace di dare voce a quel mostro maschilista e vigliacco che si nasconde dentro di lui.

⁴⁰⁰ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p.193

Questà affinità tra i due personaggi é sottolineata dal fatto che Snaporaz riconosca nel dottor Katzone un vecchio compagno di scuola. E' proprio a causa del suo maschilismo che la polizia femminista interrompe la festa in cui il santone del sesso celebra la sua diecimillesima conquista e minaccia di abbattere la sua villa mausoleo.

Il dottor Katzone vive in una casa colma di cimeli, un vero e proprio santuario del sesso, arredato in stile déco, con forti richiami al Vittoriale di Gabriele D'Annunzio. Sulla strada che porta all'ingresso della villa si legge sull'asfalto la grande scritta premonitrice Dux che collega il padrone di casa sia al castello in cui passò gli ultimi anni Casanova, un altro manichino del sesso altrettanto funebre, sia al fascismo, in quanto i mussoliniani si erano appropriati di quel termine latino e Benito Mussolini era chiamato comunemente il duce. All'interno della villa di Katzone troviamo un altro riferimento esplicito al fascismo e all'Italia colonialista su una parete affrescata dove é ritratta una donna etiope, inginocchiata davanti ad un uomo che porta in testa un cappello fascista⁴⁰¹. Come i fascisti di *Amarcord*, Katzone ha arrestato la sua evoluzione, restando un eterno adolescente che vive nel culto della mamma defunta ed ha un rapporto immaturo con il sesso femminile.

Il dottor Katzone é in apparenza un omaccione sanguigno che ha dedicato la vita al solo soddisfacimento del proprio piacere personale. Si presenta allo spettatore vestito con una vestaglia rossa, alla maniera del fondatore di Playboy Hugh Hefner. Come il Trimalcione del *Fellini-Satyricon* ha una parete mosaico che lo ritrae e mette in evidenza il culto che egli ha di se stesso. Il personaggio di Katzone é in parte ispirato allo scrittore Georges Simenon, grande amico di Fellini, che sosteneva di aver posseduto diecimila donne⁴⁰² e in parte al *Casanova*. Come il seduttore veneziano Katzone cerca il con-

⁴⁰¹ Roberto Chiesi, *I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne "La città delle donne"*, in "Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies", Fascicolo n. 1 / Issue no. 1, 2010, p. 3, sul sito http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1_pdf/5_CHIESI_Fantasma-di-Fellini.pdf visualizzato il 29/11/2017

⁴⁰² Angel Quintana, *Federico Fellini*, Cahiers du cinema, Parigi, 2011, p. 77

forto della mamma, di cui possiede una statua comme-morativa di bronzo e vive un'esistenza funerea fingendo di godersi la vita attraverso l'esaltazione del sesso. *"Nel rappresentare l'universo di Katzone, poi sono stato addirittura femminista. Il suo mondo é buio, notturno. La sua nostalgia delle donne di un tempo, ipersessuate e sottomesse, é mortuaria."*⁴⁰³

Tutta la scena ambientata nella villa di Katzone ha molte analogie con il musical del 1973, poi trasformato anche in film nel 1975, *The Rocky Horror Picture Show*. Snaporaz si ritrova davanti alla villa di Katzone come Brad e Janet si trovano davanti alla casa di Frank-N-Furter di notte ed in cerca di aiuto. Sia Katzone che Frank-N-Furter stanno per tenere una festa quando degli sconosciuti piombano improvvisamente a casa loro. Sia Katzone che Frank-N-Furter hanno costruito in casa un laboratorio dove stanno costruendo, il primo la donna ideale e il secondo l'uomo ideale.

Un clima funebre pervade l'intero film ed é particolarmente intenso nella casa di Katzone, dove le pareti di marmo fanno assomigliare la sua casa ad una tomba. Nella scena in cui compaiono le due soubrette, ai piedi della scala si vedono grandi lastroni di marmo, appoggiati alle pareti come nei negozi di arte funeraria.

Un altro forte richiamo funebre si ha quando Snaporaz, dopo essere stato giudicato da un tribunale di rivoluzionarie, affronta un'arena dove le donne dalle gradinate gli lanciano fiori recisi, come durante una sepoltura. Contri-buiscono a questo senso di morte sia il fatto che quasi tutte le scene del film siano ambientate di notte sia il fatto che dal punto di vista della fotografia prevalgano i toni plumbei e lividi, i colori polverosi e le atmosfere spettrali. Nella casa di Katzone il senso di morte suscitato dai marmi e dai loculi viene rinforzato dalla fotografia caratterizzata da una prevalenza del colore verde, simbolo di morte, che domina in particolare nella scena dell'assassinio dell'amato cane Italo e nella scena ambientata in camera con la moglie Elena.

⁴⁰³ Federico Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Torino, Donzelli, 2009, p. 93

Nei film di Fellini sono spesso presenti scene che rappresentano i sogni dei protagonisti alternate a scene che riguardano la realtà. Questo avviene ad esempio ne *Le tentazioni del dottor Antonio*, in *Otto e mezzo* e in *Giulietta degli spiriti* mentre *La città delle donne* è l'unico film del maestro riminese ad essere quasi completamente un sogno ed è in questo molto simile al romanzo di Lewis Carroll *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*. Come Alice in sogno, inseguendo il bianconiglio finiva in un mondo fantastico, Snaporaz inseguendo la misteriosa donna del treno finisce nella *Città delle donne*⁴⁰⁴.

Il grande camicione bianco indossato da Snaporaz, ospite nella villa di Katzone, ricorda quello indossato da Little Nemo, un personaggio dei fumetti le cui avventure erano completamente sognate⁴⁰⁵. Il personaggio di Winsor McCay era molto amato da Fellini, tanto che il regista si era già ispirato a lui quando aveva girato le prime inquadrature dei *Clowns*.

Proprio come può accadere nei sogni gli eventi del film si susseguono senza un'apparente logica⁴⁰⁶ e i personaggi del film riappaiono in diversi ruoli. Ad esempio Donatella compare prima come pattinatrice, poi come soubrette ed infine come rivoluzionaria. La fuochista ricompare invece come poliziotta nella villa di Katzone, durante l'irruzione che interrompe la festa.

Prima dell'inizio del film il protagonista si è addormentato in treno iniziando un lungo sogno che termina soltanto alla fine del film, quando finalmente lo spettatore capisce che l'intera vicenda era in realtà un'avventura onirica. Il risveglio di Snaporaz è provocato dalla sensazione di precipitare che lo riporta alla realtà, come era accaduto a Guido all'inizio di *Otto e mezzo*. Snaporaz, una volta sveglio, dato un breve sguardo a ciò che lo circonda, valuta l'esperienza onirica positiva e sceglie di tornare a sognare. "*Questa volta sognerà perchè ha*

⁴⁰⁴ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 186

⁴⁰⁵ Roberto Chiesi, *I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne "La città delle donne"*, in "Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies", Fascicolo n. 1 / Issue no. 1, 2010, p. 8, http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo1_pdf/5_CHIESI_Fantasmi-di-Fellini.pdf visualizzato il 29/11/2017

⁴⁰⁶ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 186

deciso di farlo. Sarà un sogno vigile, pieno di attenzione per il profondo, un sogno che gli racconterà qualcosa al quale lui dovrà assistere. Ritorna consciamente al sogno per avere un più lucido contatto con se stesso." ⁴⁰⁷

L'inizio di un nuovo sogno, insieme all'entrata del treno in galleria, fanno sì che il film abbia una struttura circolare.

L'entrata del treno in galleria che conclude il film, oltre a ricordare il finale di *Intrigo Internazionale* di Alfred Hitchcock⁴⁰⁸, è una chiara allusione, sia alla penetrazione sessuale, sia all'inizio di un viaggio compiuto dall'uomo all'interno dell'impenetrabile mondo femminile. Questo finale ricorda quello scartato da Fellini, come conclusione di *Otto e mezzo*, in cui nel vagone ristorante di un treno si vedevano tutti i personaggi della vita del protagonista Guido⁴⁰⁹.

Una delle scene chiave del film è il processo terroristico, nello stile delle Brigate Rosse, a cui Snaporaz viene sottoposto e alla fine del quale viene decretato libero, nonostante una lista interminabile di capi d'accusa, spesso in opposizione tra loro. *Sta sempre, zitto. Parla troppo. Crede nell'inferiorità mentale della donna. Considera la donna un essere superiore*⁴¹⁰. La contadditorietà dei capi d'accusa mette ancora una volta in risalto la difficoltà di comprensione del mondo femminile da parte di quello maschile. Nella stanza in cui si tiene il processo, i ritratti di famosi seduttori come Casanova e Gianni Agnelli, affissi alle pareti vicino a delle candele accese, sottolineano la morte di quel modello maschile.

La città delle donne mostra attraverso simbolismi molte delle paure che attanagliano l'uomo come ad esempio la paura di essere messo da parte a causa della sua inettitudine. Questa paura viene provata da Snaporaz quando la moglie Elena si mette a ballare con la poliziotta⁴¹¹. Mentre Guido Anselmi sognava ad occhi aperti un ballo amichevole tra la moglie Luisa e l'amante Carla, l'insicuro Snaporaz teme di essere escluso

⁴⁰⁷ Gideon Bachmann, "Federico Fellini: The Cinema Seen as a Woman", Quart Film, vol. 34 n. 2, inverno, 1980-1981, p. 5

⁴⁰⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 331

⁴⁰⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 262

⁴¹⁰ *La città delle donne*, Federico Fellini, Opera Film Production e Gaumont, 1980. DVD

⁴¹¹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 334

dalla moglie Elena. Altre paure dell'uomo simbolizzate nel lungo sogno del protagonista sono ad esempio: la paura di essere rinchiuso come Snaporaz in una gabbia da bestie del circo, la paura di cadere nel vuoto come Snaporaz quando gli spari verso la mongolfiera lo fanno precipitare provocandone il risveglio, la paura di dover combattere, che fa fuggire il protagonista prima dall'arena poi dal ring.

L'ansia da prestazione sessuale del protagonista viene invece rappresentata metaforicamente nella scena in cui Snaporaz trova grande difficoltà a stare in equilibrio sui pattini, mentre tutte le donne intorno a lui pattinano con grande sicurezza. In questa scena Snaporaz tenta di giustificarsi, dicendo a Donatella di non essere più abituato e di "non farlo da molto tempo" creando una evidente allusione alla sua vita sessuale. L'umiliazione e la mortificazione del protagonista vengono accentuati dal fatto che i suoi amplessi sono continuamente interrotti durante tutto il film⁴¹². La prima interruzione avviene sul treno quando la bella sconosciuta, dopo averlo inizialmente assecondato lo lascia da solo nel bagno. La stessa donna lo abbandonerà nella pineta di Fregene subito dopo, lasciandolo solo, appoggiato ad un albero con gli occhi chiusi. La terza interruzione avviene nella serra dove un'anziana, ma energica contadina, salva Snaporaz dallo stupro della figlia corpulenta e smaniosa. La quarta interruzione si ha nella camera degli ospiti di Katzone, dove le due soubrette, dopo aver provocato Snaporaz, lo lasciano a bocca asciutta. Rimasto solo con la moglie infervorata, ma per nulla attraente, Snaporaz fugge sotto il letto, interrompendo il quinto amplesso. Anche il ricordo dell'amplesso con la prostituta viene interrotto dalla fine dello scivolo delle visioni. Il settimo amplesso viene infine interrotto dai colpi di mitra di Donatella, che fanno precipitare la mongolfiera dai tratti della donna ideale⁴¹³. Queste continue frustrazioni sessuali esprimono la paura di Snaporaz di non essere più in grado di soddisfare le donne e di poter avere un'attiva vita sessuale, sia a causa del suo progressivo invecchiamento, sia a causa del cambiamento di atteggiamento

⁴¹² Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 334

⁴¹³ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 260-262

della donna nei confronti del maschio. Le paure di Snaporaz celano quelle del regista, che alla soglia dei sessant'anni teme la perdita di vigore fisico e sessuale e ha paura, allo stesso tempo, di essere messo da parte dalle adorate donne.

