

Questo volume nasce dal convegno “Mezzo secolo da *La dolce vita*”,
tenuto a Rimini, al Teatro degli Atti, nei giorni 14 e 15 novembre 2008

Cura editoriale
Giuseppe Ricci

Traduzioni in inglese
Robin Ambrosi

Progetto grafico
Lorenzo Osti, Mattia Di Leva per D-sign

Fotografie
Pierluigi (© Reporters Associati / Cineteca di Bologna)



© 2009 Edizioni Cineteca di Bologna
via Riva di Reno 72
40122 Bologna
www.cinetecadibologna.it



© 2009 Fondazione Federico Fellini
via Nigra 26
47923 Rimini
www.federicofellini.it

MEZZO SECOLO DI DOLCE VITA

a cura di

Vittorio Boarini e Tullio Kezich

Texts in English and Italian

INDICE

Tullio Kezich	
Testimone oculare	13
<i>Eyewitness</i>	17
Sergio Zavoli	
<i>La dolce vita</i> compie cinquant'anni	21
La dolce vita <i>celebrates fifty years</i>	27
Gianfranco Mingozzi	
Sul set con Fellini	33
<i>On set with Fellini</i>	41
Gianni Rondolino	
<i>La dolce vita</i> e il cinema degli anni sessanta	49
La dolce vita <i>and the cinema of the sixties</i>	57
Francesco Lombardi	
Il paesaggio sonoro della <i>Dolce vita</i> e le sue molteplici colonne sonore	65
<i>The sound landscape of La dolce vita and its multiple soundtracks</i>	71
John Francis Lane	
Fellini e il doppiaggio. L'amara fatica di doppiare in inglese <i>La dolce vita</i>	77
<i>Fellini and dubbing. The bitter struggle to dub La dolce vita in English</i>	83
Irene Bignardi	
La moda e il costume	89
<i>Fashion and customs</i>	93
Virgilio Fantuzzi	
L'atteggiamento della Chiesa nei confronti della <i>Dolce vita</i>	97
<i>The Church's position on La dolce vita</i>	103

Maurizio Giammusso	
Il teatro negli anni della <i>Dolce vita</i>	109
<i>Theatre during the Dolce vita years</i>	113
Gino Zucchini	
Fellini “psicoanalista”?	117
<i>Fellini a “psychoanalyst”?</i>	123
Fabio Rossi	
La partitura acustica della <i>Dolce vita</i> . Dalle parole al rumore	129
<i>The acoustic score of La dolce vita. From the words to the noise</i>	141
João Bénard da Costa	
<i>La dolce vita</i> a Lisbona, <i>La dolce vita</i> a Roma	153
<i>La dolce vita in Lisbon, La dolce vita in Rome</i>	157
Jean Gili	
L'accoglienza della <i>Dolce vita</i> a Parigi. Stampa, censura, pubblico	161
<i>The reception of La dolce vita in Paris. Press, censorship, audiences</i>	171
Ellen M. Harrington	
<i>La dolce vita</i> in America. Il peccato, il sensazionalismo e gli Oscar	181
<i>La dolce vita in America. Sin, sensationalism and the Oscars</i>	191
Román Gubern	
Le tribolazioni della <i>Dolce vita</i> nella Spagna di Franco	201
<i>The troubles of La dolce vita in Franco's Spain</i>	205
Note sugli autori	211
<i>About the authors</i>	217

Con questo volume si inaugura una nuova collana editoriale che la Cineteca di Bologna ha progettato e realizzato assieme alla Fondazione Fellini di Rimini.

È un evento importante per la regione Emilia-Romagna, dove la cultura cinematografica gode di grande prestigio, e per i lettori di tutto il mondo (i testi sono bilingui, italiano e inglese) che amano il cinema, nonché il cinema di Fellini. La nuova iniziativa, infatti, è dedicata al grande regista riminese e potrebbe definirsi una collana di studi felliniani.

Significativamente la nuova impresa inizia con un libro dedicato a *La dolce vita*, che esce esattamente quando il capolavoro di Fellini compie cinquant'anni. Il film, infatti, uscì nelle sale nel febbraio 1960, ma fu terminato e proiettato agli addetti ai lavori nel novembre 1959.

Anticipando questo anniversario, la Fondazione Fellini promosse, nel novembre 2008 in occasione del Premio che la Fondazione stessa assegna ogni anno a un cineasta di fama internazionale, un convegno dedicato al film che aveva dato a Fellini gloria e onori in tutto il mondo. Fu l'anno in cui, contrariamente alla regola che vuole premiato un regista e uno soltanto, il Premio fu assegnato oltre che al grande portoghese Manoel de Oliveira, anche a Tullio Pinelli, che era stato lo sceneggiatore principale della *Dolce vita*.

Il convegno, presieduto dal compianto Tullio Kezich (scomparso il 17 agosto scorso), universalmente considerato il maggior studioso di Fellini, ha visto la partecipazione qualificata di specialisti italiani e stranieri, nonché la testimonianza di alcuni che al film avevano preso parte.

Al termine dei lavori, Kezich considerò che essi costituivano un contributo molto importante per una ricostruzione storico-critica, a distanza di mezzo secolo, di un'opera che non solo ha segnato profondamente la storia del cinema, ma anche il costume e il modo stesso di concepire la realtà storico-sociale.

Si chiese pertanto ai relatori di rivedere i loro interventi e di redigerli in vista di una pubblicazione che avesse l'organicità di uno studio collettivo.

Il risultato finalmente viene sottoposto al giudizio dei lettori quale evento inaugurale di un'iniziativa che ci auguriamo ricca di futuro.

This volume inaugurates a new book series that the Cineteca of Bologna has planned and realized with the Fellini Foundation of Rimini.

It is an important event for the Emilia-Romagna region, where cinema culture enjoys great prestige, as well as for readers across the world (the texts are in two languages, Italian and English) that love cinema and Fellini's cinema in particular. The new initiative is in fact dedicated to the director from Rimini and it could be defined as a series on fellinian studies.

Significantly this new endeavor begins with a book dedicated to *La dolce vita*, which will be published when Fellini's masterpiece celebrates fifty years. The film was released in February 1960, but it was completed and screened for the first time in November 1959.

The Fellini Foundation, anticipating this anniversary, promoted in November 2008, on the occasion of the Fellini Foundation Award, awarded every year to an internationally renowned filmmaker, a conference dedicated to the film that brought Fellini glory and esteem throughout the world. It was the year in which, contrary to the rule that states that only one director is selected, the Award was assigned to the great Portuguese director Manoel de Oliveira, and to Tullio Pinelli, who was the main scriptwriter of *La dolce vita*.

The conference, chaired by the late Tullio Kezich (he died on 17 August 2009), universally considered the greatest scholar on Fellini, was attended by Italian and international specialists as well as by those that had taken part in the film.

At the end of the conference, Kezich believed that the talks constituted a very important contribution to the historical and critical reconstruction of a work, after half a century, that not only profoundly marked the history of cinema, but also the tradition and method of conceiving the historical and social reality.

The speakers were therefore asked to review their talks and prepare them for a publication that was going to have the organic unit of a collective research.

The result is finally submitted to the judgment of the readers, as the inaugural event of an initiative that we hope will have a bright future.

INTERNAZION



ROMA MILANO

LA DOLCE VITA



Tullio Kezich

TESTIMONE OCULARE

Qualcuno sa, probabilmente, che ho seguito la lavorazione della *Dolce vita* quasi giorno per giorno e ne ho tratto un diario, che è stato stampato varie volte – l’ultima nella recente edizione accresciuta e migliorata pubblicata da Sellerio – e quindi sono più che altro un testimone di questa vicenda.

Si è sentito spesso accennare al rispecchiamento degli eventi reali nel film di Fellini. Rispecchiamento che Fellini ha sistematicamente negato, dicendo sempre: «Ma no, quello non c’entra, ma quel fatto di cronaca era un’altra cosa, ma per carità, questa cosa l’ho inventata io», eccetera. Invece io, proprio rivedendo il film, ho annotato le fonti vere di alcuni episodi. Non voglio parlare di quelli riguardanti il privato dell’autore, come il tempestoso rapporto fra Marcello ed Emma, baci e botte, sul quale già all’epoca delle riprese circolarono dei saporiti pettegolezzi, e nemmeno della visita del padre, perché non sappiamo se il signor Urbano Fellini andò veramente a Roma e se le cose andarono come si vede nel film.

Mi riferisco solamente agli eventi pubblici che sono rispecchiati nel film. Il primo maggio del 1956 una statua del Cristo lavoratore venne effettivamente trasportata con l’elicottero e calata in Piazza San Pietro. Nel settembre ’58 il settimanale “Tempo” pubblica un servizio fotografico di Pierluigi con Anita Ekberg che alla prima luce del giorno entra vestita a zampettare nell’acqua della Fontana di Trevi. Era un servizio fotografico improvvisato da Pierluigi con Anita che, mi pare, si doveva lavare un piede e si era ferita camminando scalza. Questo pubblicato su “Tempo” faceva parte di una panoplia: lo so perché la prima volta che parlai con Federico della *Dolce vita* alla Safa-Palatino lui stava su una scrivania larga e dietro aveva una panoplia con tutte le fotografie di cronaca dei mesi precedenti, quando era scoppiata la grande estate di via Veneto. C’erano veramente le testimonianze dei fatti che lo stavano ispirando per il film.

Ad esempio, la scena in cui all’alba in Via Veneto, Lex Barker prende a schiaffi Anita è la riproduzione esatta dello scontro reale, avvenuto credo nello stesso luogo o comunque nella stessa situazione, fra la diva e il suo manesco consorte Anthony Steel. Tutti i comportamenti, le mosse dei paparazzi, fra i quali l’assalto collettivo ai vip si articolava come in una coreografia, risalgono alle esperienze e alle testimonianze, insieme alle foto che si scattavano a vicenda, di Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Guglielmo Coluzzi, Sandro Vespasiani, Marcello Geppetti, e altri campioni di questo scatto a scippo.

Tra giugno e luglio del ’58 a Latteria di Maratta Alta, che è una piccola località a cinque

chilometri da Terni, due bambini, Gino e Paola, raccontano a tutti di essere stati miracolati, avendo avuto vari appuntamenti successivi con la Madonna. Ne nasce un culto collettivo, tanto irrefrenabile – come quello che si vede nel film – quanto di breve durata, vista anche la giusta diffidenza, stavolta giusta, delle autorità ecclesiastiche. Sull'evento "Settimo giorno", il giornale dove lavoravo io, pubblica un servizio con foto di Tazio Secchiarioli.

Intorno al personaggio che ispirò il suicidio di Steiner, sono state imbastite molte ipotesi, e probabilmente le fonti di ispirazione sono state più di una, perché i giornali riportavano notizie di questo genere, ma ultimamente è emerso con evidenza il legame con la tragica fine di Cesare Pavese, il grande scrittore, ex compagno di banco di Tullio Pinelli al tempo in cui erano tutti e due allievi di Augusto Monti, famoso educatore antifascista, al Liceo D'Azeglio di Torino.

E veniamo al 5 dicembre '58. In una festa di compleanno, al night-club romano Rugantino, la spogliarellista turca Aichè Nanà si denuda provocando lo scandalo e l'intervento della polizia. Approfitto dell'occasione per dire che in questo scandalosissimo film di Fellini non c'è un nudo. Non solo: io ero presente, nell'agosto del '59, a Cinecittà, quando Nadia Gray rifece questo spogliarello sotto una stola di visone. Nadia era stata letteralmente incerottata, le avevano messo delle pezze color carne. Incerottata perché? Perché c'era il pericolo che nei movimenti s'intravedesse qualche cosa; s'intravedessero quelle cose che, poco tempo dopo, sarebbero state spiattellate apertamente, risolvendo praticamente anche la situazione della *Dolce vita*: perché, va beh, se si vede tutta questa roba si potrà vedere anche *La dolce vita*!

Io chiesi a Federico: «Ma cosa fate a questa donna? Cosa può mai succedere?». Lui rispose: «Qui c'è gente che va e viene dal set, e che potrebbe andare a telefonare in questura e portare addirittura la polizia a interrompere le riprese di questo spogliarello». Però Fellini ha sempre negato di essersi ispirato all'episodio di Aichè Nanà del Rugantino per questa cosiddetta orgia.

Secondo me aveva ragione perché il baccanale del film non si svolge in un locale pubblico, ma in una casa privata. Piuttosto credo che si sia ispirato alle chiacchiere e ai pettegolezzi giornalistici fioriti ai tempi del caso di Wilma Montesi che allora mobilitò tutta l'opinione pubblica italiana. Queste voci – in base ad accuse non tanto larvate poi completamente smentite nel corso di un interminabile processo – attribuivano la morte di Wilma Montesi, una sventurata ragazza di vent'anni, all'abuso di alcol e droga durante un festino nella tenuta di Capocotta. Tant'è vero che il nome di Capocotta si impose, diventò sinonimo di queste follie al limite della catastrofe che si praticavano, o si diceva si praticassero, allora.