Vale la pena sottolineare come il rapporto e lo sguardo di Fellini nei confronti dell'altro sesso sia cambiato radicalmente negli anni. Se in *Otto e mezzo* Guido sognava un harem dove veniva accudito da tutte le donne della sua vita e dove esercitava un potere totale su di loro, nella *Città delle donne* Snaporaz si trova costretto a scappare e spesso a difendersi da donne che, malgrado siano state per secoli vittime di una società maschilista, sono diventate agli occhi del regista aggressive e minacciose, tanto che persino Donatella, l'unica donna del film che sembra volerlo aiutare, alla fine del film spara alla mongolfiera, infrangendo il sogno del protagonista di aver raggiunto la donna ideale. La risposta di Snaporaz alle paure che lo inseguono è quasi sempre di fuga fisica o mentale. Se nel presente non è più possibile rintracciare l'ideale di donna che Snaporaz desidera, allora meglio lasciarsi andare ad una regressione, scendere lentamente e nostalgicamente lungo lo scivolo della memoria in un luna park pieno di luci e rifugiarsi nelle immagini rassicuranti, ma allo stesso tempo invitanti di donne, che hanno rappresentato i primi sogni sessuali del passato come la governante, la pescivendola, l'infermiera delle terme, le dive del cinema e le prostitute⁴¹⁴. Il meccanismo di regressione rappresentato nella scena del luna park è preparato nella scena precedente dalle due soubrette e dalle serve che accudiscono Snaporaz, sistemandogli il letto e recitandogli ritornelli e filastrocche, come se fosse un bambino. A proposito di questa famosa scena Fellini scrisse a 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.*"⁴¹⁵ La scena in cui si vede

⁴¹⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 335

⁴¹⁵ Lettera di Federico Fellini a Georges Simenon del 15 ottobre 1979, in *Carissimo Simenon, mon cher Fellini*, Adelphi, Milano, 1998, p. 75.

l'intera sala di un cinema intenta in una masturbazione collettiva, all'interno di un grande letto-platea, mette in relazione la forte connessione che secondo Fellini esiste tra il cinema ed il sogno e più in particolare tra il cinema, il desiderio erotico ed il vagheggiamento sessuale⁴¹⁶. Questo episodio trova un antecedente nella scena di *Amarcord* in cui i compagni di Titta si masturbano in macchina, chi pensando ad una compagna di scuola chi ad una diva del cinema⁴¹⁷.

Snaporaz sembra aver finalmente trovato la donna ideale in una grande bambola mongolfiera che lo trasporta tra le nuvole e lo culla al suono di una dolce ninna ninna. L'enorme donna-mongolfiera rappresenta i diversi aspetti che secondo il regista dovrebbe avere la donna ideale. Essa é infatti allo stesso tempo Madonna, madre e amante.

*La città delle donne é "Una fiaba che Fellini si è divertito a raccontarci ripercorrendo intenzionalmente tutte le tappe del suo cinema, qua dando spazio ancora una volta, ai ricordi, come in Otto e 1/2 e in Amarcord là facendo il punto di nuovo sul presente, come nella Dolce vita e in Prova d'orchestra, alternando l'incubo al sogno, la visione allo scherzo e all'aneddoto, moltiplicando e variando le lingue e le tecniche, riscoprendo e rileggendo l'immaginato e il reale con un estro e una fertilità di invenzioni da lasciare spesso affascinati e stupiti."*⁴¹⁸

La città delle donne come il precedente *Prova d'orchestra* é un'importante fotografia dell'epoca, tanto nel racconto delle lotte femministe, quanto del diffondersi della musica elettronica e dell'uso delle droghe. Il film é inoltre una testimonianza del clima di tensione che ha caratterizzato la fine degli anni '70 con l'assassinio di Aldo Moro e gli attacchi terroristici.

Nonostante le intenzioni del regista, il film venne duramente attaccato dalle femministe già durante la lavorazione e il regista

⁴¹⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, pp. 335-336

⁴¹⁷ Roberto Chiesi, *I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne "La città delle donne"*, in "Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies", Fascicolo n. 1 / Issue no. 1, 2010, p. 9, sul sito www.parolerubate@unipr.it. visualizzato il 29/11/2017

⁴¹⁸ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, pp. 189-190

fu ingiustamente accusato di maschilismo. Fellini venne imputato di proporre nei suoi film un'immagine superficiale della donna e di esaltarne più le caratteristiche fisiche che quelle intellettuali e morali.

La posizione critica delle femministe non tenne tuttavia conto del fatto che alcune delle principali eroine del cinema felliniano sono state delle donne. Pensiamo a Gelsomina, Cabiria e alla modernità del perso-naggio di *Giulietta degli spiriti*, che attraverso l'esperienza della separazione del marito impara ad essere finalmente se stessa e a vivere liberamente in maniera indipendente da lui⁴¹⁹. Inoltre é giusto sottolineare che *"...affermando che le donne dello schermo altro non sono che proiezioni superficiali di fantasie erotiche maschili direttamente tratte dall'infanzia, dall'adole-scenza, dai sogni e dal cinema stesso, ha dato il suo contributo allo svelamento di alcuni pregiudizi fortemente radicati nel modo di pensare dell'uomo."*⁴²⁰

La città delle donne, uscito nelle sale il 28 marzo 1980 é tra i film di Fellini che ha ricevuto un'accoglienza più tiepida e perplessa tanto da parte del pubblico quanto della critica, sia a causa della maggiore necessità di un'interpretazione simbolica che ne permetta la comprensione, sia a causa del tono più distaccato dell'autore e del minor coinvolgimento emotivo che il film stabilisce con il pubblico. La creatività di Fellini non era destinata ad esaurirsi e già in questo film possiamo rintracciare, nella scena in cui Snaporaz improvvisa un tic tac con tanto di cappello a cilindro alla maniera di Fred Astaire, una prima idea del progetto che si sviluppò qualche anno più tardi, dando vita al film, *Ginger e Fred*, uno dei più grandi successi dell'ultima fase della carriera di Federico Fellini.

⁴¹⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 327

⁴²⁰ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 338

E la nave va (1983)

All'inizio degli anni ottanta, Fellini era amareggiato dall'accoglienza che pubblico e critica avevano riservato alla *Città delle donne* ed era consapevole della grande crisi che stava attraversando l'industria cinematografica, a causa del diffondersi delle emittenti televisive private, che allargando sempre di più l'offerta, stavano spingendo il pubblico a starsene comodamente seduto sulla poltrona di casa, piuttosto che andare al cinema.

Nel 1981 Fellini, dopo aver accantonato tra gli altri il progetto di fare un film sull'Inferno di Dante, a causa del divieto di scene di nudo imposto dai produttori americani⁴²¹, riprese in mano un soggetto scritto con Tonino Guerra qualche estate prima, che doveva intitolarsi "L'assassinio di Sarajevo" e che costituì il punto di partenza per la stesura del copione di *E la nave va*. Alla base dell'ispirazione del film ci fu la notizia del rito funebre voluto dalla divina Maria Callas, le cui ceneri, secondo le sue ultime volontà, vennero sparse nel mar Egeo nel 1979⁴²². La grande rivalità tra il soprano Edmea Tetua e Ildebranda Cuffari ricorda quella tra la Callas e la Tebaldi. Nel film c'è anche un vago riferimento all'affondamento del Titanic avvenuto nel 1912, che come la Gloria N. si inabissò mentre i passeggeri erano intenti a cantare e ballare.

Il film di Fellini ha molte affinità con il film *La nave dei folli* diretto nel 1965 da Stanley Kramer e tratto dall'omonimo romanzo di Katherine Anne Porter, uscito nel 1962. Entrambi i film sono infatti ambientati su una nave ed in entrambi i casi il regista si sofferma a descrivere brevemente la storia e la psicologia dei singoli passeggeri della nave, costruendo un racconto corale. In entrambi i film si avverte inoltre che qualcosa di minaccioso e tremendamente negativo sta per succedere. Questa minaccia è costituita dal nazismo nella *Nave dei folli* e dallo scoppio della prima guerra mondiale in *E la nave va*.

⁴²¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 335-336

⁴²² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 341

Questo film rinnovò completamente lo stile di Fellini e fu una testimonianza di quanto la creatività del maestro riminese fosse ancora estremamente fervida, nonostante i suoi sessantatré anni e nonostante all'epoca avesse già girato una ventina di film⁴²³. *E la nave va* presenta molti elementi nuovi rispetto alle precedenti pellicole del maestro. Ci sono dei riferimenti storici precisi, l'andamento narrativo è lineare e non c'è alternanza di realtà e sogno o di realtà e ricordo, come avveniva di solito nei suoi film. Inoltre ci sono molte scene in cui gli attori cantano e in un film di Fellini si tratta di un'assoluta novità⁴²⁴.

Le prime sequenze del film sono in bianco e nero e manca del tutto il sonoro. Attraverso il passaggio dal muto al sonoro, dall'uso delle didascalie al vocale e dal bianco e nero al colore Fellini materializza in pochi minuti una sorta di storia dell'evoluzione del mezzo cinematografico, realizzando in questo modo un omaggio, che è anche una dichiarazione d'amore al cinema. Nello stesso tempo questa scena trasmette allo spettatore un sentimento di malinconia verso un'epoca in cui il cinema si stava sviluppando. Tra le varie interpretazioni che Fellini stesso ha suggerito per *E la nave va*, c'è appunto quella di aver fatto "Un film sul cinema, su quello che ha rappresentato: una realtà che voleva testimoniare un'altra realtà, ma se n'è allontanata fino a svanire."⁴²⁵

Il naufragio della Gloria N. è una metafora della triste fine a cui si sta avviando il mondo del cinema, rappresentato nel film sia dall'operatore che sta riprendendo sul ponte, sia dal Conte di Bassano, che nonostante la cabina sia già mezza allagata, sta proiettando per l'ultima volta le riprese dell'amata Edmea Tetua. Se nei *Clowns*, Fellini aveva messo in scena la fine del mondo del circo e della figura del clown, in questo film racconta la fine del mondo della lirica e di quello del cinema ed in particolare del cinema d'autore, sostituiti dagli spettacoli della televisione e dai film fantascientifici, pieni di effetti spe-

⁴²³ Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, 11 settembre 1983 in C.G. Fava, A.Viganò, I film di Federico Fellini, *Roma, Gremese, 1981*, p. 169

⁴²⁴ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 228

⁴²⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 340

ciali ma spesso assolutamente privi di contenuti. Ma l'affondamento della Gloria N. simboleggia anche il naufragio dell'intero mondo della belle époque e dei suoi valori, che andarono verso il totale disfacimento con l'inizio della prima guerra mondiale. *"Nella loro eccentricità, i passeggeri hanno qualcosa di profondamente agonizzante, sono il simbolo della fine del divismo, del non-senso dei rituali del lusso e dell'esuberanza aristocratica"* ⁴²⁶

Come aveva fatto in *Agenzia matrimoniale* e nei *Clowns*, Fellini ironizza sulle pretese di verità del genere documentario e ridicolizza il personaggio di Orlando, facendone un giornalista goffo e ubriacone, che nonostante la sua presenza a bordo, non sa dare allo spettatore notizie certe neppure circa i motivi, che hanno portato all'affondamento della Gloria N. Sia in occasione dell'intervista al Granduca che durante l'esperimento di ipnosi con la gallina, Fellini mette in risalto la totale inadeguatezza di Orlando in qualità di giornalista⁴²⁷.

Come nella *Dolce vita* ed in *Otto e mezzo* anche in *E la nave va* ci sono molti riferimenti alla *Divina commedia* di Dante. Sia il film che la *Divina commedia* usano la metafora del viaggio per raccontare la vita dell'uomo. L'accostamento traghetto-morte, presente nel film, è presente anche nella *Divina commedia*, attraverso il personaggio del traghettatore Caronte, che trasporta le anime dei defunti nel regno dell'oltretomba. La nave Gloria N. affonda come la nave di Ulisse nel XXVI canto dell'*Inferno*. La stiva della nave con le grandi caldaie accese ricorda l'*Inferno* dantesco. Il protagonista Orlando si rivolge spesso direttamente al pubblico così come Dante si rivolge spesso al lettore. Orlando nel film, come Dante nella *Divina commedia*, isola dei personaggi dal contesto e li porta in primissimo piano presentadoli più da vicino. I passeggeri della Gloria N. sono dei defunti, come le anime incontrate da Dante, sia perché il film narra una storia accaduta settant'anni prima, sia perché essi fin dall'inizio sono destinati al naufragio. La bella Dorotea, passeggera della nave è inoltre l'ennesima metamorfosi della Beatrice dantesca, dopo la giovane Paolina

⁴²⁶

Angel Quintana, *Federico Fellini*, Cahiers du cinema, Parigi, 2011, p. 84

⁴²⁷

Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 228

della *Dolce vita* e la ragazza della fonte interpretata da Claudia Cardinale in *Otto e mezzo*⁴²⁸.