C'è anche un altro particolare del tutto inedito: la scena, la scarica di insulti e di invettive che si scambiano Laura Betti, che allora era la cantante per cui tutti i letterati scrivevano delle poesie, e Mastroianni, è la replica fedele, tale e quale, di una lite avvenuta a cena poche settimane prima e di cui Fellini era stato testimone. Si era molto divertito, e anche un po' spaventato perché i due se n'erano dette di tutti i colori. A Marcello, che in genere era molto pacato, ogni tanto capitava di scatenarsi contro uno o contro l'altro anche un po' a caso; poi gli passava presto e ne rideva prestissimo. Io ho assistito personalmente a qualcuna di queste sfuriate di Marcello: erano veramente divertenti, rare volte preoccupanti.

Il mostro del finale. Il mostro è vero, è stato pescato sulla spiaggia di Rimini nell'aprile del '34: Fellini aveva quattordici anni e gli fece molta impressione. Ma fece impressione a tutti perché finì, l'abbiamo già detto in altre occasioni, sulla copertina della "Domenica del Corriere", dove c'erano i disegni di Achille Beltrame. Fu proprio Beltrame a illustrare la pesca di questo mostro che venticinque anni dopo venne tirato a secco sulla battigia di Passoscuro dove fu girato il finale del film. Fellini aveva conservato, l'ho scritto pure nel mio libro, una strana paura che questo mostro aveva fatto a lui, ragazzino, sulla spiaggia, perché quando Piero Gherardi, l'architetto, che era bravissimo e faceva tutto, aveva ricostruito questo mostro con varie soluzioni, lui si rifiutava sempre di vederlo. Fracassi, il direttore di produzione, veniva e gli chiedeva: «Federico, vuoi vedere il mostro? Vieni a vedere il pesce». Lui rispondeva: «Non ho tempo da perdere col pesce!». Non l'ha voluto vedere. Ero proprio lì quando arrivò il camion della produzione per prendere il pesce a Cinecittà e portarlo a Passoscuro. Fracassi arrivò e disse: «Ma Federico, almeno adesso verrai a vedere il pesce!». E lui: «Non ho tempo», e così via.

Mi corre l'obbligo di annotare un'ultima curiosità, che va a toccare un punto dolente e riguarda l'accoglienza unanimemente ostile o quasi che l'ambiente di Cinecittà e del cinema italiano riservò al film. Non sono stati solo i preti, non sono stati solo i fascisti, anche la gente di cinema reagì male a questo film. Potrei portare tante testimonianze, riferire di cose sentite con le mie orecchie, a caldo, ma la maggior parte di questi critici ruspanti e rampanti non c'è più e quindi sarebbe brutto attribuire loro delle affermazioni che non possono contraddire, non possono smentire. Però devo riferire, perché è un fatto storico, l'unanime parere poco generoso della triade dei maestri del cinema che regnava allora, e cioè Rossellini, Visconti e De Sica. Del suo amico Roberto Rossellini, all'uscita della proiezione che aveva fatto per lui, Federico raccontava, un po' amareggiato e un po' ridendo, disse: «Mi ha guardato come Socrate avrebbe guardato Critone scoprendo che il discepolo era improvvisamente impazzito».

Invece Visconti e Fellini erano diventati nemici mortali dalla Mostra di Venezia di sei anni prima, quando *La strada* fu usata contro *Senso* – c'era stata tutta una macchinazione messa in piedi certamente non da loro, però questo scontro rimase e per molti anni i due non si parlarono, non si incontrarono. Quando Visconti vide *La dolce vita* disse: «Quelli sono i nobili visti dal mio cameriere». E adesso Christian De Sica – nel suo libro che consiglio perché ha molte curiosità d'epoca, molte notizie – racconta che suo padre, il grande Vittorio, ad alta voce e proprio in un tempio del culto felliniano come il ristorante della Cesarina vicino a via Veneto, aveva proclamato: «*La dolce vita* è un po' una cafonata, il sogno di un provinciale».

Emerge chiaramente da queste prese di posizione che rispetto al cinema che era fatto fino a quel momento, che si faceva ancora allora, il film di Fellini rappresentava un gigantesco passo avanti, tale da scombinare le abitudini, le regole del gioco, mettendo in crisi un po' tutti e provocando tanti rifiuti in chiave conservatrice e di autodifesa.

Sarebbe troppo facile limitarci a deplorare la miopia dei tre massimi colleghi, da attribuire in parte anche a un umanissimo moto di invidia di fronte a un successo tanto abnorme.

Avranno pensato: «In fondo ci siamo anche noi, abbiamo fatto delle cose non immeritevoli, una cosa così, un incasso di questo genere non ci è mai capitato».

Sarà più facile riflettere sulle motivazioni dei loro giudizi, sbagliati certamente ma non infondati, badiamo bene. Perché che Rossellini guardasse al suo ex aiuto Fellini come a un discepolo degenerare è del tutto logico. Il film in questione era costruito su una sceneggiatura solida, ragionata, concedeva un largo spazio di creatività agli interpreti e non si sottraeva a una costante tentazione autoironica: tutte cose completamente estranee alle teorie e ai metodi del maestro di *Paisà*.

Quanto a Visconti l'assimilare la rappresentazione dei nobili al punto di vista di un domestico sottolineava in modo un po' altezzoso l'innegabile distanza fra un conte di antica nobiltà, figlio di un duca, e quella del figlio di un commesso viaggiatore di Rimini, rievocato sullo schermo in facsimile. E proprio l'incancellabile origine provinciale del protagonista è quella deplorata da De Sica, che la considera un peccato mortale del film, mentre invece rappresenta, rispetto alla complessità dell'affresco, in qualche modo una garanzia di genuinità. Molti attribuiscono alla furbizia dell'autore il fascino accattivante dell'operazione, mentre il sentimento che emerge da tutti gli episodi è una sincerità intrisa di stupefazione, di curiosità, di piacere di vivere. Perciò *La dolce vita* non assume mai un tono moralistico, non denuncia i mali di una certa società e dell'universo che la circonda, ma è un invito ad attraversare l'esistenza con passo leggero, accettandone la pienezza, nel bene e nel male, senza giudicare né sé né gli altri.

Mi ha fatto molto piacere veder ricordato da Jean Gili un articolo che non conoscevo, di Giulio Cesare Castello, che è stato uno dei miei maestri, un grande critico di teatro e di cinema, un grandissimo esperto. E che ha scritto questa cosa profetica che riguarda proprio noi e dice: «Ma chissà se fra cinquant'anni non si parlerà di questo film come di un classico». Questo in un momento in cui i maestri che ho nominato trattavano il film in quel modo, una grossa parte dell'opinione pubblica era contro, governi di paesi esteri erano contrari, così come anche il partito al governo in Italia non è che fosse favorevole al film. Doveva avere lo sguardo molto lungo il nostro amico Castello che oggi, devo dire, è anche completamente e ingiustamente dimenticato. Mi è capitato recentemente, essendo andato a fare delle ricerche in biblioteca per altre cose, di rileggere tanti suoi articoli d'epoca e sono quasi sempre ammirevoli, lucidi come questa profezia espressa sulla *Dolce vita*.

Per quanto riguarda la partecipazione mia e dei non molti sopravvissuti, con Gianfranco Mingozzi abbiamo messo insieme una raccolta di testimonianze filmate che si chiama: *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*. È una cosa nello spirito di quella battuta che il nostro caro Marcello ripeteva spesso quando ci si incontrava, fra reduci della grande impresa: «Eh, essere stati insieme per *La dolce vita* è come aver fatto insieme il militare».

Infine cercherò di interpretare il sentimento comune a tutti noi d'epoca, citando due famosi versi da *La scoperta dell'America* di Cesare Pascarella, in cui si mescolano il legittimo orgoglio e la sorpresa per ciò che è successo e continua a succedere al film: «Nun ce se pensa e stamo all'osteria, ma invece stamo tutti nella storia».

Tullio Kezich

EYEWITNESS

Some of you know, probably, that I followed the production of *La dolce vita* almost day by day and I wrote a diary, that has been published many times – the last time in the recent increased and improved edition by Sellerio – and therefore I am here more as a witness of those events.

We have often heard people saying how real events mirror those found in Fellini's films. Something that Fellini has systematically denied, always saying: «No, that's got nothing to do with it, that bit of news was something else, oh please, I invented it», etcetera.

I on the other hand, seeing the film again, have made a note of the real sources of some episodes. I don't want to talk about those that refer to the director's private life, like the stormy relationship between Marcello and Emma, kisses and punches, on which already at the time of the shoot there was a lot of spicy gossip, nor the father's visit, because we don't know whether Mr Urbano Fellini really went to Rome and if things went as we saw in the film.

I am referring only to the public events that can be seen in the film. On the first of May 1956 a statue of Christ was effectively transported by helicopter and lowered in St. Peter's square. In September 1958, the weekly magazine "Tempo" published a photo feature by Pierluigi with Anita Ekberg who, with the first light of dawn stepped dressed into the Trevi Fountain. It was an improvised feature by Pierluigi with Anita that, I think, had to wash her foot as she had hurt it walking barefoot. This piece in "Tempo" was part of a panoply: I know this because the first time that I talked to Federico about *La dolce vita* at the Saffa-Palatino he was behind a large desk and behind him there was panoply of news photographs from the previous months, when the great summer of via Veneto had exploded. There were the testimonies of the facts that were inspiring him for the film.

For example, the scene at dawn in via Veneto, with Lex Barker who slaps Anita is the exact reproduction of the real altercation, which happened in the same place I think or at least in the same situation, between the diva and her aggressive husband Anthony Steel. All the actions and the moves of the paparazzi, such as the collective assault on the VIPs arranged as a choreography, were based on the testimonies and the photographs that Tazio Secchiaroli, Pierluigi Praturlon, Guglielmo Coluzzi, Sandro Vespasiani, Marcello Geppetti, and others shot of each other. They were masters of these "stolen" snapshots.

Between June and July 1958 in Latteria di Maratta Alta, which is a small place five

kilometres from Terni, two children, Gino and Paola, tell everyone that they have been miraculously cured through various meetings with the Madonna. Which gives rise to a collective cult that is uncontrollable- like the one in the film – and brief, also due to the legitimate diffidence (this time really legitimate) of the ecclesiastical authorities. On the “Seventh day” event, the paper that I worked for published a piece with Tazio Secchiaroli’s photographs.

Many hypotheses have been made around the character that inspired Steiner’s suicide and probably the sources of inspiration were more than one. The newspapers often carried these sorts of stories, but recently the link with Cesare Pavese’s tragic death has emerged. The great writer was a classmate of Tullio Pinelli when they were both students of Augusto Monti, famous antifascist educator, at the Liceo D’Azeglio secondary school in Turin.

And we come to 5 December 1958. At a birthday party at the Roman nightclub Rugantino, the Turkish striptease artist Aichè Nanà stripped, causing scandal and the intervention of the police. I will take advantage of this occasion to say that in Fellini’s extremely scandalous film there isn’t a nude. Not only: I was there in Cinecittà in August 1959, when Nadia Gray redid that striptease under a mink stole. Nadia was literally wrapped in plasters, they had covered her in flesh coloured patches. Why wrapped? Because there was the danger that as she moved something could be glimpsed; that something that shortly afterwards would be openly displayed, practically resolving the situation for *La dolce vita*: because if all this stuff was on display, we should also be able to see *La dolce vita*!

I asked Federico: «What are you doing to that woman? What can happen?». He answered: «People come and go from the set and anyone could call the police and even bring them down to block the striptease scene». But Fellini has always denied that he was inspired by the Aichè Nanà episode at the Rugantino for this so called orgy.

I think he was right because the revelry in the film doesn’t take place in a public place but in a private home. However I think he was inspired by the newspaper gossip that flowered at the time around the Wilma Montesi case, which mobilized all Italian public opinion. These rumours – based on not very veiled accusations made to certain individuals, then completely disproved during an interminable trial – attributed the death of Wilma Montesi, a luckless twenty year old girl, to alcohol and drug abuse at a party held in the Capocotta estate. So much so that the name Capocotta became a synonym for these follies bordering on the catastrophic that took place, or rumours had them taking place, at the time.

Now I will tell something that nobody has said before: the storm of abuse that Laura Betti, who at the time was the singer that all writers wrote poems for, and Mastroianni exchange is the faithful copy of a fight that took place at a dinner a few weeks earlier that Fellini witnessed. He was very amused, and a little scared because the two of them had called each other all sorts of names. Marcello, who generally was very calm, sometimes happened to flare up against someone almost at random; then he would soon get over it and laugh about it. I personally witnessed some of Marcello’s outbursts: they were really amusing and sometimes a little worrying.