I passeggeri della Gloria N. con i loro vizi, i loro difetti, le loro meschinità, le loro bassezze morali, il loro falso perbenismo, sono uno specchio della società di inizio novecento che si rivela valido e trasferibile ad ogni epoca storica⁴²⁹. I cantanti lirici fingono di essere amici, ma in realtà tra loro esiste solo una grande rivalità, come dimostra la bellissima sequenza in cui inscenano una gara di canto nella stiva della nave. Per essi la partecipazione alla crociera-funerale della defunta Edmea Tetua, altro non è che un'esibizione mondana. Essi non provano nessun dolore per la morte della cantante, tanto che quando la figlia chiede ad Ildebranda Cuffari se volesse bene alla Tetua ella non trova neppure il coraggio di rispondere. Neppure in occasione del funerale i colleghi si risparmiano nel criticare e nello spettegolare sul carattere della defunta e sulla sua vita. I passeggeri sono quasi tutti a favore delle disuguglianze sociali e hanno talmente paura del diverso da protestare con il comandante, che ha messo in salvo i profughi serbi, facendoli salire a bordo della nave. Il primo ministro arrivista trama alle spalle del Granduca e corteggia la principessa Lherimia, al solo scopo di accrescere il proprio potere. La suora non mostra nessuna compassione verso i profughi affamati e continuando a mangiare dice che sarà la Provvidenza ad occuparsi di loro. Il conte di Bassano, spacciandosi per il più grande ammiratore della Tetua, con la promessa di creare un museo a lei dedicato, è riuscito a farsi mantenere dalla cantante per anni. Sia il conte di Bassano che il comico Ricotin sono omosessuali. L'anziano maestro Ruberti nasconde dietro le bonarie attenzioni per una giovanissima profuga serba, sporchi interessi sessuali. Lady Violet è una ninfomane e, pur essendo l'unica passeggera che ha il coraggio di infrangere le regole e di portare il cibo destinato ai ricchi ai profughi serbi, cela dietro questo bel gesto, il meno nobile

⁴²⁸ Edoardo Lipari, La nostalgia dei rinoceronte. Memorie dantesche nel film E la nave va di Federico Fellini in *Fellini&Dante. L'aldilà della visione. Atti del convegno internazionale di studi. Ravenna 29-30 maggio 2015*, Sagep Editori, Ravenna, 2016, pp. 39-53

⁴²⁹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 219

secondo fine di adescare tra i profughi qualche giovane ragazzo per saziare le sue irrefrenabili voglie.

Per quanto riguarda la presenza del rinoceronte tra i passeggeri della nave, Fellini potrebbe aver preso ispirazione dal balletto *Arien*, allestito a Roma nel 1979 dalla coreografa e ballerina tedesca Pina Bausch, che nel film interpreta il ruolo della principessa Lherimia. Nel balletto della Bausch infatti un ippopotamo femmina innamorato e malinconico, proprio come il rinoceronte di *E la nave va*, era collocato al centro del palcoscenico⁴³⁰. Un'altra possibile fonte di ispirazione potrebbe essere il quadro di Pietro Longhi "Il rinoceronte" in cui il pittore veneziano eseguì un ritratto di Clara, una rinocerontessa docile ed addomesticata, che nel Settecento fu costretta ad una estenuante tournée nelle più importanti corti europee.

La rinocerontessa che troviamo sulla scialuppa di salvataggio insieme ad Orlando nel finale di *E la nave va* é infatti estremamente docile e sta mangiando un ciuffo d'erba come quella del famoso quadro di Longhi.

La principessa Lherimia pur non essendo dotata della vista é capace di percepire e di comprendere più del bambinesco fratello ed infatti vince la partita a scacchi contro il fratello Granduca e sventa il complotto del primo ministro⁴³¹. Al personaggio della principessa cieca Lherimia, sorella del granduca, Fellini attribuisce la capacità di visualizzare il corrispondente cromatico dei suoni, capacità che il regista stesso ha dichiarato di aver posseduto durante l'infanzia. *"C'è stato un periodo della mia infanzia in cui, all'improvviso, visualizzavo il corrispondente cromatico dei suoni: un bue muggiva nella stalla di mia nonna? Ed io vedevo un enorme tappetone bruno-rossastro, che fluttuava a mezz'aria davanti a me: si avvicinava, si restringeva, diventava una striscia sottile che andava a infilarsi nel mio orecchio destro. Tre rintocchi di campanile? Ed ecco tre dischi d'argento staccarsi lassù*

⁴³⁰ Paolo Fabbri, *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2011, p. 52

⁴³¹ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 346

dall'interno della campana, e raggiungere fibrillanti le mie sopracciglia, sparendo nell'interno della testa." ⁴³²

La traduzione della musica in immagini colorate é l'idea alla base del film *Fantasia* diretto, da Walt Disney ed uscito nelle sale nel 1940 e che sappiamo essere uno dei film più amati da Fellini⁴³³, che in *E la nave va* riutilizza la musica dello Schiaccianoci di Cajkovskij, utilizzata anche per il capolavoro disneyano.

Tra le musiche utilizzate come colonna sonora del film troviamo molti famosi brani di musica classica, oltre a brani tratti dalla grande tradizione operistica italiana. A quasi tutte le arie liriche il poeta Andrea Zanzotto cambiò il testo, in modo da adattare alla storia del film. Il primo pranzo sulla nave e la presentazione dei personaggi sono accompagnati dalla danza degli zufoli, tratta dallo *Schiaccianoci* di Cajkovskij oltre che dal brano il cigno, tratto dal *Carnevale degli animali* di Saint-Saens.

Il volo del gabbiano nella sala da pranzo é accompagnato dal famoso valzer di Strauss, *Sul bel danubio blu*. L'entrata del Granduca viene accompagnata da una danza del *Guglielmo Tell* di Rossini. Gli anziani maestri Ruberti suonano con una glass harmonica improvvisata il momento musicale numero tre in fa minore di Schubert. La prima apparizione di Dorotea, così come la proiezione dei film di Edmea Tetua sono accompagnati dal brano *Clair de lune*, tratto dalla *Suite bergamasque* di Debussy. Nella sala macchine della nave i cantanti si sfidano cantando arie verdiane, tra cui *Amami Alfredo*, tratto dalla *Traviata* e il famosissimo brano del *Rigoletto*, *La donna é mobile*. Durante una prova i cantanti intonano la *petite messe solennelle* di Rossini mentre, lo spargimento delle ceneri della Tetua, é accompagnato dal brano *O patria mia* tratto dall'*Aida* di Verdi. Durante il naufragio i cantanti alternano vari brani tra cui il *Guerra guerra*, tratto dalla *Norma* di Bellini, il *Gloria all'Egitto*, tratto dall'*Aida* di Verdi, l'ouverture della *Forza del*

⁴³² Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, p. 10

⁴³³ Italo Moscati, *Fellini & Fellini. Da Rimini a Roma*, inquilino a Cinecittà. Ediesse, Roma, 2010, p. 174

destino e il *Va pensiero* dal *Nabucco*, sempre di Verdi. Infine i titoli di coda sono accompagnati ancora una volta dal brano *Clair de lune* di Debussy.

Nel film ci sono molti elementi che rimandano alle opere precedenti di Fellini. Alcuni passeggeri della nave inscenano una seduta spiritica come i protagonisti di *Giulietta degli spiriti*. Una profuga serba legge la mano di lady Violet senza rivelare i suoi presagi come accade in *Toby Dammit*. Le mogli dell'emiro egiziano ricordano le concubine viste nella scena del Grand Hotel in *Amarcord*.

E la nave va è come altri film di Fellini una sorta di apologo. Se nella *Dolce vita* il regista aveva ammonito lo spettatore sui vizi della società del boom economico e sul fallimento di una rigida educazione cattolica, in *Prova d'orchestra* lo aveva ammonito circa la crisi della società postsessantottina e i pericoli allarmanti degli anni di piombo, nella *Città delle donne* sulle conseguenze del femminismo, in *E la nave va* lo ammonisce descrivendo una realtà sociale preoccupante, che sta portando l'umanità alla catastrofe e il cinema alla totale decadenza. Il regista, come d'abitudine, non offre al pubblico nessuna soluzione preconfezionata e si pone piuttosto l'obiettivo di risvegliare le coscienze attraverso la sua lucida testimonianza⁴³⁴. La nave Gloria N. è uno specchio della società, anche a livello di stratificazione delle classi sociali. Gli esponenti dell'alta borghesia e della nobiltà, sulle prime diffidenti nei confronti dei profughi, dopo aver ottenuto una loro emarginazione a spazi ristretti della nave, nel corso del viaggio familiarizzano con i naufraghi serbi, grazie anche al coinvolgimento emotivo della musica e dei balli. Nel finale del film assistiamo ad un ulteriore amalgamarsi delle classi sociali, quando vediamo la bella Dorotea salire su una scialuppa con il giovane profugo, che lancia la bomba rudimentale alla corazzata. Gli unici personaggi talmente indifferenti da restare ostili per tutto il viaggio nei confronti dei profughi sono il Granduca ed i suoi consiglieri politici.

Per interpretare i passeggeri della Gloria N. Fellini scelse tutti attori poco noti, allo scopo di accentuare la distanza tra lo

⁴³⁴ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 216

spettatore ed i protagonisti del film, che essendo ambientato settant'anni prima delle riprese dovevano inevitabilmente essere tutti morti. *"Mi pareva di aver bisogno di volti che potessero verosimilmente sembrare quelli di persone che non esistono più, scomparsi nel tempo, e che ci toccano, ci incuriosiscono, perché quel modo...di fissarci con uno sguardo perduto per sempre, con la voglia di rivelarci il senso di una storia, il racconto di un'esistenza."*⁴³⁵

La distanza con il tempo passato in cui si svolsero i fatti narrati dal film é accentuata inoltre dalla fotografia del film, che é volutamente invecchiata e sbiadita. *"Il mio sentimento verso i personaggi di questa storia voleva essere quello che si prova quando si guarda una vecchia fotografia; non importa che quel tipo di fotografie di inizio secolo siano marroncine e fatiscenti, abbiano quella tinta seppia da dagherrotipo; io credo che anche se fossero coloratissime e sgargianti, interverrebbe comunque quel nostro particolare sentimento a scolorirle, a renderle fatiscenti, perché per noi sono ombre. Così la fotografia di "E la nave va" ha una inconsueta chiave cromatica; i rossi, gli azzurri, i verdi perdono l'aggressività della realtà per assumere il contorno vago della memoria, i toni sfumati dei ricordi."*⁴³⁶

E la nave va é il più viscontiano dei film di Fellini, non solo perché é ambientato nel mondo dell'opera lirica, ma soprattutto per la grande attenzione riservata alla ricostruzione di un'epoca storica⁴³⁷.

La natura metacinematografica del racconto é continuamente sottolineata. Il regista riprende l'espedito della realizzazione di un falso documentario già utilizzato in *Roma* e nei *Clowns* e, alla fine del film, mostra sia il macchinista del film falso che quelli del film vero, ripresi a sua volta da un altro operatore che sta dietro la macchina da presa. Fin dall'inizio del film, quando ancora la ripresa é in bianco e nero, c'é un personaggio che

⁴³⁵ Federico Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Torino, Donzelli, 2009, p. 94

⁴³⁶ Federico Fellini, *Intervista sul cinema* a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Bari, 1983, pp. 173-174

⁴³⁷ Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 93

guarda diretto verso la macchina da presa e che, nonostante i movimenti della macchina, cerca di restare nell'inquadratura come spesso accade oggi nel corso delle riprese televisive. Altri personaggi guardano dritto verso la macchina durante tutta la scena ambientata nel porto di Napoli, compreso il giornalista Orlando che si prova vari cappelli, come per cercare l'approvazione dello spettatore. Il fatto che Orlando parli allo spettatore senza microfono e soprattutto che gli si rivolga parlando, in un'epoca in cui il sonoro non era ancora stato inventato, sono dei particolari talmente irrealistici che non possono che farci concludere che Fellini si sia divertito ad evidenziare, anche attraverso queste incongruenze, che l'intero racconto é una messinscena⁴³⁸. Irrealistico é anche il fatto che, nonostante il film sia ambientato nel luglio del 1914, tutti gli attori indossino abiti invernali. Le scenografie, i tramonti ed il mare sono volutamente e visibilmente di plastica o di cartapesta ed anticipano il colpo di scena finale. Alla fine del film, Fellini rivela allo spettatore che l'intero spettacolo non é altro che una finzione cinematografica mostrando macchinisti, addetti alle luci, cameramen e persino se stesso, intenti nelle riprese del film che ancora si sta girando.

Questo finale, oltre ad avere ancora una volta un'evidente funzione metacinematografica, mette in evidenza il ruolo che egli attribuisce al proprio lavoro.

Per Fellini il regista, cosí come il giornalista Orlando, nel quale egli si identifica, ha l'obbligo di testimoniare ciò che accade, anche quando non ha soluzioni o messaggi da suggerire allo spettatore⁴³⁹. Orlando, come il regista, non giudica mai il comportamento dei personaggi ed ha una posizione completamente neutrale.