The monster from the ending. The monster was real; he was fished on the beach in Rimini

in April 1934. Fellini was fourteen years old and was greatly struck by it. But it struck everyone because, as we have said on many occasions, it ended up on the cover of “Domenica del Corriere”, with the drawings of Achille Beltrame. It was Beltrame who illustrated the monster being fished, that twenty five years later was pulled onto the water’s edge in Passoscuro, where the ending was shot. Fellini had maintained, I have put it in my book, a strange fear for that monster he had seen as a child on the beach, because when Piero Gherardi, the architect, who was very good and did everything, had built this monster with various solutions, he refused to see it. Fracassi, the production director, came and asked him: «Federico, do you want to see the monster? Come and see the fish!». He answered: «I haven’t got time to waste with the fish!». He didn’t want to see it. I was there when the production lorry came to Cinecittà to pick up the fish and take it to Passoscuro. Fracassi arrived and said: «But Federico, now will you finally come and see the fish!». And he: «I haven’t time», and so on.

I am obliged to mention a final thing. What I will tell touches a sore point and it is about the unanimously hostile reception that Cinecittà and Italian cinema reserved for the film. It wasn’t only the priests and the fascists, also people in the industry reacted badly to this film. I can tell you lots of testimonies, refer things that I heard with my own ears, but most of these unsophisticated and rampant critics are no longer with us and it wouldn’t be nice to attribute them statements that they can’t contradict or deny. But I must tell you, because it is an historical fact, about the unanimously ungenerous opinion of the triad of cinema masters that ruled at the time, that is Rossellini, Visconti and De Sica. About his friend Roberto Rossellini, as they came out of the screening that he had arranged for him, Federico said, half hurt and half laughing: «He looked at me like Socrates would have looked at Crito, discovering that the disciple had suddenly gone mad».

On the other hand Visconti and Fellini had become mortal enemies at the Venice Film Festival six years earlier, when *La strada* was used against *Senso* – there was a whole machinisation put in place, certainly not by them, but this clash lasted and the two of them didn’t talk or meet each other for many years. When Visconti saw *La dolce vita* he said: «Those are the aristocrats as seen by my valet». And now Christian De Sica – in his book that I recommend because it contains many facts from the time and lots of pieces of news – tells how his father, the great Vittorio, out loud and in one of the temples of the fellinian cult, the Cesarina restaurant close to via Veneto, said: «*La dolce vita* is a bit boorish, the dream of a small-towner».

What clearly emerges from these attitudes is that compared to the cinema that was being made at the time, Fellini’s film was a giant leap forward, so much so that it upset the habits and the rules of the game, putting everyone in difficulty and causing lots of conservative rejections in self-defence.

It would be too easy to limit ourselves to deploring the shortsightedness of the three important colleagues, in part attributable to an extremely human sense of jealousy in front of such an abnormal success. They must have thought: «What about us, we have done some things of worth. Something like this, a box office success like this has never happened to us».

It would be easier to reflect on the motivations of their judgements, certainly wrong but not unfounded, let's be clear. Because it is quite logical that Rossellini would look at his ex-assistant Fellini like a degenerate disciple. The film was based on a solid and reasoned script that allowed a large amount of creativity to the actors and it didn't avoid a constant self-parodying temptation: all things that were completely extraneous to the theories and methods of the director of *Paisà*.

As far as Visconti is concerned, assimilating the portrayal of aristocrats from the point of view of a servant, highlighted in a slightly haughty way the undeniable distance between a count of ancient nobility, son of a duke, and the son of a travelling salesman from Rimini, replicated on the screen.

And it is the indelible provincial origins of the character that are deplored by De Sica, who considered it a mortal sin of the film, whilst it represented, compared to the complexity of the fresco, a sort of guarantee of authenticity.

Many attributed the captivating appeal of the film to the astuteness of the director, but the felling that emerges from all the episodes is of a sincerity steeped in amazement, curiosity and joie de vivre. Therefore *La dolce vita* never assumes a moralistic tone, it never condemns the ills of a certain society or the universe that surrounds it, but it is an invitation to cross existence with a light step, accepting the intensity, for good or evil, without judging oneself and others.

I must say that I was very pleased to hear Jean Gili mention this article that I didn't know by Giulio Cesare Castello, who was one of my teachers, a great theatre and cinema critic and a great expert. And who wrote this prophetic thing about us, here. He said: «Who knows if in fifty years' time we will talk about this film as a classic». This at a time when the directors that I mentioned treated the film as we saw, most of the public opinion was against it, governments of foreign countries were against it and the party that governed Italy at the time wasn't particularly favourable towards the film. So it is very nice to hear this from a critic. He must have been very far-sighted our friend Castello, who today is completely and unjustly forgotten. I recently did some research in the library for other things and I reread many of his articles from the time and they are almost always admirable and clear like this prophecy expressed about *La dolce vita*.

As far as my participation and that of the not many other survivors we took, with Gianfranco Mingozzi, a collection of filmed testimonies that we called *Noi che abbiamo fatto La dolce vita* (We who have lived La dolce vita). And it is in the spirit of that joke that our dear Marcello often repeated when we met, survivors of the great venture: «Being together on *La dolce vita* is like doing military service together».

Finally I will try to interpret the feeling shared by all of us from the period, by quoting two famous verses from *La scoperta dell'America* by Cesare Pascarella, which mix the legitimate pride and the surprise for what has happened and continues to happen to the film: «We don't think about it and stay at the bar, but instead we are all part of history».

Sergio Zavoli

LA DOLCE VITA COMPIE CINQUANT'ANNI

Questo libro – e, ovviamente, il convegno dal quale ha preso spunto – andava fatto, fosse anche la millesima volta che si parla o si scrive della *Dolce vita*. La miniera felliniana, infatti, nel suo film più famoso, complesso e controverso, seguiva a dare una quantità di materiali che continuano a occupare l'interesse mondiale degli studiosi di cinema, in particolare i cultori di quello lasciatoci del regista riminese. Kezich, il biografo e insieme il critico più reputato di Federico Fellini, ha introdotto gli aspetti specifici del tema che si affronta in queste pagine; io mi limiterò ad accennare, con lo spirito di un cronista, ad alcuni aspetti del film che Federico, riassumendone le vicissitudini, per sdrammatizzare definì «la mia prova più ardua e rischiosa dopo gli esami di maturità».

Non a caso, alla prima della *Dolce vita*, a Milano, il suo ex compagno di banco, l'avvocato Luigi Benzi, dovette difenderlo dalle intemperanze di un esagitato che, sospinto da una parte del pubblico, stava avventandosi su Fellini al grido, nientemeno, di «Sei un anti-Cristo!». D'altronde, non si trattava solo di una frangia forsennata, ma della diffusa rivolta, chissà quanto spontanea, di un'Italia benpensante, ancora intimorita dalla grande ventata del '48, e all'erta, nelle sue punte più ostili, e ostinate, di fronte a ogni vera o supposta minaccia ai valori non solo del cattolicesimo: erano in gioco anche un nazionalismo patriottardo, e un malinteso senso civico, in cui finivano per riconoscersi non tanto gli italiani che vanno a messa, quanto quelli che se la facevano celebrare nelle cappelle dei loro palazzi aviti, cioè le aristocrazie più o meno nere – tra monarchiche e clericali – che si ergevano in difesa degli spiriti eletti contro coloro, i senzapatria, che s'ispiravano, come Fellini, al Male. Anzi, direttamente a Satana.

Stenterei a dire quali fossero le idee e i sentimenti di Fellini sulla religione. Non credo che gli fosse facile farli coincidere con quelli sulla fede. Era un laico attento e riguardoso. Aveva l'aria di dire: dopotutto è qui che ci giochiamo tutto, per chi crede anche il dopo. E forse, sull'aldilà, mediava un po' tra sé e Teilhard de Chardin, quando il teologo afferma che c'è una trascendenza anche verso il basso, verso la “santa materia”. Della quale Fellini diceva: «Non c'è niente di più confortante di questa realtà, la sola che contiene tutto, il prima e il dopo, ed è l'unica che oggi possiamo vivere!».

Padre Angelo Arpa ricorda: «A Federico non premeva la soluzione del problema; gli bastava viverlo, appunto, senza nascondere dietro soluzioni comode, confortanti. La sua religiosità non era mai né esplicita né imbarazzata, era dentro la vita».

Mi scuso per lo scarto d'argomento e di tono, ma qualcosa del genere riguardava il suo rapporto anche con la politica. Fu spesso accusato di essere estraneo al vivere quotidiano della gente, disinteressato alle questioni sociali, economiche, sindacali. In realtà, Federico rifiutava soltanto ciò che è convenuto, dogmatico, ideologico. Per una forma di autodifesa, stava spesso sul crinale dell'utopia; mai però ribalda e, meno ancora, ribelle. Credeva, semplicemente, che tutto può essere, o diventare, diverso; voleva vivere dentro questa possibilità. Ne traspariva, è vero, l'imprecisione di chi non si vota sino in fondo a qualcosa, ma non l'assolutezza di chi vi si nega per principio, o per comodo.

Quando gli rimproverarono di essere barocco, sfuggente, enigmatico, e sotto sotto cattolico, si difese dicendo: «Tutti, dopo 'sto film, vogliono sapere se credo. Io credo in una confusione vitale che sgomini il tentativo di ossificare, di mummificare, di certificare ogni cosa, persino la fede». Non era un'aggiunta casuale. «La fede – gli dissi una volta – ti priverebbe di una condizione psicologica, umana, esistenziale che in te è connaturata: la curiosità. Il giorno in cui tu avessi fede, dirò meglio, in cui tu credessi di credere, forse cadrebbe una gran parte del tuo immaginare». E lui, per stare alla piega, in realtà modesta, che stava prendendo il discorso, replicò: «Vuoi dire che è meglio non averla?». Ma era goloso, lo sapevo, dell'argomento.

Accusato, dopo *La dolce vita*, di essere uno spregiatore dei valori dell'interiorità e di aver messo il talento al servizio di una così miserabile vocazione, per paradosso dovette contestualmente difendersi dall'accusa – certo non infamante, ma intellettualmente e moralmente subdola – di avere realizzato un film intriso di cattolicesimo. E qui lasciate che vi legga queste sue parole, vagamente confessionali: «Io sono un uomo che guarda le cose intorno a sé con umiltà, con rispetto, con ingenua curiosità, e soprattutto con amore. Da questo amore nasce la tenerezza, e in qualche caso la pietà, per tutte le persone che incontro. Non sono pessimista e non voglio esserlo. Ma le mie preferenze vanno a coloro che soffrono di più, vittime della cattiveria, dell'ingiustizia, dell'inganno, del potere. Allora non mi bastano più il grande mare e il cielo lontano che amo nei miei film. Oltre il mare e oltre il cielo, sia pure attraverso l'urlo di una sofferenza, o la dolcezza di una lacrima, intravedo Dio, e la sua grazia, non come lo scatto di una fede teologica, ma come una profonda esigenza dell'anima». Padre Fantuzzi, nel libro *Il mio Fellini*, ha notazioni straordinarie e lievi a riguardo dei rimorsi, delle nostalgie, dei rimpianti. Ma quando in quel modo ironico e scherzoso, mai sogghignante e caricaturale, Fellini tratta l'immagine della Chiesa e dei suoi prelati (basta pensare alla celebre sequenza del défilé ecclesiastico nel film *Roma*) non irride la fede, semmai prende le distanze dalle forme della religione, sapendo di doversene difendere, annidate come sono persino nel bisogno di essere consolato da qualcosa di complice, che lo giudica e lo coinvolge.

Certo, quando il cardinale Siri sarà il primo principe della Chiesa ostile a *La dolce vita* non si stupirà che il suo stemma araldico suoni "L'ordine è lo stemma di Dio", scoprendo un motivo in più per allarmarsi; e ci vorrà Padre Arpa, dopo l'uscita generosa, addirittura spericolata di padre Nazareno Taddei in difesa del film, per indurre Siri a vedere il film e, in gran parte, a ricredersi. Resterà su tutto, come nella sequenza sulle terrazze più mondane di Roma, il volo dell'elicottero che trasporta il grande Cristo con le braccia spalancate che

ha l'aria, avendone viste e sopportate tante, di voler prendere su di sé anche ciò che il film sta per raccontare.

Fu così che Fellini, in quel tempo, venne descritto con impareggiabile disinvoltura cattolico e comunista. E lui, a proposito, non si tirò indietro quando, incoraggiato da Pietro Notarianni, andò alle Botteghe Oscure per rendere omaggio alla salma di Berlinguer, di cui gli piaceva, così confidava, quell'aria da monachino febbrile e perbene, rimanendo a lungo accanto al feretro. Da allora, con la sintesi ben nota, venne incolpato di cattocomunismo! Persino la madre ricevette, in chiesa, parole di disapprovazione, e ci furono concittadini che, incontrandola, si segnavano ostentatamente; a Padova e a Vicenza i credenti vennero invitati a pregare per l'anima di Fellini; e altrove, cito alla lettera, a mobilitare la protesta «di chi era costretto a lordarsi con lo sterco lanciato da uno sporcaccione privo di ogni decenza morale e civile». Prose di questa altezza fiorirono in ogni angolo del Paese. E Fellini? Ascoltava, o leggeva, tra un'alzata di spalle e uno sdegno che, a seconda dei casi e dell'umore, lo prostravano o lo agguerrivano. Gli vennero, è vero, anche solidarietà insospettate, talune da "molto in alto", come si diceva allora, ma la campagna denigratoria raggiunse punte da crociata.

Un bel giorno cominciò a replicare, pubblicamente, e lo fece con una decisione e una civiltà tali che i toni della diffamazione, via via, si placheranno. Padre Arpa, e padre Fantuzzi addirittura su "Civiltà cattolica", insieme con i felliniani del giorno prima – dal momento che spuntavano da tutte le parti quelli del giorno dopo – vinceranno la loro battaglia, continuandola contro le roccaforti più resistenti. Gli saranno vicini registi, critici, scrittori di rango. Oliver Stone dirà: «Quando è uscito *La dolce vita* abbiamo visto, in bianco e nero, cose che i grandi film americani a colori non erano assolutamente capaci di fare»; e Giuseppe Marotta: «Intessuto di lampi visionari e apparizioni quasi fantastiche (dal Cristo ciclopico dell'inizio al pesce mostruoso della fine) *La dolce vita* non poteva non scuotere milioni di spettatori». Simenon e Kundera parleranno di "vette inaccessibili".

Il film, insomma, lascerà tracce ben più memorabili dei gesti di ripulsa, delle condanne sommarie, delle interpellanze parlamentari di cui si era nutrito quel clima furibondo. Giovanni Arpino scrisse: «La campagna anti-Fellini è tipica, tutta da godere, da combattere, da seguire a orecchie dritte... Il caso Pasternak ci ricorda diverse cose di questa attuale orchestrazione di una destra estrema, clericale e fascista...». Diego Fabbri, drammaturgo cattolico, di ricalzo: «Sono persuaso che *La dolce vita* sia il fatto culturalmente più importante di questo dopoguerra, nel senso di più ricco di echi e di conseguenze. Si parla di scandalo, e sia pure: ma si tratta, sia ben chiaro, di quello scandalo salutare di cui parla il Vangelo: *oportet ut scandala veniant*». Il critico Renzo Renzi aggiunse: «Dire che il film è educativo è dir poco. Esso è edificante. Altrimenti non sarebbe tanto sgradevole e, insieme, così amabile». "Il Secolo d'Italia", allora molto ideologico, fu netto: «Questo film-attentato, questo film-menzogna, questo film laido è passato tra le maglie della nostra stranissima censura. Noi speriamo che le distratte autorità lo tolgano dagli schermi».

Alcuni nobili esecrarono quel gruppo di loro, in realtà solo incuriosito, che aveva giudicato eccitante la proposta di trasformarsi in comparse. Una commissione araldico-genealogica

aveva già deplorato, con queste parole, «le riprovevoli esibizioni cinematografiche di esponenti dell'aristocrazia italiana, esibizioni che ledono il pudore e il decoro, sino a mettere a disposizione le loro antiche dimore, come è accaduto per *La dolce vita*». Indro Montanelli, da cui almeno una certa borghesia si sarebbe aspettato qualche aiuto, non collaborò. Anzi, dirà: «Non so se il pubblico potrà vedere per intero questo straordinario (e terrificante) documento sul costume italiano, perché mi hanno detto che ci sono delle difficoltà con la censura. Personalmente, non ne vedo proprio i motivi, cioè li vedo, ma non li accetto... A parte il fatto che il nostro cinema non ha mai prodotto niente di comparabile a questo film, non ravviso in esso nulla di negativo... Se il censore è intelligente, lasci che questa sconvolgente "cavalcata" proceda, senza intoppi, fino al traguardo...».

Alberto Moravia, agretto e prudente, chiosò: «Dicono che Fellini sia un cattolico: lo sarà, senza dubbio, a modo suo, ma prima di tutto è un decadente barocco la cui macchina da presa si esercita su una materia molto simile, come nel *Satyricon*, a quella di Petronio». Poi chiarirà, sfumandolo, il senso di quel giudizio.

Pier Paolo Pasolini, invece, fu subito esplicito: «...con *La Dolce Vita* ci si trova davanti al più alto e al più assoluto prodotto del cattolicesimo di questi ultimi anni...».

"L'Osservatore Romano", prima di riconsiderare gran parte della sua protesta, uscì con una condanna, lì per lì, senza appello: «Bisogna, è tempo, che quel "basta!" finalmente gridato dagli spettatori si indirizzi ai pubblici poteri, cui compete la sanità del costume e il rispetto di un popolo civile». Ci vorrà del tempo, ma l'"autorevole foglio" – come Federico lo chiamava con una punta, ma ormai placata, d'ironia – finirà per riconoscere al regista, quantomeno, la disciolpa della buonafede.

Queste e altre furono le argomentazioni e gli umori di quei giorni. Non si finirebbe mai di citare, a destra e a manca, ma preferisco chiudere dando voce a ciò che dirà, un giorno, Tullio Kezich: «Se Fellini fosse ancora tra noi, davanti al centesimo convegno sulla *Dolce vita*, per giunta a Rimini, il luogo di tutti i suoi sbugiardamenti, scapperebbe a gambe levate. Ma noi dovremmo dargli comunque quel dispiacere!». Una volta Federico mi disse: «Non c'è stato un anno, dal '60 in poi, in cui il fantasma della *Dolce vita* non mi sia puntualmente riapparso... Questo titolo continua a pesarmi addosso come un'ombra». E alla mia insistenza, «Vogliamo provare a parlarne?» (stavo girando un "Incontro con Federico Fellini" per la televisione), ribatté: «Ma è come farmi parlare, che ne so, della seconda liceo! L'ho fatta, certo: ma non è colpa mia». Aveva addirittura detto: «Sarei tentato di rivelare che *La dolce vita* non l'ho fatto io. Io ho girato un film, uno dei tanti, con lo stesso spirito, la stessa cocciutaggine e la stessa dedizione di sempre. E tuttavia *La dolce vita*, come fenomeno non solo cinematografico, non ho mai saputo spiegarmelo fino in fondo! L'ho subito, volta a volta curioso, distratto, travolto. Persino ferito». Un giorno mi raccontò di quando sopra il portale di una chiesa vide un cartello con la scritta: «Preghiamo, tutti insieme, per Federico Fellini». E di come si era dispiaciuto che qualche personaggio della Chiesa, a Rimini, avesse manifestato il suo disagio con la signora Ida, sua madre; la quale, da buona osservante, non vide mai quel film deplorato anche in Duomo, per giunta di domenica. Mentre Maddalena e

Giorgio, Riccardo e Francesca erano presi da una grande emozione, e si stringevano intorno al loro impareggiabile congiunto.

La dolce vita rappresentò uno snodo cruciale non solo per la filmografia di Fellini, ma anche per un modo nuovo d'intendere il cinema. Kubrick, Bergman, Kurosawa, Bresson, Buñuel, Scorsese, Stone, Spielberg, Tarkowsky, Wenders, Almodovar, Anghelopulos diranno, via via, di sentirsi debitori ciascuno di qualcosa nei confronti di quel film, e di quell'artista. Anche i cineasti italiani, da De Sica a Rossellini, a Rosi, ai Taviani, a Olmi, a Tornatore, ad Avati si esprimeranno con la stessa franchezza intellettuale e culturale. E importanti resteranno le dispute, in definitiva le testimonianze, dei politici, dei sociologi, dei teologi, dei letterati, dei filosofi. Non potrò dimenticare una testimonianza di prima mano, resa quando, in una saletta di proiezione, Fellini mostrò a un gruppo di amici una delle tante "primissime" del film. Scorrevano ancora i titoli di coda quando Michelangelo Antonioni, cessato il fragore degli applausi, dopo una lunga pausa disse: «E adesso, noi cosa facciamo?».

Lo spirito di quella domanda aleggia ancora, nella sua inesausta attualità.



Sergio Zavoli

LA DOLCE VITA CELEBRATES FIFTY YEARS

This book, and, obviously, the conference that inspired it, had to be done even if it is the thousandths time that we talk about *La dolce vita*. The Fellinian mine, indeed, in its most famous, complex and controversial film, continues to provide a quantity of material that maintains the global interest of cinema scholars, in particular those specialised in Fellini's work. Kezich, as Federico Fellini's biographer and most respected critic, introduced the specific aspects of the theme we talk about in these pages. I will limit myself to mention, almost like a reporter, some aspects of the film that Federico, when he summed up its vicissitudes in order to play them down, defined as «my most arduous and risky trial after my school-leaving exams».

It is no accident that at the premiere of *La dolce vita* in Milan, his old school friend, the lawyer Luigi Benzi, had to defend him from the excesses of an overexcited person who, driven by a part of the crowd, rushed for Fellini to the cry of «You're an anti-Christ!», no less. After all it wasn't just a lunatic fringe but the widespread revolt, who knows how spontaneous, of a conformist Italy, still intimidated by the great surge of 1948, and on the alert, in its most hostile and obstinate sections, for any real or alleged threat to values and Catholicism. What was at stake was also a jingoistic nationalism and a mistaken public spirit, that found support not so much with the Italians that went to church but with those that had mass celebrated in the chapels of their ancestral palaces, that is the more or less black aristocracy – monarchists and clericalists – that rose up in defence of the elected spirits against those unpatriotic individuals that inspired themselves, like Fellini, on Evil. Or Satan, actually.

I have some difficulties in saying what Fellini's ideas and feelings on religion were. I don't think that he found it easy to reconcile them with his ideas about faith. He was an attentive and respectful layman. It seemed as if he could say: after all it's here that we're playing all our chances, for those that believe in something afterwards. And perhaps, on the afterlife, he mediated between himself and Teilhard de Chardin, when the theologian claimed that there is also a downward transcendence, towards the "holy matter". About which Fellini said: «There is nothing more comforting than this reality, the only one that contains everything, the before and the after, and it is the only one that we can live today!».

Father Angelo Arpa recalled: «The solution to the problem didn't weigh on Federico; for him it was enough to live it, in fact, without hiding it behind comfortable and comforting solutions. His religiousness was never explicit or embarrassed, it was in life».

I'm sorry for my change in argument and tone, but something similar applied to his relationship with politics. He was often accused of being extraneous to people's day to day lives, disinterested in social, economic and labour issues. In actual fact Federico simply refused what was agreed, dogmatic and ideological. Due to a form of self-defence, he was often on the utopian fence; but never a scoundrel, or even less, a rebel. He simply believed that everything could be, or become, different; he wanted to live inside this possibility. This obviously revealed the imprecision of someone who doesn't dedicate themselves fully to something, but not the absoluteness of someone who doesn't take part out of principle or convenience.

When they accused him of being baroque, fleeting, enigmatic and deep down Catholic, he defended himself by saying: «Everybody, after this film, wants to know if I believe. I believe in a vital confusion that crushes the attempt to ossify, mummify and certify everything, even faith». The latter was not a casual inclusion. «Faith – I told him once – would deprive you of a psychological, human and existential condition that is deep rooted in you: curiosity. The day that you find faith, or better, you believe that you believe, perhaps you might loose a great deal of your imagination». And he, to continue with the modest turn that the conversation was taking, replied: «Do you mean that it's better not to have it?». But he was a glutton, I knew, for the argument.

After *La dolce vita*, he was accused of being a despiser of the values of the inner life and of having put his talent at the service of such a miserable vocation, paradoxically he had to concomitantly defend himself from the accusation – certainly not defamatory, but intellectually and morally insinuating – of having made a film steeped in Catholicism. And here let me read you these vaguely confessional words of his: «I am a man that looks at the things around him with humility, respect, ingenious curiosity and especially with love. This love generates the tenderness, and in some cases the compassion, for all the people that I meet. I am not a pessimist and I don't want to be pessimistic. But my preferences go with those that suffer the most, victims of wickedness, injustice, deceit and power. And then the great sea and the distant sky that I love in my films is not enough. Beyond the sea and beyond the sky, even through the cry of suffering or the sweetness of a tear, I glimpse God and his grace, not like the trigger of a theological faith, but like a profound need of the soul". Father Fantuzzi, in the book *Il mio Fellini*, has some extraordinary and delicate notes on remorse, nostalgia and regret. But when in that ironic and playful way, never sarcastic and caricatural, Fellini dealt with the image of the Church and its prelates (just think of the famous sequence of the ecclesiastical fashion show in the film *Roma*) he doesn't deride faith, if anything he distances himself from the forms of religion, knowing that he has defend himself from them, as they are nesting in the need of being consoled from something conspiratorial that judges and involves him.

Of course, when cardinal Siri was the first prince of the Church to be hostile to *La dolce vita*, he was not surprised that his coat of arms said "Order is God's coat of arms", discovering a further reason for alarm. It would take Father Arpa, after the generous and even daring words of Father Nazareno Taddei in defence of the film, to lead Siri to see the film and, for

the most part, change his mind. Above everything, like the sequence over the fashionable terraces of Rome, the flight of the helicopter transporting the huge Christ with outstretched arms that has the air, having seen and supported a great deal, of wanting to take on also what the film is about to recount.