L'identificazione del regista con Orlando viene ulteriormente rinforzata dalla riflessione che fa il giornalista circa il significato del proprio racconto, che rivela il pensiero di Fellini sul senso del proprio lavoro di artista. Chiuso nella propria cabina e rivolgendosi allo spettatore, Orlando fa una riflessione

⁴³⁸ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 341

⁴³⁹ Il latte del rinoceronte, dal sito internet youtube,

<https://www.youtube.com/watch?v=pSgOwDAhHtI> visualizzato il 15/09/2018

che fa venire in mente i dubbi di Guido Anselmi, alter ego di Fellini in *Otto e mezzo*. *"Sono degli appunti che stavo buttando giù...per un mio diario...Io scrivo, racconto ma cos'è poi che voglio raccontare? ...Un viaggio per mare? Il viaggio della vita? Ma questo non si racconta: si fa, ed è già tanto...E' banale, eh? E' già stato detto! E meglio!...Ma tutto è stato già detto: e fatto."* ⁴⁴⁰

Nel finale i passeggeri iniziano a cantare per rendere omaggio alla defunta, le cui ceneri il vento sta spargendo in mare. Dopo il bombardamento della nave i passeggeri continuano il loro canto funebre, che accompagna il loro naufragio. Mentre la nave sta affondando, i cantanti si stringono sempre più vicini e si approssimano al maestro che li sta dirigendo, per trovare conforto nel calore umano e continuano a cantare per trovarne anche nella musica, come i musicisti allarmati di *Prova d'orchestra* che nel finale del film si stringevano al direttore, dopo che la sfera da demolizioni aveva distrutto una parete dell'oratorio⁴⁴¹.

Le ultime immagini del film ci mostrano il giornalista Orlando, insieme al rinoceronte, in salvo su una scialuppa, che è una sorta di piccola arca di Noé su cui sono presenti quelle poche cose indispensabili che permettono all'uomo di salvarsi dall'apocalisse.

Il giornalista Orlando, in salvo sulla scialuppa, rivolgendosi direttamente allo spettatore, dichiara che il latte di rinoceronte è buonissimo. A proposito del significato del latte del pachiderma sono state date varie interpretazioni. *"Il Testimone e il Mostro, l'Intelligenza e la Natura nella sua totalità: stretti insieme sull'ultima cosa che galleggia sull'acqua, dopo il naufragio di tutte le grandi navi della storia; indispensabili l'uno all'altro, imprescindibili, legati per sempre. Contro la società morente che non ha accettato l'alieno (il gabbiano, i serbi), Orlando abbraccia nel rinoceronte la forza primigenia della vita e si nutre del suo latte."* ⁴⁴² Fellini stesso, in un'intervista televisiva, ha suggerito come spiegazione della

⁴⁴⁰ E la nave va, Federico Fellini. Rai, Franco Cristaldi Vides e Gaumont. 1983, DVD

⁴⁴¹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 220

⁴⁴² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 342

sequenza finale che Orlando, sopravvive perché nel suo testimoniare i vari aspetti della vita così com'è si nutre anche dell'aspetto più mostruoso ed animalesco dell'esistenza, simboleggiato dal latte di rinoceronte⁴⁴³. "*L'unico tentativo per evitare il disastro, per non precipitare nella catastrofe – ha osservato Fellini - potrebbe essere quello diretto a recuperare la parte inconscia, profonda, salutare di noi stessi. E' in questo senso che si potrebbe spiegare la frase farsi nutrire dal latte del rinoceronte.*"⁴⁴⁴

E la nave va venne presentato fuori concorso al Festival del cinema di Venezia il 10 settembre 1983 incontrando l'approvazione quasi unanime della critica, che ne esaltò in particolare le qualità formali. Nonostante ciò gli incassi del film furono più bassi del previsto e delusero sia il regista che la produzione.

E la nave va è l'inizio di un'amara riflessione del regista riminese sul venir meno dell'importanza del cinema, causato dalla televisione, che continua nei due film successivi, *Ginger e Fred* ed *Intervista*⁴⁴⁵.

Ginger e Fred (1986)

Il soggetto di *Ginger e Fred* fu scritto, inizialmente, per diventare un episodio di una serie, di sei film televisivi, che avrebbero dovuto essere girati da alcuni dei più famosi registi italiani dell'epoca e che avrebbero dovuto essere tutti interpretati da Giulietta Masina. Questo progetto saltò a causa della sua complessità e il produttore Alberto Grimaldi propose a Fellini, di trarre dal suo soggetto un lungometraggio.

Il titolo del film è ispirato ai nomi dei celebri attori e ballerini americani degli anni trenta, Fred Astaire e Ginger Rogers, che

⁴⁴³ Il latte del rinoceronte, dal sito internet Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=pSgOwDAhHI> visualizzato il 15/09/2018

⁴⁴⁴ Edoardo Lipari, *La nostalgia dei rinoceronte. Memorie dantesche nel film E la nave va di Federico Fellini in Fellini&Dante. L'aldilà della visione. Atti del convegno internazionale di studi. Ravenna 29-30 maggio 2015*, Sagep Editori, Ravenna, 2016, p. 50

⁴⁴⁵ Angel Quintana, *Federico Fellini, Cahiers du cinema*, Parigi, 2011, p. 84

avevano girato una decina di film di grande successo insieme e che Fellini aveva amato fin da ragazzo, quando andava a vedere i loro film al cinema Fulgor di Rimini. *Ginger e Fred* segna il ritorno tra i collaboratori di Fellini dello sceneggiatore Tullio Pinelli, che non lavorava con lui dai tempi di *Giulietta degli spiriti*. Con questo film inizia inoltre la collaborazione tra Fellini e il compositore Nicola Piovani, che proseguì in tutti film realizzati successivamente dal maestro riminese⁴⁴⁶.

In *Ginger e Fred*, Fellini si scaglia contro il proliferare delle emittenti televisive private, responsabili a suo parere, di aver allontanato il pubblico dalle sale cinematografiche. Nel corso di varie interviste, Fellini aveva espresso tutto il suo sconforto e la sua preoccupazione sulle conseguenze di una sempre maggiore espansione e di un sempre maggior utilizzo del mezzo televisivo. *"Mi sembra che proprio il cinema sia entrato in una crisi molto, molto grave. Mi pare che l'apparecchio attraverso il quale stiamo aparendo in questo momento ai telespettatori, ammesso che non abbiano già cambiato canale con quell'apparecchietto...ecco proprio quell'apparecchietto, penso che abbia allevato, cresciuto, una marea di spettatori impazienti, indifferenti, distratti, vagamente razzisti, perché quell'apparecchietto é un plotone di esecuzione insomma, che toglie la faccia, la parola, ti cancella. Vedere quattro film contemporaneamente potrebbe sembrare l'impresa di un gran cervellone, di qualcuno dotato di chissà quali poteri straordinari, in effetti é soltanto l'incapacità a prestare un minimo di attenzione a chi sta parlando, l'incapacità a lasciarsi sedurre, incantare da una storia. Quindi il cinema, che era proprio questo, era suggestione ipnotica, ritualistica, c'era qualche cosa di religioso...si usciva di casa, si parcheggiava la macchina in qualche posto, poi ci si incolonnava in corteo, tutto il rituale, il biglietto, la tenda che si apriva, la mascherina, guardare la platea mezza illuminata, riconoscere degli amici, poi questa luce che si attenua, lo schermo che si accende e comincia la rivelazione, il messaggio. Un rituale antichissimo, di sempre insomma, che ha cambiato forma e*

⁴⁴⁶

Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 352-359

modi ma era sempre quello, sei lì per ascoltare. Ora mi pare appunto che tutto questo sia stato completamente distrutto.

Non c'è più questo atteggiamento...Senza rispetto, con questa macchinetta, con questa specie di laser che cancella, toglie e appena, appena la cosa non presenta degli interessi, degli agganci sensazionalistici, subito salti...da un film passi a una partita di calcio, da una partita di calcio a un quiz, da un quiz a una pubblicità di pannolini. Ecco questo modo di stare ad ascoltare chi parla mi sembra un modo infame e naturalmente, quello che sta parlando si trova umiliato e mortificato in una posizione di totale...non è più ascoltato, però questo è accaduto..."⁴⁴⁷ "Comunque, anch'io penso che il cinema abbia perso di autorità, di prestigio, di mistero, di magia; quello schermo gigantesco che incombe su una platea devotamente raccolta davanti a lui, fatta di uomini piccoli piccoli, che guardano incantati immensi faccioni, labbroni, occhioni, che vivono e respirano in un'altra, irraggiungibile dimensione, fantastica e nello stesso tempo reale, come quella del sogno, quel grande, magico schermo non ci affascina più. Ormai abbiamo imparato a dominarlo. Siamo più grandi di lui. Guardate come l'abbiamo ridotto: eccolo là, piccolo come un cuscino, tra la libreria e un portafiori. A volte sta persino in cucina, vicino al frigidaire. E' diventato un elettrodomestico e noi, seduti in poltrona, muniti di un telecomando, esercitiamo su quelle piccole immagini un potere totale, facendo scempio di ciò che ci è estraneo o ci annoia. In una sala cinematografica anche se il film non ci piaceva, la soggezione intimorita e affascinata di quel grande schermo ci obbligava a rimanere seduti, fino alla fine, se non altro per una coerenza di tipo economico, avendo pagato un biglietto; ma adesso, in una sorta di rivincita rancorosa, appena ciò che vediamo tende a richiederci un'attenzione che non vogliamo concedere, tac!, un colpo di pollice e togliamo la parola a chiunque, cancelliamo le immagini che non ci interessano, siamo noi i padroni. Che noia quel Bergman! Chi l'ha detto che Bunuel è un grande regista? Via da questa casa, voglio vedere la partita, o il

⁴⁴⁷ Il latte del rinoceronte, dal sito internet youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=pSgOwDAhHtI> visualizzato il 15/09/2018

varietà. E' nato così uno spettatore tiranno, despota assoluto, che fa quello che vuole ed è convinto sempre di più di essere lui il regista, o perlomeno il montatore delle immagini che sta vedendo. Come sarà possibile per il cinema tentare di sedurre ancora uno spettatore così? I produttori e i registi americani cercano di captare subito l'attenzione di questo spettatore distaccato, indifferente, diffidente, realizzando grandi spettacoli con mirabolanti avventure, catastrofi galattiche, magie, orrori, l'imprevedibile, il mai visto, l'inaudito, insomma un ritorno alle origini, al cinema di Méliès, alla meraviglia. In questi grandi spettacoli della produzione americana, però, mi sembra che la tendenza a privilegiare l'aspetto prevalentemente esornativo, scenografico, la girandola pirotecnica dei trucchi sensazionali, vada a discapito non solo del senso del racconto, ma a volte anche della stessa narrazione. E' un cinema dove l'autore scompare, un cinema di ingegneri, e chi merita l'applauso sono appunto loro, i tecnici degli effetti speciali." ⁴⁴⁸

A metà degli anni ottanta Fellini, allo scopo di difendere i propri diritti d'autore, giunse al punto di intentare alcune azioni giudiziarie nei confronti delle emittenti televisive private, che interrompendo i film e sospendendo l'attenzione dello spettatore con gli spazi pubblicitari, troncavano l'andamento narrativo ed ostacolano tutti quei processi emotivi che il regista ha cercato di suscitare nel pubblico. In quegli anni, a differenza delle emittenti private, i canali di stato inserivano infatti gli spot pubblicitari solo nella pausa tra il primo ed il secondo tempo del film, come avviene tutt'oggi nelle sale cinematografiche.

Purtoppo la sentenza andò a favore delle emittenti televisive private. Fu infatti stabilito che interrompendo i film con gli spazi pubblicitari, esse non violavano nessuna legge.

All'interno di *Ginger e Fred*, Fellini affronta svariate tematiche di grande attualità e vi si possono rintracciare tre principali filoni narrativi.

⁴⁴⁸ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, pp. 163-165

Il primo filone narrativo é quello di Amelia e Pippo che sono gli unici partecipanti allo show televisivo ad essere degli artisti e gli unici, a meritare veramente gli applausi del pubblico. Essendo persone di un'altro tempo, i due ballerini si sentono spaesati, sia nel mondo dello spettacolo attuale che nella società odierna, che trovano cambiata radicalmente.