This was how Fellini, in that period, was described with unsurpassed impudence, a catholic and a communist. And he didn't back out when he was encouraged by Pietro Notarianni, to go to the Botteghe Oscure to pay homage to the corpse of Berlinguer, about whom he liked, he confided, that air of a feverish and respectable goody-goody, and staying at length next to the coffin. From then, with the well known synthesis, he was accused of being a Catholic communist! Even his mother received words of disapproval in church and there were fellow citizens that, in meeting her, crossed themselves ostentatiously. In Padua and Vicenza believers were asked to pray for Fellini's soul. Elsewhere they were invited to mobilise the protest «of those that were forced to dirty themselves with the excrement thrown by a dirty man devoid of any moral and civil decency». This sort of prose blossomed in every corner of the country. And Fellini? He listened, or read, between a shrug of the shoulders and an indignation that, according to the situation and the mood, demoralised or fortified him. He also received unexpected solidarity, some from “very high up”, as they said at the time, but the defamatory campaign reached the peaks of a crusade.

One fine day he started replying, publicly, and he did with such decision and civility that the tones of the defamation slowly calmed down. Father Arpa, and Father Fantuzzi even, on “Civiltà cattolica”, along with the original “fellinians” – seeing as the new “fellinians” came out of the woodwork afterwards – won their battle and continued it against the most resistant strongholds. He was supported by first-class directors, critics and writers. Oliver Stone said: «When *La dolce vita* came out we saw, in black and white, things that the great American films in colour, were totally incapable of doing»; and Giuseppe Marotta: «Full of visionary flashes and almost fantastical apparitions (from the huge Christ at the beginning to the monstrous fish at the end) *La dolce vita* could not fail to shake millions of spectators». Simenon and Kundera spoke of “inaccessible peaks”.

The film, in short, left much more memorable marks than the rejections, summary condemnations and parliamentary questions that that climate had fed on. Giovanni Arpino wrote: «The anti-Fellini campaign is typical, to be enjoyed, fought and followed with open ears... The Pasternak case reminds us of different things from this current orchestration of an extreme, clerical and fascist right...». Diego Fabbri, a catholic playwright, said in support: «I am persuaded that *La dolce vita* is the most important cultural event of this post war period, in the sense of being the richest in echoes and consequences. There is talk of scandal and so it may be: but it is, let's be clear, that healthy type of scandal that the Gospel talks about: *oportet ut scandala veniant*». The critic Renzo Renzi added: «Saying that the film is educative is to put it mildly. It is edifying. Otherwise it wouldn't be so unpleasant and, at the same time, pleasant». “Il Secolo d'Italia”, at the time very ideological, was clear: «This film-attack, this film-lie, this obscene film has passed through the net of our extremely strange censors.

We hope that the distracted authorities remove it from the screens».

Some aristocrats abominated those of their ranks, in actual fact only curious, that had thought the idea of being extras exciting. A heraldic-genealogical commission had already deplored, with these words, «the reprehensible cinematographic exhibitions of exponents of the Italian aristocracy, exhibitions that damage the decency and dignity, even making their ancient homes available, as has happened for *La dolce vita*». Indro Montanelli, from whom at least a certain section of the middle classes would have expected some help, did not collaborate. Quite the opposite: «I don't know if audiences will be able to see this extraordinary (and terrifying) document on Italian customs, because they have told me that there are some difficulties with the censors. Personally I can't see the reasons, or rather I can see them, but I won't accept them... Apart from the fact that our cinema has never produced something comparable to this film, I don't see anything negative in it... If the censor is intelligent, allow this disturbing "cavalcade" to proceed, without difficulties, until the end...».

Alberto Moravia, sourish and prudent, remarked: «They say that Fellini is a catholic: he might be, without a doubt, in his own way, but first of all he is a decadent baroque whose camera is trained on a very similar subject matter, like in *Satyricon*, to Petronius». He later clarified, by softening it, the sense of that opinion.

Pier Paolo Pasolini, on the other hand, was immediately explicit: «...with *La Dolce Vita* we are faced with the highest and most absolute product of Catholicism of recent years...».

"L'Osservatore Romano", before reconsidering most of its protest, came out with a condemnation, on the spot, without appeal: «It's about time that that "enough!" finally shouted by audiences is heard by the public powers, responsible for the state of the morals and the respect of a civilised population». It took some time but the "influential paper" – as Federico called it with a hint of, by then placated, irony – ended up recognising to the director, at least, the justification of good faith.

These, and others, were the arguments and the mood of those days. One could go on forever quoting from all over the place, but I prefer to conclude by mentioning what Tullio Kezich said: «If Fellini was still amongst us, faced with the hundredth conference on *La dolce vita*, what's more in Rimini, the place where all his lies were revealed, he would run away. But we should still give him this disappointment!». Federico once told me: «There hasn't been a year since 1960, in which the ghost of *La dolce vita* hasn't regularly come to me... This title continues to weigh on me like a shadow». And when I insisted, «Do you want to try talking about it?» (I was shooting "Incontro con Federico Fellini" for television), he said: «But it's like getting me to talk about, I don't know, about secondary school! I did it, of course: but it's not my fault». He even said: «I am tempted to reveal that I didn't do *La dolce vita*. I would be tempted to reveal that I didn't do *La dolce vita*. I shot a film, one of the many that I made, with the same spirit, the same stubbornness and the same dedication as always. And however I also couldn't explain *La dolce vita*, as a not simply cinematic phenomenon. I experienced it intrigued, distracted and overwhelmed. Hurt even». One day he told me of the time he saw a sign above the portal of a church which said: «Let's pray, all together, for

Federico Fellini». And of how he was disappointed that some representative of the Church, in Rimini, had manifested their unease with signora Ida, his mother; who, as a good church-going woman, never saw that film that had been deplored on Sunday, in the cathedral even. Whilst Maddalena and Giorgio, Riccardo and Francesca were seized by a great emotion and gathered around their incomparable relative.

La dolce vita represented a crucial moment not only for Fellini's filmography, but also for a new way of understanding cinema. Kubrick, Bergman, Kurosawa, Bresson, Buñuel, Scorsese, Stone, Spielberg, Tarkowsky, Wenders, Almodovar and Anghelopulos all said that they felt indebted, each one for something, to that film and that artist. Also the Italian filmmakers from De Sica to Rossellini, to Rosi, the Tavianis, to Olmi, Tornatore, and Avati expressed themselves with the same intellectual and cultural frankness. The disputes, and in short, the testimonies of politicians, sociologists, theologians, men of letters and philosophers remain of great importance. I cannot forget a first hand account from a screening room in which Fellini showed one of the many "premieres" to a group of friends. The end credits were still rolling when Michelangelo Antonioni, once the roar of the applause had died down, after a long pause, said: «And now, what are we going to do?».

The spirit of that question hovers still, in its inexhausted relevance.



Gianfranco Mingozzi

SUL SET CON FELLINI

Credevo di essere uscito da *La dolce vita* (che è stata l'inizio della mia carriera di cineasta) e da Federico Fellini (che è stato il mio maestro), credevo, dicevo, di essermene distaccato scrivendo un libro su questo film, non un libro di critica ma di ricordi (il titolo è *Dolce Dolce vita*) soprattutto per dare visibilità a tutti – o quasi – quelli che avevano partecipato a questo film straordinario, dai tecnici alla produzione agli attori... Invece eccomi di nuovo a parlare della *Dolce vita*, di nuovo immerso in quell'atmosfera magica e ipnotica – attorno a Federico – che mi ha avvolto per anni dal 1958 al 1963.

Prima però vorrei raccontare un piccolo episodio che non riguarda *La dolce vita* ma che ha a che fare con Federico Fellini e con il suo carattere. Erano i giorni di Natale del 1991, una sera piovosa e umida, e stavo attraversando Piazza del Popolo per andare proprio a trovare Federico in Via Margutta. Volevo portare un piccolo regalo di Natale a Giulietta: un vecchio catalogo (che avevo trovato in una libreria antiquaria) di uno spettacolo dell'Università che lei aveva fatto come attrice negli anni '40. E improvvisamente mi vedo proprio Federico che mi sta camminando davanti con un passo un po' insicuro ed esitante dato l'asfalto bagnato. Lo raggiungo e lo saluto: «Ciao, Federico, venivo proprio da te. Come stai?». «Da povero vecchio...» mi risponde. Ed io: «Vecchio tu? Lo sai che mio padre, che ha 93 anni, va ancora in motorino?». E lui, rapido: «Che marca è?».

Questa è l'ironia che ha sempre contraddistinto Fellini durante tutta la sua vita e credo fino alla fine. L'ironia che mi aveva colpito quando – più di trent'anni prima, era il 1958 – ero stato ammesso alla sua presenza negli uffici della Cineriz.

Io ero appena uscito dal Centro Sperimentale di Cinematografia e un amico comune, Dario Cecchi, un pittore e scenografo che aveva lavorato in un suo film, mi aveva combinato quell'appuntamento. Io ero naturalmente intimidito ma cercavo di non farlo vedere, anzi mi sforzavo sfrontatamente di guardarlo negli occhi. Gli occhi di Federico erravano invece per la stanza e sulle carte e sulle fotografie che coprivano la sua scrivania.. Dopo aver distrattamente ascoltato la mia richiesta (credo di aver detto surrealmente: «Posso aiutarla in questo film?») con un sorriso bonario rispose: «Sì, ma chissà quando farò 'sto film. Forse tra un mese, forse tra due, forse tra dieci anni... ripassa quando avrai la barba bianca...».

Me ne andai un po' avvilito ma non mi scoraggiai. Dopo qualche settimana tornai a bussare alla porta dell'ufficio e, sorprendentemente, mi aprì proprio Federico che mi disse, neanche troppo sorpreso: «Ti ancora chè, tè la capocia dura...» (Sei ancora qui? hai la testa

dura tu...”) e mi trascinò nel suo ufficio (che era stranamente vuoto) dicendomi di separare, nei mucchi di foto che aveva sul pavimento vicino alla scrivania, le facce degli uomini da quelle delle donne. Esaminando poi rapidamente il mio risultato, strappava (con mio grande scandalo e sorpresa) quelle foto che non lo interessavano per niente. Ad altre invece scriveva dietro qualche parola, aggettivo, nome (simpatie, personaggi?). Devo poi confessare che di quelle che scartava senza distruggerle ne ho conservata ancora qualcuna come questa (Mostro le foto: quella di Paola – Pitagora – Gargaloni. Quella dell'onorevole DC. Quella della biondona, tettona e culona secondo la tradizione felliniana). Da quel giorno fui tollerato tutti i giorni in ufficio, cercando di darmi da fare e di rendermi utile: portare caffè (classico!), correre ad aprire la porta al minimo suono di campanello, rispondere al telefono, accompagnare le visite da Federico che era sempre chiuso nel suo ufficio in fondo al grande appartamento. Del film e della sceneggiatura sapevo pochissimo, e durante i mesi che frequentai l'ufficio riuscii a malapena a leggere qualche pagina che serviva come provino per gli attori. Grande emozione fu vederlo recitare la parte dell'amica di Marcello, steso voluttuosamente su di un letto in un angolo del teatro 5 – il provino era stato improvvisato ed io ero stato trascinato da lui per fare l'edizione e non so perché ero stato scelto tra i numerosi aiuti (volontari e no) che affollavano gli uffici. E vidi e capii che il regista può – e deve – essere anche una donna, o un albero o un uccello o un sasso... (e capii, finalmente, anche Stanislavskij).

Poi ebbi anche, completa, la sceneggiatura, che conservo ancora, è tutta piena di annotazioni, con l'elenco dei ciak. La ebbi in mano solo un mese prima dell'inizio delle riprese quando fui incaricato di fare la lista delle scene in esterno (cosa assolutamente inutile perché lo scenografo aveva già provveduto alla scelta, all'adattamento degli ambienti da diversi mesi; sì, mesi, la preparazione durò infatti 5 mesi). Credo che la produzione me l'avesse fatto fare come esame, se ammettermi o no nel popolo degli aiuti. E fui promosso, dato che mi fu assegnato da Fracassi, l'organizzatore, come paga, il rimborso spese (10.000 lire!) per la miscela della mia Vespa.

Così entrai come quinto o sesto assistente a pari merito con Gian Carlo Romani Adami, anche lui reduce dal C.S.C.. Il primo aiuto era Guidarino Guidi, notissimo scopritore di attori talentuosi, in realtà il cast director. Il secondo era Paolo Nuzzi, il vero aiuto tecnico, che aveva già lavorato nelle *Notti di Cabiria*. Il terzo era francese, Dominique Delouche. La quarta era una bellissima olandese, Lilli Veenman. Ero quindi più o meno l'ultimo assistente ma ebbi l'onore di battere il primo ciak dato che ero il più giovane della troupe, o lo sembravo. Era il 16 marzo 1959 alle ore 11,35 nel teatro 14 di Cinecittà. Era la scena 39, la sequenza con Anita Ekberg che saliva le scalette della cupola di San Pietro. Naturalmente ero emozionato ma non mi sbagliai, non dissi – come raccontano anche molti registi alle prime armi – «Motore!» al posto del primo aiuto, oppure «Ciak!» al posto dell'operatore alla macchina, oppure «Azione!» al posto del regista, e non mi schiacciai le dita tra i legni del ciak. Fui diligente, feci il mio compito e mi ritirai nell'ombra. E il film cominciò.