Il secondo filone narrativo riguarda la televisione che invade e assale ogni luogo con i suoi programmi e soprattutto con i suoi annunci pubblicitari. Alla stazione Termini, troneggia un immenso zampone Lombardoni appeso al soffitto e sul pulmino che porta gli artisti all'hotel, assistiamo ad uno spot che oltraggia addirittura Dante e la sua *Divina Commedia* per reclamizzare un orologio-bussola. Le persone sono inconsciamente dipendenti dalla televisione, al punto che all'arrivo di Amelia in hotel, né i receptionist né i facchini, pur essendo a lavoro, distolgono il loro sguardo dalla televisione che sta proiettando una partita di calcio. Attraverso lo sguardo di Amelia, che viene trattata con modi sbrigativi, indifferenti e svalutanti da tutti gli addetti ai lavori, Fellini ci mostra quanto il mondo televisivo sia freddo e disumanizzato. Ad esempio, il maestro di musica se ne va mentre Amelia sta ancora parlando con lui mortificandola. Inoltre, nonostante lei lo abbia richiesto, nessuno avverte Amelia dell'arrivo del suo compagno d'arte Pippo.

Il film "*...è una denuncia del genocidio culturale perpetrato nella degenerazione del fenomeno televisivo*"⁴⁴⁹. Fellini si scaglia in particolare contro quei programmi, definiti contenitori televisivi, come ad esempio Portobello, Maurizio Costanzo Show, Fantastico o Domenica In, a cui partecipano svariati personaggi, che vanno dall'assurdo al demenziale, che offrono spettacoli privi di qualsiasi contenuto culturale e che hanno come unico scopo, quello di attirare sponsors e di vendere spazi pubblicitari. *Ginger e Fred* sottolinea l'aspetto grottesco dei programmi televisivi che offrono un momento di gloria a chiunque, dai ciarlatani ai fenomeni di baraccone. Il demenziale show televisivo Ed ecco a voi in cui si esibiscono i due anziani ballerini, Ginger e Fred, ospita infatti, senza

⁴⁴⁹ Tullio Kezich, *La Repubblica*, 13 gennaio 1986

nessuna logica, all'interno della stessa puntata: una transessuale con la vocazione di fare l'amore con i detenuti, una donna che si è innamorata di un extraterrestre perché la capisce più di un umano, un anziano frate dedito alla levitazione, un prete che ha lasciato l'abito talare per amore di una donna, un uomo che viene definito il mago della chirurgia plastica, un camorrista, nani, culturisti, molti sosia di personaggi famosi, un uomo che mette incinte le donne con lo sguardo, l'inventore delle mutandine commestibili, un parlamentare che digiuna per protesta contro le pratiche della caccia e della pesca, una teledipendente che si è prestata all'esperimento di rinunciare alla televisione per un mese e che dichiara, tra le lacrime, che ha capito che non può più farne a meno.

Il regista è fortemente critico nei confronti degli spot pubblicitari in cui il corpo femminile viene volgarmente e costantemente sfruttato, per rendere più attraente qualsiasi tipo di prodotto. Molti degli spot pubblicitari che si vedono durante il film, pubblicizzano i prodotti del Commendator Lombardoni, con esplicito riferimento all'imprenditore lombardo Silvio Berlusconi e hanno come protagonista Moana Pozzi, che nel 1985 non era ancora diventata una porno star.

Mentre sottolinea il suo disgusto per gli spettacoli di oggi, Fellini non nasconde la nostalgia per gli spettacoli di ieri, di cui Ginger e Fred sono due rappresentanti emblematici. L'eleganza della loro danza, che ha fatto sognare il pubblico di ieri, riproponendo i brani dei grandi musical americani, è in forte contrasto con la vacuità e l'assurdità dello spettacolo televisivo a cui prendono parte. Pur essendo artisti di un certo valore e persone reali, Amelia e Pippo vengono fagocitati dal programma televisivo, in cui tutto è fittizio e vengono posti allo stesso piano dei vari sosia senza arte né parte di Clark Gable, Marcel Proust, Lucio Dalla eccetera.

Il terzo filone narrativo riguarda il contesto socio-culturale. La società degli anni ottanta appare a Fellini afflitta dal consumismo, dalla volgarità e dall'alienazione. Roma è una città deturpata, sia dai grandi cartelloni pubblicitari che dalle montagne di immondizia abbandonate ovunque e le sue strade sono invase da barboni, drogati e vucumprà. Vista dagli occhi

di Amelia-Ginger, la città capitolina provoca sdegno ed è completamente diversa da quella raccontata quattordici anni prima dal regista nel film *Roma*.

Tra il secondo ed il terzo filone narrativo esiste un forte legame di interconnessione, in quanto la televisione è allo stesso tempo causa e prodotto della società consumistica e disumanizzata. Entrambi i filoni sono invece in forte contrasto con l'umanità, il candore e la sensibilità artistica dei due ballerini di tip tap, che alla fine del film vengono sconfitti dagli altri due filoni narrativi. Il televisore, che all'interno della Stazione Termini ruba la scena finale a Amelia e Pippo e annuncia che nel Lazio ci sono ben sessantasei ripetitori e diffonde l'ennesima pubblicità della pasta Lombardoni, sancisce la vittoria simbolica del mondo della televisione e della società del consumismo sull'arte. Si tratta di uno dei finali più amari e nello stesso tempo più profetici dell'intera filmografia felliniana. Il regista mostrando il suo disgusto per il mondo attuale e la sua nostalgia per un mondo più umano, vuole spingere lo spettatore ad una presa di coscienza, che può essere il punto di partenza di un possibile quanto auspicabile cambiamento⁴⁵⁰.

In *Ginger e Fred*, Fellini tornò a lavorare con la moglie Giulietta Masina, che non aveva più utilizzato come attrice dal lontano 1965, anno in cui aveva girato *Giulietta degli spiriti*. Tornano inoltre l'amico e fedele alter ego Marcello Mastroianni e Franco Fabrizi, che aveva già scelto per i *Vitelloni* e per il *Bidone* e che in *Ginger e Fred* interpreta il ruolo dell'infido presentatore televisivo. Giulietta Masina interpreta il ruolo di Amelia Bonetti, in arte Ginger, una signora borghese un po' ingenua un po' all'antica, rimasta vedova. Amelia vive a Santa Margherita Ligure dove ha una piccola azienda, una figlia e dei nipoti. Marcello Mastroianni interpreta il ruolo di Pippo Botticella, in arte Fred, un fallito squattrinato dedito all'alcol, che nasconde le proprie sconfitte dietro una maschera di falso cinismo. Pippo ha passato un periodo in manicomio, ma nonostante ciò è estramamente lucido, sia quando si tratta di

⁴⁵⁰ Olinto Brugnoli, *Ginger e Fred*, Edav – Educazione Audiovisiva, n. 136, 1986 dal sito Edav <http://www.edav.it/articolo2.asp?id=365> visualizzato il 29/09/2018

smascherare le manipolazioni del pubblico ad opera della televisione, sia quando si tratta di esprimere giudizi sulla decadenza e sui soprusi della società. Nei caratteri di Amelia e Pippo troviamo molti tratti in comune con gli attori di avanspettacolo, Checco e Melina, protagonisti del primo film di Fellini, *Luci del varietà*. Pippo é infatti farfallone, donnaiolo e perdigiorno come Checco, mentre Amelia é pragmatica e coscenziosa come Melina. Fellini si identifica tanto nel perbenismo, nella paura, nel senso di smarrimento misto a stupore di Ginger, quanto nell'ironia beffarda e nell'indole contestatoria di Fred oltre che nel suo essere a tratti bugiardo a tratti sincero. L'identificazione del maestro riminese con Pippo-Fred viene rinforzata, facendo indossare al protagonista la stessa sciarpa rossa, lo stesso cappotto a quadri e lo stesso cappello portati abitualmente da Fellini⁴⁵¹.

Ginger e Fred danzano sulle note della canzone *The Continental*, ballata dagli storici Ginger Rogers e Fred Astaire nel film del 1935 *Cerco il mio amore* e proseguono ballando il brano *Cheek to cheek*, tratto dal film *Cappello a cilindro* uscito anch'esso nel 1935⁴⁵². Quando un black-out elettrico interrompe la loro esibizione, i due protagonisti iniziano una conversazione che é un momento chiave per la comprensione del film oltre ad essere uno dei momenti più poetici della pellicola. Nel corso del dialogo tra i due anziani ballerini, che si svolge in un buio che permette di far luce dentro di sé ed in un silenzio che permette di comunicare, Fred svela a Ginger i suoi fallimenti di uomo, da cui aveva tenuto all'oscuro la vecchia compagna per tutta la vita. Pippo/Fred esprime la nostalgia del passato "*la luce non torna più*"⁴⁵³ ed il senso di fugacità dell'esistenza "*Siamo dei fantasmi che vengono dal buio e nel buio se ne vanno*"⁴⁵⁴ riassumendo in queste semplici parole tutto il realistico pessimismo di chi sente di vivere in un'epoca che non gli appartiene e avverte che la morte si sta avvicinando. *Ginger e Fred* deve essere letto anche come un film sulla vecchiaia e

⁴⁵¹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 235

⁴⁵² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 357

⁴⁵³ Ginger e Fred, Fellini, P.E.A., 1986. DVD

⁴⁵⁴ Ginger e Fred, Fellini, P.E.A., 1986. DVD

sul sentirsi a disagio di due ultrasessantenni che si ritrovano in un mondo divenuto pauroso, volgare e incomprensibile e che, inevitabilmente, provano nostalgia per un passato, edulcorato dallo sguardo del ricordo. Proprio quando i due artisti hanno finalmente deciso di fuggire da quel baraccone che li offende e li mortifica, non mostrando nessun rispetto e nessuna sensibilità per loro e Pippo ha trovato il coraggio di fare il gesto dell'ombrello ai telespettatori, la luce torna improvvisamente ed i due ballerini devono riprendere il loro spettacolo. Il gesto dell'ombrello di Pippo ai telespettatori, preceduto durante la prova dalla minaccia di lanciare un'invettiva alla società in diretta televisiva "*Lasciami salire sul palcoscenico... perché io stasera parlo. Io dico tutto. A sessanta milioni di italiani dico tutto: pe-co-ro-ni!*"⁴⁵⁵ rimanda al film *Quinto Potere* di Sidney Lumet, uscito nel 1976 in cui Peter Finch interpreta un pazzo profeta dell'etere.

Amelia e Pippo avevano accettato di partecipare allo show televisivo, spinti sia dalla voglia di rivedersi, sia dal desiderio di sentirsi ancora vivi artisticamente. Pippo era stato attratto anche dal compenso di ottocentomila lire, offerto dall'emittente televisiva. Il risultato del loro incontro è stato però nettamente al di sopra delle loro aspettative, poiché nonostante la loro esibizione sia stata interrotta, prima da un black out elettrico e poi da una caduta di Pippo, i due artisti hanno avuto l'occasione di comunicare e di chiarirsi, come forse non avevano mai fatto in passato. Il black out non è stato altro che la conseguenza dell'*organizzazione di merda*⁴⁵⁶, come la definisce Pippo, dello spettacolo.

Dopo l'esibizione dei due ballerini, Fellini ci regala un finale poetico e dal gusto chapliniano in cui i due protagonisti, pur separandosi fisicamente, si sono ritrovati emotivamente. Alla stazione Termini, dove il film era iniziato, Amelia e Pippo si salutano, nonostante tutto, entrambi soddisfatti della propria esibizione e felici di essersi finalmente riuniti. Il loro incontro, malgrado si sia svolto nell'ostilità di uno studio televisivo caotico e chiassoso, è servito a entrambi a chiarire il forte

⁴⁵⁵ Ginger e Fred, Fellini, P.E.A., 1986. DVD

⁴⁵⁶ Ginger e Fred, Fellini, P.E.A., 1986. DVD

sentimento che li lega e quando i due si salutano, rinnovando la promessa di rivedersi, prima che Amelia si affretti verso il binario per non perdere il treno, lo spettatore in cuor suo sa che Amelia e Pippo non si rivedranno mai più.

Per alcuni aspetti *Ginger e Fred* é il film di Fellini che assomiglia di più alla *Dolce vita*. Infatti *La dolce vita* prendeva ispirazione dai rotocalchi scandalistici degli anni sessanta, così come *Ginger e Fred* prende ispirazione dai programmi televisivi e dagli spot pubblicitari degli anni ottanta, per dipingere una società non solo corrotta e decadente, ma che é diventata col passare degli anni sempre più volgare e mostruosa⁴⁵⁷. A rinforzare il legame con *La dolce vita*, nella camera di albergo di Amelia troviamo appesa una natura morta, così come era presente nel salotto di Steiner, allo scopo di ricordarci la fugacità dell'esistenza.

Sebbene il tema televisivo sia nuovo nella filmografia felliniana, il regista, come sua abitudine, si autocita continuamente, tanto che i rimandi alla sue opere precedenti sono innumerevoli. In *Ginger e Fred* troviamo i nani come nei *Clowns*, i culturisti come in *Giulietta degli spiriti*, i motociclisti come in *Roma*, lo studio televisivo fatto interamente di luci e specchi ricorda il luna park della *Città delle donne*, mentre l'antenna televisiva, inquadrata più volte ricorda l'astronave di *Otto e mezzo*⁴⁵⁸.