La “festa” cominciò, perché per me, e non solo, era proprio il luogo delle meraviglie. Cosa può desiderare di più un giovane che vuole fare il regista se non trovarsi sul set del regista

più importante del mondo reduce da due Oscar (e Fellini – più tardi, in una pausa delle riprese – me lo chiese proprio, scherzosamente ma non troppo: «Chi è il più grande regista del mondo?». Ed io con la risposta: «Devo pensarci...» mi presi uno scappellotto?)

Trovarsi sul set, dicevo, di un film “kolossal” anche per il cinema italiano, per costi e qualità, su di un set frequentato da ogni tipo di persone, intellettuali, cineasti, poeti... Fellini ammetteva tutti, gli amici naturalmente o quelli che potevano essere interessanti per lui o per il film. In quegli anni – parlo dal 1959 al 1963 – Fellini era aperto, non aveva gelosie di set o di riprese (probabilmente sentiva che stava facendo un grande film, nella pienezza della sua creatività), girava (e questo era una sorpresa per me) in un clima quasi di fiera. Non c’era quasi mai silenzio prima delle riprese. Fellini era capace di concentrarsi anche nel bailamme più frenetico, mentre gli elettricisti piazzavano le luci, mentre gli operai sistemavano rumorosamente i carrelli per la macchina da presa. Non l’ho mai visto ritirarsi in camerino o in un luogo appartato per inventare una inquadratura.

Sembrava, e spesso era così, che le inquadrature non le avesse mai pensate a tavolino. Le creava a contatto con il set, con gli attori, attraverso le circostanze che trovava in quel momento (sole pioggia vento...) o in qualche elemento della scenografia o dei costumi, come quando nella scena del night club del padre decise di aggiungere un balletto con due costumi leopardati fatti costruire sul momento, su suo disegno, dalla coraggiosa aiutocostumista). Nel caravanserraglio che era la troupe (sessanta e più persone dentro e fuori il set) non sapevo quale era il mio ruolo e Federico non me lo diceva di certo (c’erano i primi aiuti che erano a contatto con lui a recepire i suoi ordini o i suoi desideri). Certe cose che avevo cercato di suggerire i primi giorni – un viso da scegliere tra le comparse, la correzione di un abito trascurato, ecc. – erano cadute nel vuoto o erano state accolte con sufficienza. Così il ruolo me lo scelsi io e decisi di mettermi da parte, e di dare una mano alla segretaria di edizione, una gentile signora (Isa Mari, figlia di un celebre attore del cinema muto, Febo Mari, che fu anche il regista dell’unico film di Eleonora Duse, *Cenere*), lavoro che feci per due mesi annotando sul copione tutte le inquadrature girate da Fellini e dopo rientrai non più come assistente ma come aiuto (perché qualcuno si era ammalato, qualcuno era stato cacciato, qualcuno era stato cambiato di ruolo o aveva esaurito il contratto). Da questo privilegiato punto di vista riuscii ad osservare meglio: con il meccanismo del set, il ruolo di ogni collaboratore o tecnico, e soprattutto come impostava la scena e girava il Maestro.

Sarebbe interessante, avendo sotto gli occhi il film, sequenza per sequenza, esaminare il lavoro delle riprese con i ciak paragonato a quello del montato, cioè vedere come le inquadrature sono state utilizzate nel montaggio (per esempio nella scena della conferenza stampa della diva erano state battute 20 inquadrature per 5 minuti di montaggio). Ma per esaminare il metodo di ripresa di Fellini, ci vorrebbe un intero libro e molti ne sono stati fatti. Posso dire solo che la sua tecnica non era certo scolastica come ci avevano insegnato alla Scuola di Cinema, cioè girare per primo un master, con tutta la scena recitata da tutti gli attori sistemati nelle rispettive posizioni, poi i vari campi e controcampi con P.P. o carrelli o mezze figure, ecc.

Per cominciare non ho mai visto Fellini provare tutta la scena in questa maniera teatrale. Anche perché la scena non corrispondeva quasi mai alla sceneggiatura. Fellini provava le battute impostando la scena dall'inizio con la macchina da presa e con gli attori. Non gli ho quasi mai visto fare l'inquadratura con una controfigura (se non in casi estremi) perché dal movimento e dal taglio visivo veniva fuori, o si adattava, anche la frase, la battuta. In realtà Fellini aveva già in mente il montaggio e al suo montaggio si atteneva più che alla sceneggiatura.

Spesso al mattino veniva sul set tirando fuori dalle tasche dei fogli con nuove battute, spesso si trovava sul set con uno sceneggiatore aggiunto – sapevo che i titolari erano Tullio Pinelli, che conoscevo di vista, ed Ennio Flaiano, mai visto sul set. Lo sceneggiatore nuovo era Brunello Rondi, (una persona molto discreta e gentile anche se all'inizio sembrava molto distaccato e un po' "sussiegoso") che gli passava altri fogli misteriosi.

Le battute nuove le diceva agli attori che, se veri attori, cercavano di adattarsi e di impararle subito, se invece erano facce prese dalla strada e non erano in grado di poterle recitare così come erano scritte, erano spinti da Fellini a cambiarle (non ho mai visto – secondo la leggenda – fare dire i numeri) o a improvvisarle (con lo stesso senso naturalmente).

Come scrisse Tullio Kezich: «Il genio si rivela anche quando si appropria di cose non sue». Qui ci sono tanti esempi. L'esempio più divertente in questo senso è stato il discorso che fa il travestito Dominot camminando all'alba sulla spiaggia di Fregene dopo il festino notturno. Antonio Iacono, in arte Dominot, improvvisava talmente le sue frasi che ogni ciak (tre!) era differente. Federico, invece che essere arrabbiato, sembrava divertito e scelse naturalmente il ciak che era più sincero e vicino al personaggio imbellettato e infiocchettato («... me voglio ritira'... ma se si ritirano due ne vengono fuori dieci! Mi sa tanto che nel '65 sarà tutta una depravazione completa...»). Un altro esempio è stato con Nico (quella che sarebbe diventata poi la musa di Andy Warhol e la cantante dei Velvet Underground), nel film una partecipante alla Festa dei nobili. La fece parlare a soggetto in un linguaggio sconosciuto (che poteva essere finlandese o islandese a scelta). Non meno fasullo della seconda parte del suo nome inventato dal press agent Enrico Lucherini, Ozak, che era maliziosamente il nome del membro maschile letto alla rovescia: Ozak.

Un altro caso, però all'incontrario, è stato nel finale della sequenza del padre quando Magali Noël, la ballerina, saluta Annibale Ninchi (che Fellini aveva scelto perché molto somigliante al suo vero padre), facendolo uscire commossa da casa sua. Era stata girata una scena con Magali che sulla porta gli regala un fiore, scena suggerita dall'attrice stessa. Scena giudicata poi da Federico troppo sentimentale, ed eliminata al montaggio. Con gli attori Federico aveva uno strano rapporto: di quelli che sceglieva o accettava per l'aderenza al personaggio ne subiva quasi sempre il fascino sia per la bravura sia per la bellezza sia per la personalità. Con Marcello Mastroianni era nato un feeling singolare, ne aveva fatto a poco a poco il suo alter ego sviluppato poi anche iconograficamente in $8\frac{1}{2}$. E così si spiega anche l'atmosfera di gioco che si era sviluppata tra di loro. Spesso Marcello per scherzo suggeriva frasi non adatte che Federico bocciava subito ridendo.

Di Anouk Aimée amava, oltre che l'avvenenza anche la grande gentilezza e la raffinata educazione. E si preoccupava della sua estrema magrezza. (In una scena in esterni in un'estrema periferia, alla vista dell'attrice si erano levate voci chiaramente romanesche: «A Felli', portala ar Verano...!».) Magrezza che Federico cercava di attenuare con le luci e con l'uso di obiettivi adatti.

Con Otello Martelli, il direttore della fotografia anche di molti altri suoi film, si era accordato per adoperare spesso obiettivi a lunga focale – il 75 mm, il 100 e perfino il 150 – per isolare i personaggi, tecnica che poteva creare degli sfarfallii all'immagine in movimento, come Martelli gli aveva detto spesso nei loro litigi in apparenza rabbiosi ma, come era nel carattere di entrambi, di breve e passeggera durata... «A Federi' nun rompe...» così il sor Otello mugugnava proseguendo il suo lavoro con lo spot – la “lucchiola” – sempre in mano, per correggere le luci sui P.P. degli attori ma non su quello di Anita Ekberg che trovava di sorprendente fotogenia.

Di Anita Fellini subiva la gigantesca bellezza così aderente al personaggio, cercando con pazienza di non scontrarsi con il carattere da diva – nella peggiore accezione del termine – dell'attrice. Ho visto al doppiaggio per esempio incidere una frase di Anita Ekberg non per intero ma parola dopo parola data l'assoluta incapacità dell'attrice a recitarla tutta in italiano. Al doppiaggio risultava poi strepitosa la capacità di Federico di inventare le battute dette male o incomprensibili. (Vorrei rammentare che allora non si giravano i film in presa diretta ma con la colonna guida da doppiare poi integralmente). Quindi in sala di doppiaggio, senza la fatica delle riprese, la fantasia di Fellini si espandeva senza sosta, affezionandosi anche alle voci più duttili.

Di Alain Cuny, che era stato scelto dopo ripensamenti e dubbi, subiva la bravura professionale e la maestà fisica. Prima Pasolini (che aveva visto i provini), poi non a caso era stato Gherardi, lo scenografo che faceva in piena libertà il suo lavoro, e che aveva costruito la casa di Steiner immensa, senza consultare Fellini dicendo poi che era adatta alle proporzioni da “cattedrale” dell'attore, a convincere così anche il regista. Che trattava l'attore con diplomazia e gentilezza, quasi cautamente. Aggettivo che non è adatto alle mie prestazioni come attore, con me che – vestito da prete nella chiesa dove Alain Cluny suona l'organo – dovevo dire una battuta rapidamente, e, a una mia esitazione, non so a che punto veramente arrabbiato, Federico mi apostrofò in dialetto: «At spac la capocia s'et fè brisa ben!» (Ti spacco la testa se non fai bene!).

Comunque con tutti gli attori Fellini aveva la sicurezza di poterli dominare con il suo carattere fantasioso e intelligentemente adattabile. Solo in due casi aveva gettato la spugna. E ambedue si riferivano a un personaggio della sceneggiatura scritto, mai girato e poi soppresso prima della fine del film. Dolores doveva essere l'amica, l'amante di Marcello, la scrittrice che viveva in una torre sul mare, la sua “coscienza parlante”.

Durante la preparazione del film io stesso avevo accompagnato Federico al Grand Hotel per incontrare Francesca Bertini, la grande diva del cinema muto italiano appena tornata dalla Spagna, una possibile Dolores matura. Ma il carattere dell'attrice (prima aveva preteso che

fosse il regista ad andarla a incontrare e non lei in ufficio, poi aveva l'esigenza di leggere la sceneggiatura, che Federico non aveva dato neanche a Marcello) l'aveva fatto recedere dalla scelta anche se la figura nobile e altera gli sembrava molto adatta al personaggio. (Ritorni poi io, da lei, vent'anni dopo, per girare un suo ritratto per il cinema e la tv in tre puntate, *L'ultima diva, Francesca Bertini.*)

L'attrice scelta fu invece Luise Rainer, la grande attrice austriaca con due Oscar americani vinti negli anni trenta. Fu fatta venire a Roma in occasione della grande festa al teatro 5 dove era stato ricostruita una parte di Via Veneto con il Caffè de Paris. Ma le sue bizze e la paura di interpretare un personaggio amorale (e di conseguenza la richiesta di cambiare la sceneggiatura) decisero Fellini ad abolire di colpo l'episodio e l'attrice.

Quanti attori o personaggi diventati poi famosi erano nascosti dentro il cast o la troupe? Tra i tecnici (che erano chiamati da Federico con soprannomi fantasiosi come "er capoccione", "er tigre", "er mejo", "er troppo", o "er tedesco", il capo macchinista), tra gli elettricisti facenti parte della famiglia gloriosa dei Massaccesi c'era un giovane che sarebbe diventato – dopo il passaggio di nome in nome: David Hills, Peter Newton, Steve Benson e via inventando – il famoso Joe D'Amato, re del film di genere, dall'horror al western, dal giallo al peplum, dall'erotico fino al porno.

Tra gli attori in parti infinitesimali o quasi invisibili c'erano Umberto Orsini e Giuliana Lojodice, glorie del nostro teatro; un futuro bravo regista, Giulio Questi; una futura Lucia Mondella, Paola Pitagora, che faceva coppia con un celebre artista d'oggi, Renato Mambor. E, visibile, Adriano Celentano che debuttava sul grande schermo scatenandosi nel night club di Anita alle Terme di Caracalla. Coincidenza ha voluto che la sua futura moglie, Claudia Mori, sia stata lì lì per essere scelta come l'immagine finale del film, la fanciulla della spiaggia, Paolina, affidata poi all'ultimo istante a Valeria Chiampolini. E quella fu anche l'ultima sequenza girata: era il settembre 1959. Il film era durato sei mesi. Uscì a Cannes nel marzo dell'anno dopo, dove vinse la Palma d'Oro e di lì cominciò la sua carriera trionfale per il mondo.