Qualche mese prima dell'uscita nelle sale di *Ginger e Fred*, il Festival del Cinema di Venezia aveva assegnato a Federico Fellini, il Leone d'oro alla carriera, che gli venne consegnato la sera del 6 settembre 1985.

Dopo una visione in anteprima nel dicembre del 1985 al Quirinale, alla presenza dell'allora Presidente della Repubblica Francesco Cossiga e di altri invitati illustri, *Ginger e Fred* venne presentato a Parigi in una serata di gala il 13 gennaio 1986. All'uscita del film il consenso della critica fu unanime, sia all'estero che in Italia, ma nonostante ciò il film si classificò solo al ventottesimo posto tra i film più visti in Italia nella

⁴⁵⁷ Morando Morandini, *Il Giorno*, 14 gennaio 1986

⁴⁵⁸ Gualtiero De Santi, *Cineforum* n. 252, Marzo 1986 dal sito internet

https://italiano.sismondi.ch/media/cinema/Fellini/Fellini_ginger.html visualizzato il 29/09/2018

stagione 1985/1986 ed anche all'estero gli incassi delusero le attese⁴⁵⁹.

Intervista (1987)

Il film *Intervista* doveva inizialmente intitolarsi Cinecittà e doveva essere il primo di tre documentari realizzati da Federico Fellini. Gli altri due documentari, che non vennero mai realizzati, avrebbero dovuto essere dedicati al cinema Fulgor di Rimini e al mondo della lirica. Fu solo per una coincidenza che, il film che racconta i rapporti del regista con Cinecittà, uscì proprio nell'anno in cui ricorrevano i cinquant'anni dall'inaugurazione dei più importanti studi cinematografici italiani. Nelle intenzioni della produzione, il documentario avrebbe dovuto essere molto più breve, ma quando si resero conto che la durata si aggirava intorno all'ora e tre quarti e che i costi di produzione erano lievitati fino alla cifra di cinque miliardi, i produttori decisero di destinare il film alle sale cinematografiche⁴⁶⁰.

Intervista é una sorta di *film-confessione*⁴⁶¹ che prosegue il discorso iniziato nel 1969 con *Block-notes di un regista*, in cui Fellini racconta se stesso ed il suo modo di fare cinema tra ricordi del passato e progetti futuri. *"Sollecitato da vanità personale, inguaribile narcisismo, indulgente simpatia per quanto ho fatto, parlo del mio lavoro, metto in scena direttamente me stesso, la mia troupe, amici e organizzatori che mi circondano, i modi, i tempi, le facce, le ripetizioni, gli attori, i vuoti della mia lunga fatica quotidiana di regista. Un viaggio dentro il cinema. Io dico Cinecittà, ma é il cinema. Cinecittà come cinema, cinema come Cinecittà: non un soggetto o un trattamento ma un sentimento, espresso con il tono di una*

⁴⁵⁹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 356

⁴⁶⁰ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 360-365

⁴⁶¹ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 361

confidenza distaccata e appassionata. E siccome il cinema s'è preso tutta la mia vita, parlando di cinema parlo di me." ⁴⁶²

Come nei *Clowns* e in *Roma* il pretesto del racconto è la realizzazione di un documentario⁴⁶³, con la differenza che mentre nei film precedenti Fellini dirigeva una finta troupe cinematografica, in *Intervista* il regista ed il suo modo di fare cinema, diventano l'oggetto di un documentario che viene realizzato da una finta troupe televisiva giapponese.

Intervista ha molte caratteristiche in comune con *Otto e mezzo*. Come nel capolavoro del 1963 la storia è incentrata su un regista che si sta preparando a girare un film, ma mentre in *Otto e mezzo* il ruolo del regista è interpretato dall'alter ego Marcello Mastroianni, in *Intervista*, Federico Fellini interpreta se stesso. La scena dei provini per scegliere l'attrice che deve interpretare Brunelda nel film tratto dall'America di Kafka, ricorda da vicino i provini di Guido Anselmi per scegliere l'attrice che doveva interpretare il ruolo di Carla. Come *Otto e mezzo*, anche *Intervista* inizia con un sogno in cui regista immagina di volare, ma mentre nel film del 1963 il regista sognava di librarsi facilmente in cielo, all'inizio di *Intervista* sogna di dibattersi, per uscire con le proprie mani, da uno spazio chiuso e oscuro e di riuscire infine, faticosamente, a sollevarsi nei cieli di Roma. I sogni di libertà della gioventù, seppur bruscamente interrotti dai produttori, hanno lasciato spazio ai più pesanti incubi della vecchiaia.

America di Kafka non è presente nel film soltanto come uno dei tanti progetti non realizzati da Fellini, visto che le connessioni tra il film ed il libro sono innumerevoli. Esiste innanzitutto un forte parallellismo tra l'arrivo di Fellini dalla provinciale Rimini alla grande città di Roma e l'arrivo del praghese Karl in America⁴⁶⁴. Tutta la scena in cui Fellini e la sua troupe fanno visita ad Anita Ekberg, che precede i provini degli attori del film *America*, rimanda alla parte finale del libro di Kafka. Anita è notevolmente appesantita dagli anni ed

⁴⁶² Federico Fellini, *L'arte della visione. Conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Torino, Donzelli, 2009, pp. 97-98

⁴⁶³ Jean-Paul Manganaro, *Federico Fellini*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 367

⁴⁶⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, il libro dei film*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 296

avrebbe le *physique du role* per interpretare il personaggio di Brunelda, particolare che viene sottolineato da un componente della troupe. La villa di Anita si trova molto più in alto rispetto a Roma, così come l'appartamento di Brunelda che si trova in cima ad un grattacielo di New York. La coppia Fellini-Mastroianni ricorda quella Robinson-Delamarche del libro di Kafka, mentre il personaggio del giovane Fellini, interpretato da Sergio Rubini, oltre ad assomigliare ai tanti personaggi ingenui protagonisti dei primi film di Fellini come la sposina Vanda, la clownesse Gelsomina o la prostituta Cabiria, è impacciato e inesperto del mondo come Karl Rossmann, protagonista del romanzo *America*. Nel film Anita chiede "chi é?" a proposito di Sergio Rubini così come Brunelda chiede "chi é" Karl nel libro. Mastroianni, vestito da Mandrake, ha i baffetti alla francese come Delamarche e arrivato a casa della Ekberg, scende dalla macchina pronunciando un "et voilà". Infine, il lenzuolo attraverso cui vediamo alcune scene della *Dolce vita* è simile alla tenda attraverso la quale Robinson spia l'amore di Brunelda e Delamarche⁴⁶⁵.

Nel film troviamo molti elementi tipici del cinema felliniano come ad esempio la fantasia mescolata al ricordo. In tutta la sequenza del tranvetto azzurro, che portava a Cinecittà il giovane Fellini, il regista immagina di aver incontrato enormi cascate, indiani d'America a cavallo e perfino degli elefanti, che avrebbero accompagnato il suo ingresso a Cinecittà. Altro tema tipico felliniano è quello onirico, che occupa la prima parte del film, attraverso la descrizione del sogno che Fellini racconta alla troupe giapponese e con cui pensa di iniziare il suo prossimo film. L'intero film, come era accaduto in *Otto e mezzo*, segue un andamento molto simile al flusso di coscienza⁴⁶⁶. Ciò lo fa assomigliare ad un lungo sogno in cui le varie parti si legano le une alle altre, unicamente seguendo i pensieri e le riflessioni del regista o il riaffiorare dei suoi ricordi. Fellini ha inserito nel film il ricordo contraffatto del suo primo ingresso a Cinecittà, riprendendo da quanto aveva ricordato nel

⁴⁶⁵ Paolo Fabbri, *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2011, pp. 39-41

⁴⁶⁶ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 222

libro Fare un film soprattutto la figura del regista che, seduto su una poltrona issata all'estremità di una gru altissima, impartisce ordini perentori a tutta la troupe cinematografica. *"Qualcuno mi prestò un cannocchiale e lassù, a più di mille metri, su una poltrona Frau saldamente avvitata alla piattaforma della gru, con i gambali di cuoio, scintillanti, un foulard al collo di seta indiana, un elmo in testa e tre megafoni, quattro microfoni e una ventina di fischietti appesi al collo c'era un uomo: era lui, era il regista, era Blasetti."*⁴⁶⁷

Altro tema tipicamente felliniano presente nel film è il confronto tra passato e presente ad evidente appannaggio del primo. Il passato glorioso in cui Cinecittà era uno degli studi cinematografici più famosi al mondo e vi si giravano grandi kolossal, come *Ben Hur* e *Cleopatra*, è contrapposto ad un presente squallido in cui a Cinecittà si realizzano soprattutto spot pubblicitari e al posto delle grandi scenografie sono stati costruiti orrendi palazzi che deturpano il paesaggio. *"Intervista è la pagina di un diario apocrifo intriso di sentimenti reali: il sentimento del tempo che cambia, la minaccia di un futuro imbarbarito (televisione uguale assalto degli indiani), l'indecifrabilità di un passato squallido (il fascismo e il suo cinema) o mitizzato (la giovinezza)."*⁴⁶⁸

Anche la scena in cui Fellini e Mastroianni fanno visita ad Anita Ekberg, in compagnia della troupe cinematografica, diventa l'occasione per mettere in evidenza l'enorme divario tra la bellezza del cinema del passato ed un presente in cui Mastroianni gira spot pubblicitari vestito da Mandrake, per reclamizzare uno smacchiatore e Anita, vistosamente ingrassata, passa le giornate nella sua villa circondata solo dai suoi feroci cani. Il passato è rappresentato dal materializzarsi di uno schermo che proietta alcune delle immagini più famose della *Dolce vita*, che Mastroianni e la Ekberg girarono insieme negli anni della loro massima avvenenza fisica. Il contrasto tra passato e presente è reso più acuto e angoscioso dagli sguardi malinconici di Marcello e Anita, sfigurati dal passare degli anni, che osservano nostalgicamente se stessi nel capolavoro

⁴⁶⁷ Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 44

⁴⁶⁸ Tullio Kezich, *La Repubblica*, 2 ottobre 1987

felliniano del 1960⁴⁶⁹. Marcello e Anita trasmettono il sentimento di malinconia del passato del regista in maniera molto simile a Amelia/Ginger e Pippo/Fred nella pellicola precedente.

A proposito della partecipazione di Anita Ekberg al film Fellini ha detto: *“Non mi stancherò mai di ringraziare la Ekberg e soprattutto di ammirarla. E’ spiritosa, saggia, umile. La grazia e la disponibilità con cui ha accettato di riapparire in Intervista, in contrasto con l’immagine gloriosa di La dolce vita, mi hanno commosso.*

*Per l’occasione io e Marcello andammo a trovarla nella sua casa ai Castelli romani, dove vive come una divinità campestre, serena, tranquilla, imperturbabile, senza che il corso degli anni la turbi minimamente. Ricordammo allora l’esperienza di La dolce vita. Può darsi che io sia stato un po’ crudele con lei, ma non era nelle mie intenzioni.”*⁴⁷⁰

In *Intervista* ci sono due piani narrativi, il presente ed il passato ed anche le interviste sono in realtà due. La prima é l'intervista che i giornalisti giapponesi fanno al Fellini di oggi, che interpreta se stesso, mentre la seconda é l'intervista che il Fellini del passato, interpretato da Sergio Rubini fa ad una diva del cinema⁴⁷¹. In entrambi i casi gli intervistatori non ottengono risposte precise ed esaurienti ai quesiti posti, ma l'esperienza dell'intervista, diventa comunque un'occasione di arricchimento.

In una delle scene finali, gli indiani a cavallo armati di antenne televisive attaccano la troupe cinematografica del film che Fellini sta realizzando. Attraverso questa scena, il regista riprende in modo metaforico la sua critica, già presente in *Ginger e Fred*, nei confronti del mezzo televisivo, che minaccia e rischia di uccidere il cinema. Dopo l'attacco degli indiani armati di antenne, il film tratto da *America* di Kafka, che la troupe ha finto di girare, é finito e le maestranze si salutano e si scambiano gli auguri di Natale, in un clima

⁴⁶⁹ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 240

⁴⁷⁰ Costanzo Costantini, *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Editori Riuniti, Roma, 1996, p. 199

⁴⁷¹ Italo Moscati, *Fellini&Fellini. Da Rimini a Roma*, inquilino a Cinecittà. Ediesse, Roma, 2010, pp. 188-189

malinconico che ricorda il finale di *Amarcord*. La macchina da presa si sofferma ad inquadrare una grande antenna televisiva che ha forma di una croce e che sembra annunciare simbolicamente la morte del cinema. Le antenne televisive non sono l'unico pericolo per il cinema, che è assalito sia dal mondo della pubblicità, che ha ormai invaso anche Cinecittà al punto che nei suoi vialetti si girano spot pubblicitari, sia dal mondo esterno, diventato sempre più minaccioso, tanto che una telefonata avverte della presenza di una bomba al teatro 2.