Io lavorai ancora con Federico in *Boccaccio '70*, nell'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio*, dove venni promosso primo aiuto. Smisi la mia collaborazione nel 1963 dopo molti mesi di preparazione e alla vigilia delle riprese di *8½*: stavo andando nel sud d'Italia con Cesare Zavattini per girare un lungometraggio, *La violenza*, sulla Sicilia di Danilo Dolci, il poeta e sociologo candidato al Nobel per la pace.

Concludo con una lettera che scrissi a Federico in quell'occasione (non rivelo niente, è contenuta nel mio libro *Dolce Dolce vita*). Mi sembra necessario riproporla perché non saprei cosa dire di più e di meglio sulla mia amicizia e sul mio lavoro con Federico Fellini.

Non vorrei, caro Federico, farti l'elenco delle cose che ho imparato da te (e non lo dico per addolcirti un commiato che, credimi, è doloroso soprattutto per me) ma almeno lasciami dire questo: sei stato un maestro, un grande maestro, tuo malgrado. «Come, mio malgrado!?» mi sembra di sentirti dire. Si può insegnare la «fantasia»? No, di certo, ma si può apprendere che la fantasia (tua) può essere applicata ad un metodo implacabile, a favore sempre di una storia o di un personaggio. Si può insegnare la «leggerezza» e la «voglia di lavorare»? Su di un set in apparente caos ti ho visto aggirarti sempre senza perdere la concentrazione, l'uma-

nità, l'umorismo, come un coreografo ispirato che tocca e sprona tecnici scettici e li fa diventare meravigliosi ballerini di uno spettacolo nello spettacolo. Si può insegnare a «soffiare la vita» in attori incapaci, in facce di marmo? Tu hai la capacità di trasformare corpi inerti, non cercando di adattarli a un copione preesistente ma – estrema genialità – adattandoti tu ai loro limiti, facendoli, poi e così, rientrare in un nuovo progetto (come fosse un gioco) che tu ricrei sul momento, inventandolo. Mi hai insegnato – questo sì – la «pazienza»: a cercare le persone, i volti, gli sfondi giusti senza fermarsi mai alle soluzioni più facili, più ovvie. Mi hai insegnato la «capacità di resistere», ora dopo ora, alle avversità di riprese difficili ed estenuanti. Mi hai insegnato la «caparbità» nel seguire con tenacia un'idea, un'intuizione, spiraglio di un vasto e ricchissimo mondo (il tuo) dove, ahimè, era impossibile o difficile entrare. Mi hai dato soprattutto, regalandomi la tua fiducia e il tuo affetto, la «forza di credere» in me stesso. Per questo, con «levità», come ho appreso da te, ti dico grazie. G.



275A 11
REGIA
FELLINI
DIPLOMATI
GRATTELLA
DOLCE VITA
LA FILM
75

Gianfranco Mingozzi

ON SET WITH FELLINI

I thought that I had gotten *La dolce vita* (which was the beginning of my film career) and Federico Fellini (who was my master) out of my system. I thought, I was saying, that I had distanced myself by writing a book on this film, not a book of criticism but of memories (the title is *Dolce Dolce vita*) especially to give some exposure to all – or almost – all those that participated in this extraordinary film, from the technicians to the production and the actors.

On the contrary, here I am again talking about *La dolce vita*, immersed once again in that magical and hypnotic atmosphere – surrounding Federico – that enveloped me from 1958 to 1963.

First of all I would like to tell about a small episode unrelated to *La dolce vita*, but that has to do with Federico Fellini and his character. It was Christmas 1991, a rainy and humid evening, and I was crossing Piazza del Popolo to go and visit Federico in Via Margutta. I wanted to give Giulietta a small Christmas present: an old catalogue (that I had found in an antiquarian bookshop) from a university performance in which she had acted in the forties. And suddenly I saw Federico walking in front of me, with a slightly unsure and hesitant step, due to the wet road. I reached him and greeted him: «Ciao, Federico, I was just coming to see you. How are you?». «Like an old man...» he answered. And I replied: «Old, you? You know that my father, who is 93 years old, still rides on a scooter?». And he quickly asked: «What make is it?». This is the irony that has always distinguished Fellini throughout his life and I think up to the end. The irony that had struck me when – more than thirty years earlier, it was 1958 – I had been admitted in his presence in the Cineriz offices.

I had just come out of the Centro Sperimentale di Cinematografia and a mutual friend, Dario Cecchi, a painter and set designer who had worked on one of his films, had arranged a meeting for me. I was naturally intimidated, but tried not to show it, quite the opposite, I forced myself to impudently look him in the eyes. Federico's eyes, on the other hand, wondered around the room, looked at his papers and the photographs that covered his desk. After having listened to my request rather distractedly (I think that I surreally said «Can I help you with this film?») he answered with a good-natured smile: «Yes, but who knows when I'll make this film. Maybe in a month, maybe two, maybe ten years...come back when your beard has turned grey...».

I left slightly disheartened but I wasn't discouraged. A few weeks later I came back knocking on the door of that office and, unexpectedly, Federico opened the door and said to

me, not even that surprised: «Back again? You're stubborn...». He dragged me into his office (which was strangely empty) and told me to separate the piles of photographs that were on the floor next to his desk, into men's faces and women's faces. When he subsequently examined my work he tore (to my great shock and surprise) the photos that he wasn't interested in. On the back of the others he wrote some words, adjectives, names (preferences, characters?). I must confess that I kept some of the ones that he rejected without destroying, like this one (I show the photos: the one of Paola – Pitagora – Gargaloni. The one of the honourable DC. The one of the big breasted and big assed blonde, in true Fellini tradition).

From that day I was tolerated every day in the office, trying to keep myself busy and make myself useful: bringing coffee (a classic!), racing to open the door at the slightest sound of the doorbell, answering the telephone, accompanying visitors to Federico who was always locked in his office at the end of the large apartment. I knew very little of the film and the script, and during the months that I spent in the office I barely managed to read some pages that were used for auditioning the actors. What a thrill it was to see him acting the part of Marcello's friend, lying voluptuously on a bed in a corner of studio 5 – the audition had been improvised and I had been dragged by him for the edition and I don't know why I was chosen amongst the numerous assistants (voluntary and not) that crowded the offices. And I saw and understood that the director can – and must – also be a woman, or a tree, or a bird, or a stone (and I understood, finally, also Stanislavski).

And then I got the complete script. It's full of notes, with the list of takes, that still I preserve. I had it in my hands only a month before shooting began, when I was asked to make a list of the exterior shots (completely useless, because the set designer had already made the selection, adapting the locations months earlier; yes months, the pre-production lasted 5 months). I think that the production made me do it as an exam, to decide whether to admit me amongst the assistants. And I passed, as I was assigned by Fracassi, the organiser, as payment, the reimbursement of expenses (10,000 liras!) for the petrol for my Vespa.

So I became the fifth or sixth assistant, on a par with Gian Carlo Romani Adami, who was also from the C.S.C.. The first assistant was Guidarino Guidi, well-known talent scout, in actual fact cast director. The second assistant was Paolo Nuzzi, the real technical assistant, who had already worked on *Le notti di Cabiria*. The third was French, Dominique Delouche. The fourth was a beautiful Dutch girl, Lilli Veenman. So I was more or less the last assistant, but I had the honour of clapping the first clapperboard, as I was the youngest member of the crew, or I looked like it. It was 16 March 1959, 11.35, in Cinecittà's set 14. It was scene 39, the sequence with Anita Ekberg climbing the stairs of St. Peter's dome. Naturally I was excited, but I didn't get it wrong, I didn't say – like many directors relate when they are new – “Roll camera!”, instead of the first assistant, or “Slate it!”, instead of the camera operator, or “Action!”, instead of the director, and I didn't crush my fingers in the clapper board. I was industrious, did my small job and crept back in the shadows. And the film began.

The “party” began, because for me, and not just for me, it was wonderland. What more could someone who wants to be a director want, than being on the set of the most important

director in the world, after he has won two Oscars (and Fellini – during a pause in shooting – asked me, jokingly, but not too much: «Who is the greatest director in the world?». And I answered: «I have to think about it...» I got a box on the ear)?

Being on the set, I was saying, of a blockbuster, even for Italian cinema, in terms of budgets and quality, on a set with all sorts of people, intellectuals, film makers, poets...Fellini let everyone in, friends naturally or those that could be interesting for him or the film.

In those years – from 1959 to 1963 – Fellini was open, there were no jealousies about the set or the shots (he probably felt that he was making a great film, in the fullness of his creativity), he shot (and this was a surprise for me) in an almost fair-like atmosphere. There was almost never silence before shooting. Fellini was able to concentrate even in the most frenetic bedlam, whilst the electricians placed the lights, the technicians noisily positioned the trucks for the camera. I never saw him retire to the dressing room or a quiet place to come up with a shot.

It seemed, and often it was like that, that he had never thought of the shots in theory. He created them in contact with the set, with the actors, through the circumstances that he found in that moment (sun, rain, wind...) or in some element of the script or costumes, like the nightclub scene with the father where he decided to add a ballet with two leopard costumes run up on the spot, based on his drawings, by the brave assistant-costume designer. In the caravanserai of the crew (sixty or more people inside and outside the set) I didn't know what my role was and Federico certainly didn't tell me (the first assistants were in contact with him directly to receive his orders or wishes). Certain things that I tried to suggest those first days – choosing a face amongst the extras, arranging a shabby dress, etc. – fell on deaf ears or were accepted condescendingly. So I chose my role and I decided to step aside and help the script supervisor, a kind woman (Isa Mari, daughter of a famous silent cinema actor, Febo Mari, who was also the director of Eleonora Duse's only film, *Cenere*). I did this job for two months, making notes on the script of all the shots made by Fellini and afterwards I returned as a higher ranking assistant (because someone had fallen ill, someone had been fired, someone had changed jobs or had finished their contract). From this privileged point of view I could observe more: the mechanism of the set, the role of every assistant or technician and, most importantly, how the Maestro arranged and shot the scenes.

It would be interesting to examine how the actual shots were edited (for example the scene of the diva's press conference had 20 shots for 5 minutes of film). But in order to examine Fellini's shooting style we would need a whole book, and many have been written. I can just say that his technique was not scholastic, how they taught us in film school, that is shooting a master first of all, with the whole scene acted by all the actors arranged in their respective positions, then the various shots and reverse shots with close-ups or dollies or medium close-ups, etc.

First of all I never saw Fellini try the whole scene in this theatrical fashion. Also because the scene almost never matched the script. Fellini tried the lines, by arranging the scene with the camera and the actors right from the start. I almost never saw him try the shot with

a double (only in extreme cases) in order to see whether the lines came out or adapted themselves from the movement and the visual cut. In actual fact Fellini already had the editing in mind and he followed his version rather than the script.

He often arrived on set in the mornings pulling pieces of paper with new lines out of his pockets, often he met an additional scriptwriter on set – I knew that they were supposed to be Tullio Pinelli, that I knew by sight, and Ennio Flaiano, who I never saw on set. The new scriptwriter was Brunello Rondi (a very discreet and kind person, even if at the beginning he seemed very detached and a little pompous), who handed him other mysterious pieces of paper.

He told the actors the new lines and, if they were real actors, they tried to adapt themselves and learn them straightaway, whilst if they were people brought in from the street and were not able to say them how they were written, Fellini encouraged them to change them (I never saw him – as legend has it – make them say numbers) or improvise them (with the same sense, naturally).

As Tullio Kezich wrote: «A genius reveals himself also when he appropriates things that aren't his». Here there are many examples. The most amusing example of this is the speech of the transvestite, Dominot, walking on the beach in Fregene after the party. Antonio Iacono, stage name Dominot, improvised his lines so much that every take (three) was different! Federico, rather than being angry seemed amused and he naturally chose the most sincere take, which was truer to the made-up and decorated character («...I want to retire... but if two of us retire, another ten come out! I really think that '65 will be a complete depravation...»). Another example was with Nico (who then became Andy Warhol's muse and the Velvet Underground's singer), who was one of the people at the aristocrat's party. He made her speak in an unknown language (it could either have been Finnish or Icelandic). No less fake than the second part of her name, invented by the press agent Enrico Lucherini, Ozak, that was, mischievously, the Italian name for the male member backwards.

Another case, but the other way around, was the ending of the father sequence when Magali Noël, the dancer, says goodbye to Annibale Ninchi (who Fellini chose because he looked very much like his father), and he leaves the house, moved. One version was shot, suggested by the actress, in which Magali gives him a flower on the doorstep. Federico subsequently decided that it was too sentimental and got rid of it during the editing.