Il film si conclude all'interno del teatro 5, dove Fellini, ricordando le richieste che gli facevano i produttori agli inizi della sua carriera di regista, regala allo spettatore del film un raggio di luce artificiale, simbolo di speranza nel futuro. La fine di questo film coincide con un ciak che segna l'inizio di un nuovo film immaginario. Il ciak "*Uno, prima*"⁴⁷² che chiude il film, rappresenta simbolicamente un'affermazione di vita del cinema, nonostante gli attacchi della televisione e le minacce del mondo esterno. In questa scena Fellini sembra voler riassumere per immagini la propria vocazione cinematografica, come aveva fatto a parole rispondendo ad un'intervista. "*Il cinema è un modo divino di raccontare la vita, di far concorrenza al padreterno! Nessun altro mestiere consente di creare un mondo che assomiglia così da vicino a quello che conosci, ma anche agli altri sconosciuti, paralleli, concentrici. Per me il posto ideale, l'ho già detto tante volte, è il Teatro 5 di Cinecittà, vuoto. Ecco, l'emozione assoluta, da brivido, da estasi, è quella che provo di fronte al teatro vuoto: uno spazio da riempire, un mondo da creare.*"⁴⁷³

Intervista è colmo di riferimenti alle opere precedenti del maestro riminese. Fellini ricorda l'epoca in cui arrivò nella città eterna come in *Roma*, cita se stesso, accompagnando la partenza della troupe cinematografica con la stessa musica che nello *Sceicco bianco* aveva accompagnato la partenza dei fotoromanzieri. Racconta, come *Otto e mezzo*, la realizzazione di una pellicola cinematografica. Cita esplicitamente *La dolce*

⁴⁷² Intervista, Fellini, Aljosha Productions, 1987. DVD

⁴⁷³ Federico Fellini, *Intervista sul cinema a cura di Giovanni Grazzini*, Laterza, Bari, 1983, p. 83

vita, di cui vengono riproposte le scene iconiche del ballo tra Marcello e Anita al Caracalla's e del bagno dentro la fontana di Trevi. Affronta i temi della vecchiaia e della televisione come in *Ginger e Fred*. Ha un'atmosfera finale struggente e malinconica che ricorda la parte conclusiva di *Amarcord*.

Intervista si inserisce a pieno titolo nel filone delle opere metacinematografiche di Fellini in quanto si tratta di un film su un falso documentario su un film che non verrà mai girato. Il regista evidenzia continuamente la finzione del cinema, anche quando ricostruisce i propri ricordi per rispondere ad una domanda della troupe di intervistatori giapponesi. La lunga scena del ricordo della prima entrata del regista a Cinecittà, è infatti preceduta da una sequenza, in cui Fellini interpreta se stesso, nella quale viene mostrata la preparazione delle riprese e vengono svelati i trucchi cinematografici. Nel corso del film vengono spesso inquadrati, sia gli operatori della finta troupe televisiva, che sta realizzando un'intervista a Fellini, sia gli operatori cinematografici, che stanno riprendendo il film *America*, che Fellini finge di realizzare, per evidenziare che l'intera operazione è pura finzione cinematografica. Il gioco delle scatole cinesi raggiunge il suo apice nella scena in cui Rubini, che interpreta Fellini da giovane, assiste alle riprese di un film ambientato in India. In questo caso assistiamo ad un film che è dentro ad un film che è dentro al film che stiamo vedendo. Fellini utilizza inoltre, come attori, alcuni suoi collaboratori storici, come l'aiuto regista Maurizio Mein o il direttore di produzione Pietro Notarianni. *Intervista* è in qualche modo anche un omaggio del regista a Cinecittà e a tutti gli artisti ed i tecnici che collaborano alla realizzazione di un film, dagli scenografi ai costumisti, dalle comparse ai macchinisti, dai falegnami ai pittori.

Il film venne presentato fuori concorso al quarantesimo Festival di Cannes ed ottenne un tale successo che la giuria, presieduta da Yves Montand, inventò per l'occasione un premio speciale per il quarantesimo anno del Festival, da attribuire al film di Fellini, malgrado fosse stato presentato fuori concorso. Nonostante il film continuò ad avere successo presso la critica, vincendo anche il gran premio al quindicesimo Festival di

Mosca, al suo arrivo nelle sale cinematografiche l'accoglienza da parte del pubblico fu piuttosto tiepida ed incassò molto meno del previsto sia in Italia che all'estero⁴⁷⁴.

Almeno due elementi anticipano il successivo progetto del regista, a cui egli stava già pensando durante la realizzazione di *Intervista*. Le gru, che all'inizio di *Intervista* sollevano dei potenti riflettori per produrre un effetto di luce lunare, sono le stesse con cui i fratelli Micheluzzi cercano di catturare la luna nell'ultimo film del maestro riminese, mentre Nadia Ottaviani che in *Intervista* interpreta il ruolo della vestale di Cinecittà è l'interprete di Aldina nella *Voce della luna*.

La voce della luna (1990)

Nel 1988 Fellini aveva compiuto sessantotto anni e l'insonnia lo avevo reso un lettore vorace ed un grande esperto di letteratura contemporanea. Lo spunto di quello che sarebbe diventato il suo ultimo film gli venne dalla lettura del libro, *Il poema dei lunatici*, dello scrittore reggiano Ermanno Cavazzoni. Era soltanto la quarta volta che Fellini prendeva spunto da un libro, in una filmografia di ben ventiquattro titoli complessivi, ma la prima in cui prendeva ispirazione da un romanzo della letteratura contemporanea. Precedentemente, gli unici film del maestro romagnolo ad essere ispirati ad opere della letteratura erano stati infatti: *Fellini-Satyricon* tratto dal *Satyricon* di Petronio, *Il Casanova di Federico Fellini* tratto dalle *Memorie di Giacomo Casanova* e *Toby Dammit* tratto dal racconto di Edgar Allan Poe *Non scommettere la testa col diavolo*. Fa eccezione *Intervista* in cui solo le scene in cui Fellini finge di realizzare un nuovo film, che in realtà non girò mai, sono ispirate all'*America* di Kafka⁴⁷⁵. Come era successo per i film precedenti, Fellini non restò fedele al romanzo e decise di prendere solo ispirazione dal racconto di Cavazzoni, di cui conservò i personaggi principali ed il tema del viaggio

⁴⁷⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 365

⁴⁷⁵ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 366

onirico, inserendo personaggi ed episodi completamente inventati.

La voce della luna presenta molte novità rispetto ai film precedenti. Fellini scelse come attori protagonisti due famosi comici italiani come Roberto Benigni e Paolo Villaggio, con cui non aveva mai lavorato, riuscendo a valorizzare le loro capacità di attori, come nessun regista aveva mai fatto prima. Il film venne prodotto da Mario e Vittorio Cecchi Gori, mentre le riprese vennero realizzate negli studi Empire, gli ex studi Dinocittà, dove Fellini doveva realizzare il suo Mastorna. Il regista fece ricostruire l'intero paese in cui è ambientato il film negli studi Empire, preferendoli a Cinecittà, in quanto immersi in una campagna che egli decise di trasformare nella pianura padana⁴⁷⁶.

I protagonisti del film, Ivo Salvini e l'ex prefetto Gonnella, sono due uomini considerati pazzi dalla società. Ivo Salvini sente infatti delle voci provenire dai pozzi, mentre l'ex prefetto Gonnella è un paranoico che vede ovunque complotti contro di lui. Secondo la morale che Fellini cerca di trasmettere attraverso il film, Salvini e Gonnella sono però più lucidi delle persone che li considerano pazzi⁴⁷⁷. Questo "elogio della follia" veicolato dal film, ha forti connessioni con un vecchio progetto mai realizzato da Fellini, ma che evidentemente si era ben radicato dentro di lui. Il regista infatti, ai tempi delle *Notti di Cabiria*, aveva accarezzato a lungo l'idea di trarre un film dal romanzo di Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*, in cui l'autore sostiene la tesi che la pazzia non sia una vera malattia e che le persone comuni si sentano superiori ai pazzi solo perché non comprendono le loro regole.

I matti hanno sempre affascinato Fellini e a testimonianza di ciò ne troviamo molti tra i personaggi che popolano i suoi film. Pippo Botticella, in arte Fred, pur avendo trascorso un periodo in manicomio, era estremamente lucido nell'esprimere i suoi giudizi sulla società. La strana Gelsomina, come Ivo Salvini, assumeva la forma degli alberi ed *intratteneva un dialogo*

⁴⁷⁶ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 367-368

⁴⁷⁷ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 346

*segreto con la natura*⁴⁷⁸. Erano pazzi anche Giudizio, personaggio presente nei *Vitelloni* ed in *Amarcord* ma che ritroviamo anche nei *Clowns*, il Matto funambolo amico di Gelsomina nella *Strada* e lo zio Teo di *Amarcord*, che viveva chiuso in manicomio⁴⁷⁹. Come lo zio matto Teo che si arrampicava sugli alberi in *Amarcord* e come Leopardi che si rifugiava sul monte Tabor, Ivo Salvini si arrampica sui tetti per avere un punto di vista diverso sulle cose. Ivo, come tutti i poeti, cerca continuamente di vedere le cose da un altro punto di vista. Scende dentro i pozzi, sale, sia sui tetti delle case del paese, sia sul tetto del cimitero, attraverso un buco nel soffitto, si rifugia sotto il letto della nonna ed entra nella pedana, dove sfilano le aspiranti Miss Farina, per vedere Aldina più da vicino⁴⁸⁰.

I due protagonisti si differenziano dalle persone comuni, non tanto per la pazzia, ma perché a differenza degli altri comprendono che qualcosa non va e non accettano le cose così come sono.

Salvini e Gonnella sono, come Fellini stesso, a loro modo dei "poeti". Salvini esprime il proprio mondo poetico, sia recitando alcuni versi tratti dai componimenti di Giacomo Leopardi, sia attraverso soliloqui che assumono una forma lirica e gli permettono di esternare il suo mondo interiore. L'ex prefetto Gonnella esprime il proprio mondo poetico soprattutto attraverso l'immaginazione, ad esempio nella bellissima scena in cui l'eleganza del suo valzer, sulle note del *Bel Danubio blu* di Strauss, abbracciato alla duchessa d'Alba, è messo in opposizione al frastuono della musica rock e all'isolamento dei giovani, in una discoteca in cui regna l'alienazione totale.

Il racconto è prevalentemente onirico e nel corso del film assistiamo a molte scene irreali. La luna, ad esempio, viene catturata e chiusa in una cascina di campagna e parla ad Ivo Salvini con uno spiccato accento napoletano.

⁴⁷⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 348

⁴⁷⁹ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 343

⁴⁸⁰ Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film. Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, p. 102

Fellini si identifica nel protagonista del film poiché, come lui, vede le cose in maniera diversa, cerca di comprendere cose che alle persone comuni non interessano e, proprio a causa di ciò, non viene capito dagli altri. Il protagonista, come suggerisce più volte Fellini nel corso del film, ha aspetti in comune sia con Pinocchio che con Giacomo Leopardi. Nella camera d'infanzia del protagonista, troviamo infatti sia il famoso burattino di legno che il ritratto del poeta di Recanati, appeso ad una parete. Ivo sembra quasi specchiarsi osservando il ritratto di Leopardi, appeso alla parete, mentre sorride con letizia guardando il burattino di legno. "*Leopardi e Pinocchio sono dunque alter ego complementari di Ivo.*"⁴⁸¹

Nell'episodio dedicato ai suoi ricordi d'infanzia, Ivo viene chiamato "Pinocchino" dalla nonna. E' infatti come Pinocchio un personaggio picaresco, ingenuamente curioso ed eternamente bambino. Ancora più profonda è però l'identificazione di Salvini con il poeta Giacomo Leopardi. Il personaggio interpretato da Roberto Benigni richiama esteticamente Leopardi, sia attraverso la gracilità fisica, sia nel vestiario, indossando sempre un foulard intorno al collo alla maniera del poeta recanatese. Ivo, come Leopardi, invoca la luna, recita i versi delle sue poesie ed è spinto al suo errare notturno tanto dai rumori della natura, la voce della luna appunto, quanto dall'amore verso la donna amata.

Molti altri elementi del film rimandano alla poetica di Leopardi. L'episodio della cattura della luna, non presente nel libro di Cavazzoni e frutto dell'invenzione felliniana, è ispirato ad un idillio giovanile del poeta recanatese intitolato *Spavento notturno* o *Odi, Melisso* in cui il pastore Alceta racconta all'amico Melisso di aver sognato che la luna era caduta nel suo orto e si era spenta lentamente⁴⁸². Tutto il film è inoltre pervaso da un forte pessimismo, caratteristica distintiva dello stile leopardiano⁴⁸³. Come Leopardi e Fellini, Ivo aspira alla cono-

⁴⁸¹ Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film.Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, p. 97

⁴⁸² Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film.Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, pp. 96-97

⁴⁸³ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 345

scenza, é assorto da una profonda riflessione sul significato dell'esistenza e, nonostante trovi difficoltà nel comprendere i messaggi della luna, non si dà per vinto, continuando la sua inarrestabile ricerca. In questo senso Ivo é un eroe romantico che si oppone alla società postmoderna, proprio come il regista, attraverso il potere della fantasia e dell'immaginazione poetica⁴⁸⁴. *"La pellicola, che può considerarsi un testamento spirituale del maestro, rappresenta l'ultima espressione della sua resistenza artistica e ideologica al postmodernismo e al consumismo dilaganti nella società contemporanea."*⁴⁸⁵

Nel film, Fellini mette in opposizione in maniera evidente il fracasso e la confusione del mondo diurno, dominato dalle leggi del consumismo, al silenzio pacifico del mondo notturno, che é il momento ideale per ascoltare le voci che provengono dal proprio inconscio.

Tra i tanti personaggi che popolano il film, Aldina incarna ancora una volta la donna ideale, lunare, eterea, come era stata la Dorotea di *E la nave va*. Aldina con il proprio incarnato chiaro ed i capelli biondi ricorda, anche esteticamente l'astro lunare, che per Fellini é il simbolo del mistero e di tutto ciò che è inconoscibile. Ivo insegue continuamente la voce dell'astro lunare, il cui bisbiglio sente provenire dai pozzi, così come insegue Aldina, che egli identifica con la luna stessa. Quando riesce ad introdursi in camera di Aldina, mentre lei sta dormendo, Ivo infatti dichiara *"E' lei la luna"*⁴⁸⁶ e recita alcuni versi di Leopardi dedicati al satellite simbolo dei poeti, tratti dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e *Alla luna*. Ivo Salvini idealizza Aldina proprio come Leopardi aveva idealizzato Silvia e Nerina⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film.Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, pp. 97-98

⁴⁸⁵ Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film.Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, pp. 89-90

⁴⁸⁶ *La voce della luna*, Fellini, Mario e Vittorio Cecchi Gori, 1990. DVD

⁴⁸⁷ Silvia Carlorosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film.Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, pp. 100-101

L'Italia descritta da Fellini e che fa da sfondo al racconto é una nazione che ha perso ogni contatto con le proprie origini. Il regista rappresenta un paese deturpato, assalito dall'inquinamento atmosferico, prodotto dalle fabbriche, che dalle loro ciminiere disperdono nel cielo grandi nuvoloni di smog nerissimo, dall'inquinamento psichico, prodotto dalla televisione e dalla pubblicità onnipresenti e infine dall'inquinamento acustico, prodotto dal traffico, dai clacson e dalla musica rock che si é sostituita alle dolci melodie della musica classica. La musica che un tempo univa le persone adesso le isola, visto che viene ascoltata all'interno di discoteche dove regna il delirio o attraverso le cuffie del walkman, come fanno alcune comparse del film. I riti del consumismo, come la volgare festa della Gnoccata ed i concorsi di bellezza, hanno invaso la provincia. Il potere del dio denaro é ormai tanto forte che ovunque si vede gente che vuole vendere qualcosa, nelle strade assiegate di venditori ambulanti e vucumpra' o attraverso enormi manifesti pubblicitari e vetrine sgargianti.

Nel film sono presenti tutti i principali temi del cinema felliniano, il sogno, la memoria, la morte e la critica nei confronti del cattolicesimo e del potere dei mass media.

L'intero film é pieno di domande sul senso della morte e sul significato dell'esistenza. Ivo Salvini, come faceva Fumagalli nel numero finale dei *Clowns*, si chiede dove vanno a finire i defunti e come é possibile che non si sappia più nulla di loro. Poco dopo si chiede dove vada a finire la musica quando smette di suonare e persino dove vadano a finire le scintille. Il lunatico Onelio chiede direttamente alla luna qual'é lo scopo della vita dell'uomo e perché nessuno sappia dare delle risposte ai grandi quesiti esistenziali. La risposta del regista a tutte queste domande é racchiusa nella frase finale, pronunciata da Ivo Salvini, che chiude non solo il film ma l'intera filmografia felliniana "*Eppure io credo che se ci fosse un po' più di silenzio, se tutti facessimo un po' di silenzio, forse qualcosa potremmo capire.*"⁴⁸⁸. Fellini ci dice in sostanza che la nostra società sta andando verso il totale fallimento inseguendo valori consumistici e che l'uomo non ha nessuna speranza di riuscire a

⁴⁸⁸ La voce della luna, Fellini, Mario e Vittorio Cecchi Gori, 1990. DVD

trovare una risposta ai grandi quesiti dell'esistenza, in una società assuefatta al caos in cui regnano l'assurdo, l'odio e la confusione. Fellini esprime attraverso le parole di Ivo Salvini le proprie angosce esistenziali. *"Ma ci pensi vivere finalmente liberi? Liberi nel cuore, ed è così semplice, è qualcosa che ci appartiene da sempre. Mi viene invece da piangere a vedere che invece tutto ancora è così buio, così lontano, vedo solo offese, ingiustizie..."* ⁴⁸⁹

Il regista si mostra ancora una volta critico verso il cattolicesimo e scettico sull'esistenza di Dio. Un avvocato parlando con il parroco si chiede come mai la Madonna appaia sempre a persone ignoranti e mai a dei professionisti istruiti e durante una pausa della diretta televisiva, persino il parroco, confida al presentatore televisivo di non essere sicuro dell'esistenza del paradiso terrestre.

Il tema ossessivo della morte viene evocato in tutta la scena in cui Ivo, accompagnando il becchino Pigafetta, incontra l'oboista che è andato a vivere in un loculo del cimitero. Davanti alla tomba del nonno Giacinto, Ivo inizia un soliloquio che lo conduce al ricordo della propria infanzia. I ricordi, spesso inventati, che hanno da sempre un ruolo fondamentale nel cinema di Fellini sono per il protagonista Ivo un luogo sicuro in cui rifugiarsi e sentirsi protetto oltre a costituire un antidoto al vuoto della società contemporanea. Ivo, ricordando la nonna, dice infatti *"Come mi piace ricordare, più che vivere, del resto che differenza fa?"* ⁴⁹⁰

I rimandi alle opere precedenti sono innumerevoli. Le scene che riguardano il presente sono mescolate ai sogni e ai ricordi come in *Otto e mezzo*. La scena in cui Ivo Salvini ricorda la casa della nonna richiama i ricordi d'infanzia di Guido Anselmi in *Otto e mezzo*, che poi sono i ricordi di Fellini bambino, che trascorreva le sue estati nella casa della nonna a Gambettola. Gli uomini che pagano per guardare dalla finestra lo spogliarello della zia di un amico sono gli adolescenti invecchiati, che in *Amarcord* spiavano i ricchi, che ballavano al Grand Hotel. L'intera ambientazione del film in un borgo imprecisato

⁴⁸⁹ La voce della luna, Fellini, Mario e Vittorio Cecchi Gori, 1990. DVD

⁴⁹⁰ La voce della luna, Fellini, Mario e Vittorio Cecchi Gori, 1990. DVD

della pianura padana rimanda ad *Amarcord*. La donna amata da Ivo si chiama Aldina come l'adolescente amata da Ciccio nel capolavoro del 1973. Nella sua prima apparizione, Marisa ci viene presentata tutta vestita di rosso come la Gradisca e ci viene mostrato il suo pranzo di matrimonio come in *Amarcord*. Il valzer di Gonnella con la duchessa d'Alba contrappone l'eleganza del passato alla mediocrità del presente, come il ballo di Amelia e Pippo in *Ginger e Fred*. Ivo ha lo stesso candore e la stessa ingenuità che aveva Gelsomina nella *Strada*, ha delle visioni e sente delle voci come *Giulietta degli spiriti* e visualizza il corrispondente cromatico dei suoni, come la principessa Lherimia di *E la nave va*. In una scena Ivo dice infatti di vedere dei dischi d'argento che librano nel cielo ad ogni rintocco delle campane.

Fellini riprende in tutto il corso del film la critica nei confronti del potere dilagante della televisione e della pubblicità, già presente nei due film precedenti, *Ginger e Fred* ed *Intervista*. La satira nei confronti del potere della televisione è evidente e viene ripetuta in tutto l'arco del film. Ad esempio, nella scena in cui Ivo e Nestore salgono insieme sui tetti del paese, il numero di antenne presenti è spropositato rispetto alle abitazioni presenti. In un'altra scena le nipotine di Ivo, ipnotizzate dalla televisione, non considerano minimamente lo zio, sebbene non lo vedano da molto tempo. La cattura della luna viene strumentalizzata dalla televisione attraverso la realizzazione di un talk show dai contenuti vuoti e ripetitivi. I paesani affollano la piazza per vedere la luna su grandi maxi schermi, invece di andarla a vedere dal vivo nella cascina dove è stata rinchiusa dopo la cattura e persino lo spettatore del film vede l'astro catturato, solo attraverso la mediazione dei maxi schermi. In questo modo il regista sottolinea come il pubblico, dipendente ed assuefatto all'utilizzo dei mass media, preferisca ormai vedere gli eventi in televisione piuttosto che dal vivo⁴⁹¹.

Anche la satira nei confronti del potere sempre più dilagante della pubblicità è ripetuta in tutto il film. Si vedono ovunque

⁴⁹¹ Silvia Carolosi, *Neoromanticismo in risposta al postmodernismo? L'influenza leopardiana nella poetica felliniana di La voce della luna*, in *Paesaggi film. Letterature* vol. 4 a cura di Luca Pasquale, Gedit, Bologna, 2007, p. 105

enormi cartelloni pubblicitari che deturpano il paesaggio. Quasi alla fine del film, a termine del colloquio immaginario tra Ivo e la luna, il satellite conclude il suo discorso annunciando la pubblicità e rivelando così, come anche la luna sia stata corrotta dalle regole del consumismo.

Fellini prende di mira i nuovi riti della società consumistica come aveva fatto ai tempi della *Dolce vita*. "*La dolce vita si è trasferita nelle periferie, evidenziando la volgarità delle "gnoccate", dei concorsi di bellezza, delle sponsorizzazioni politico-religiose. Ovunque si grida, si suona, si starnazza e talvolta si spara; e in tanto fragore rischia di perdersi per sempre la voce della luna, un bisbiglio forse immaginario, smozzicato, intelligibile solo ai matti e agli iniziati.*"⁴⁹² La cattura della luna attrae giornalisti, curiosi ed una folla di fedeli che prega e chiede l'intercessione delle grazie, come nella scena del Divino Amore nelle *Notti di Cabiria*. La scena, come l'episodio del falso miracolo nella *Dolce vita*, si conclude con un fuggi fuggi generale⁴⁹³ originato questa volta, non da una pioggia purificatrice, ma da un minaccioso colpo di pistola sparato da un disperato, come in *Prova d'orchestra*.

La voce della luna uscì il 31 gennaio 1990, pochi giorni dopo il settantesimo compleanno di Fellini. Il film ebbe una accoglienza tutto sommato buona e gli incassi furono rispettabili, nonostante alcune perplessità da parte della critica. Il 18 maggio 1990 il film venne presentato fuori concorso al Festival di Cannes, senza la presenza di Fellini, ma non ricevette l'accoglienza trionfale che era stata riservata qualche anno prima alla presentazione di *Intervista*⁴⁹⁴.

Fellini ricevette il suo ultimo Oscar, quello alla carriera, il 29 marzo 1993. Dopo essere stato colpito da un ictus il 28 giugno dello stesso anno morì a Roma il 31 ottobre ma vivrà in eterno grazie alla magia del suo cinema.

⁴⁹² Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 369

⁴⁹³ Gian Luigi Rondi, *Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016, p. 256

⁴⁹⁴ Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 370-371

Finito di stampare nel 2019
Presso la **Arduino Sacco Editore Ass. Culturale**



Proprietà letteraria riservata
2019 © **Arduino Sacco Editore**
Prima edizione 2019
www.arduinossaccoeditore.com - arduinossacco@virgilio.it