Federico had a strange relationship with actors: he was almost always fascinated by the actors he chose or accepted due to their closeness to the character or due to their skill, beauty or personality. With Marcello Mastroianni there was a very singular affinity, he had slowly made him his alter ego, developed ichnographically in *8½*. This explains the playful atmosphere that developed between them. Marcello often jokily suggested unsuitable lines that Federico immediately rejected laughing.

About Anouk Aimée he loved, as well as the attractiveness, also the great kindness and refined education. And he worried about her extreme thinness. (In one exterior scene, shot in some suburb of Rome, when the actress appeared someone shouted: «Fellini, take her to the cemetery...!»). Federico tried to soften the thinness with lights and lenses.

He had agreed with Otello Martelli, the cinematographer on lots of other films of his, to often use long lenses – 75 mm, 100 and even 150 – to isolate the characters, a technique that could create some fluttering in the scenes with movement, as Martelli had often told him in their apparently furious but, as was their nature, brief and passing, rows... «Federico don't bother me...», Otello would grumble as he continued working with the spot – the “firefly” – in his hands, to correct the lighting on the actor's close-ups, but never on Anita Ekbergs' shots as he found her surprisingly photogenic.

Fellini underwent the huge beauty of Anita, so close to the character, whilst trying patiently not to clash with the diva-like attitude – in the worst possible meaning of the term – of the actress. I saw at the dubbing, for example, that they recorded one of Ekberg's sentences word by word, due to her complete inability to say it all in Italian. Federico's ability, during the dubbing, to invent lines that had been said badly or were incomprehensible was incredible. (I should point out that at the time films were not shot live, but with the soundtrack dubbed completely afterwards). Therefore in the dubbing studio, without the difficulties of shooting, Fellini's fantasy expanded unbounded, growing fond of even the most flexible voices.

Of Alain Cuny, who had been chosen after second thoughts and doubts, he liked the professional mastery and the physical majesty. Firstly it had been Pasolini (who had seen the screen tests), then Gherardi, the set designer who did his work with complete freedom and had built Steiner's house on a huge size, without consulting Fellini saying that it suited the “cathedral-like” proportions of the actor, who convinced the director. Fellini treated Cuny with diplomacy and kindness, almost prudently. Adjective that doesn't suit my performance as an actor, with me that – dressed as a priest in the church where Alain Cuny played the organ – I had to say my line quickly and, when I hesitated, I don't know at what stage, but very angrily, Federico told me in dialect: «At spac la capocia s'et fè brisa ben!» (I'll break your head if you don't do it right!).

However Fellini had the security of being able to dominate all his actors with his imaginative and intelligently adaptable character. He had given up in only two cases. And both of them had to do with a character from the script that was never shot and then removed before the end of the film, Dolores was to be Marcello's friend and lover, the writer who lived in a tower by the sea, his “speaking conscience”.

During the preparation for the film I had accompanied Fellini to the Grand Hotel to meet Francesca Bertini, the great dive of Italian silent cinema who had just returned from Spain, a possible mature Dolores. But the actress's character (she firstly demanded that the director went to meet her and not she come to the office, then she wanted to read the script, that Federico hadn't even given to Marcello) had made him abandon the idea, even if the aristocratic and arrogant aspect seemed to him to be very suited to the character. (I went back to her twenty years later, to do a three-part special on her for cinema and television, *L'ultima diva, Francesca Bertini*.)

The actress chosen was Luise Rainer, the great Austrian actress who had won two Oscars in the thirties. She was brought to Rome for the large party on set 5, where a part of the Via

Veneto with the Café de Paris has been built. But her tantrums and the fear of playing an amoral character (and therefore her requests to change the script) made Fellini give up on the episode and the actress.

How many actors or character that subsequently became famous were hidden amongst the cast and crew? Amongst the technicians (for whom Federico invented a series of nicknames like “big head”, “tiger”, “the best”, “too much”, or “the German”, for the head grip), the electricians part of the glorious Massaccesi family, there was a youngster who would become – after changing various names: David Hills, Peter Newton, Steve Benson and so on – the famous Joe D’Amato, king of genre films, from horrors to westerns, from detective films to peplums, from the erotic right through to the pornographic.

Amongst the actors in infinitesimal or almost invisible parts there were Umberto Orsini and Giuliana Lojodice, former stars of our theatre; a good future director, Giulio Questi; a future Lucia Mondella, Paola Pitagora, who was with one of today’s famous artists, Renato Mambor.

And, more visible, Adriano Celentano, who debuted on the big screen by going wild in Anita’s nightclub at the Terme di Caracalla. Chance would have it that his future wife, Claudia Mori, was almost chosen as the final image of the film, the girl on the beach, Paolina, a role that was at the last minute given to Valeria Ciangottini.

And that was also the last sequence shot. It was September 1959. The film had lasted six months. It came out in Cannes in March of the following year, where it won the Palme d’Or and then started its triumphal career around the world.

I worked again with Federico on *Boccaccio '70*, the *The temptations of Dr. Antonio* episode, where I was promoted to first assistant. I ended my collaboration in 1963 after many months of preparation and on the eve of shooting *8½*: I was off to Southern Italy with Cesare Zavattini to shoot a feature, *La violenza*, on Sicily by Danilo Dolci, the poet and sociologist, candidate for the Nobel prize for peace.

I would like to end with a letter I wrote to Federico on that occasion (I’m not making any revelations, it’s in my book *Dolce Dolce vita*). I feel that I should report it because I don’t know what else to say about my friendship and work with Federico Fellini.

I’d rather not, dear Federico, make a list of the things that I’ve learnt from you (and I’m not saying this to sweeten a farewell that, believe me, is especially painful for me) but at least let me say this: you have been a teacher, a great teacher, against your will. «What do you mean, against my will!?!», I can almost hear you. Can you teach “imagination”? No, certainly not, but one can learn that the imagination (yours) can be applied to an implacable method, for a story or a character. Can you teach “lightness” and the “desire to work”? On an apparently chaotic set I have always seen you move without losing your concentration, humanity, humour, like an inspired choreographer who touches and encourages sceptical technicians and turns them into marvellous dancers of a show within the show. Can you teach how to “blow life” into incapable actors, faces of stone? You have the ability to transform inert bodies, not by trying to adapt them to an existing script but – utmost genius – by adapting yourself to their limits, making them part of a new project (as if it were a game) that you create on the spot, inventing it. You then taught me – this you really did – “patience”: seeking out the right people, faces and backgrounds without ever settling for the easiest and most obvious solutions. You taught me

the “ability to endure”, hour after hour, the adversities of difficult and exhausting shoots. You taught me the “stubbornness” of pursuing an idea, intuition, a glimmer of a vast and extremely rich world (yours) where, unfortunately, it was impossible or difficult to enter. You have, most importantly, by giving me your faith and your affection, the “strength to believe” in myself. For this, with lightness, as I learnt from you, I thank you. G.



Gianni Rondolino

LA DOLCE VITA E IL CINEMA DEGLI ANNI SESSANTA

Come scrive Tullio Kezich nella sua biografia di Fellini: «*La dolce vita* è il manifesto di quella che si potrebbe chiamare “la seconda liberazione”, contrassegna agli inizi degli Anni Sessanta, una stagione che vede emergere le figure di Giovanni XXIII, Kennedy e Krusciov, in cui si parla di ecumenismo, di Nuova Frontiera, di distensione. In Italia è il momento in cui entrano in scena le scienze dell’uomo, troppo a lungo tenute fuori dalla cultura. Rivedendolo in prospettiva il film dà l’impressione di uno spettacolo multiplo [...]. Nata sullo slancio di una curiosità esistenziale, nutrita di una dirompente carica liberatoria, *La dolce vita* rifiuta ogni schema moralistico nel giudicare eventi e personaggi, sceglie una linea antimetafisica che più tardi si chiamerà del “pensiero debole”. È la vittoria provvisoria dell’Io sul super-Io e i suoi condizionamenti, un invito a una vacanza con occhi e orecchie bene aperti. Ma senza l’obbligo di misurare, controllare e giudicare»¹.

Se ci possiamo trovare d’accordo con questa definizione onnicomprensiva, non v’è dubbio che il film di Fellini sia stato un vero e proprio evento culturale che ha influenzato il modo di pensare e di vivere dell’uomo contemporaneo o, meglio, che ne ha colto le caratteristiche di fondo, magari anticipandone gli sviluppi sulla base di una sorta di ricognizione generale della situazione data, almeno nell’ambito della civiltà occidentale, della società del tardo capitalismo. In questo senso esso sarebbe qualcosa di più e di diverso da un semplice film, sia pure importante, uno dei capolavori del cinema mondiale. Sarebbe, se così possiamo dire, un “oggetto” che ha sconvolto le coscienze, ha modificato il costume sociale, ha incrinato la morale corrente, si è posto come alternativo alla tradizione consolidata e accettata dai più. Non solo, ma un “oggetto”, possiamo aggiungere “artistico e culturale”, che si è come inserito surrettiziamente, quasi senza volerlo, nel dibattito in corso sulla civiltà occidentale e sulla società dei consumi, ponendo domande inquietanti. Alle quali, di fatto, il film non risponde, procrastinando di sequenza in sequenza, di episodio in episodio, una soluzione drammatica e narrativa che in realtà non esiste: come se tutto ricominciasse dal principio e le storie e i personaggi si rincorressero in un cerchio che ruota su se stesso, ovvero in una sorta di girone infernale che mai si ferma.

Che tutto ciò non fosse voluto da Fellini, o almeno non in queste dimensioni e con queste conseguenze, è lo stesso Fellini a confessarlo quando, a una domanda di Kezich in un’intervista del novembre 1989, rispose: «[...] sarei tentato di rivelare che *La dolce vita* non l’ho fatta io. Io ho girato un film, uno dei 23 o 24 che ho firmato, con lo stesso spirito, la stessa

cocciutaggine e la stessa dedizione di sempre. Perché nessuno viene mai a parlarmi di *E la nave va* o di *Intervista*? No, *La dolce vita* intesa come fenomeno non solo non l'ho fatta io, ma non ho mai saputo spiegarmela. L'ho subita volta a volta incuriosito, distratto, travolto. Magari ferito»². Che è forse un modo per sfuggire le responsabilità, o per fuorviare l'interlocutore; ma più probabilmente è una constatazione che conferma il fatto che *La dolce vita* in certo senso sfuggì al suo autore, provocando dapprima una congerie di critiche anche feroci, di attacchi anche personali, di polemiche accese e di vere e proprie scomuniche che infestarono i giornali italiani per mesi e mesi; e poi una sua diffusione capillare in tutto il mondo (o quasi) toccando i pubblici più diversi e influenzando, qual più qual meno, il cinema mondiale.

Sarebbe facile sottolineare, sulla base delle dichiarazioni di molti registi e critici, la grandezza del film e di conseguenza la sua importanza nella storia del cinema: ma l'elenco delle citazioni sarebbe lunghissimo. Ci basti segnalarne alcune, attingendo al risvolto di copertina di un pregevole volume dedicato a *La dolce vita* dall'editore parigino Jean-Jacques Pauvert³. Per Luis Buñuel è «il film più carico, forse il più grande film della nostra epoca»; per Alberto Moravia è «il miglior film di Fellini e il più grande film italiano dal 1950»; per Jacques Siclier è un «film di uno scorticato che ci dà una lezione di vita»; per Georges Sadoul è un film «potente, implacabile, greve, magnifico come *La lezione di anatomia* [evidentemente di Rembradt]»; per Jean Collet è «un film che è molto più di un film»; quanto a William Wyler, dice: «Non capisco come si possa discutere di dettagli quando ci si trova davanti a un tale monumento». Infine Lo Duca, che al film ha dedicato un libro nel 1960, scrive: «*La dolce vita* diventa così l'immensa ballata di una civiltà ammuffita, d'un mondo condannato – da Dio o dagli uomini, poco importa –, una danza di spettri, forse anche una danza macabra degna di Holbein o di *La peste* di Camus. Non ci si sbaglia: l'Italia, persino Roma, sono solo dei luoghi. È l'Occidente a essere osservato, l'Occidente alessandrino che mescola sessi, mistica velleitaria e superstizione (quanti giornali sono falliti rifiutando di offrire ai loro lettori l'oroscopo quotidiano?), fatica che va fino alla miseria, e crudeltà affogata nell'estetismo, sterilità del piacere e curiosità dei piaceri inumani, ipocrisia e snobismo, letteratura rosa e invidia...»⁴; per concludere: «Sarebbe vano parlare del film, così come è vano parlare dello schermo sul quale è proiettato, o dell'ottica del proiettore che lascia passare le immagini. Io arrossirei a parlare di cinema davanti a *La dolce vita*. Che colui che osa misurare i versi di un poema, o la magia di uno specchio, mi lanci la prima pietra»⁵.

Insomma, a sentire costoro, ma anche molti altri – certi critici di allora e certi studiosi di Fellini in seguito –, *La dolce vita* è qualcosa che travalica i confini del cinema, che si pone come pietra miliare di un percorso più etico che estetico o, se si vuole, tanto l'uno quanto l'altro, che tocca in profondità il sentire comune e rappresenta un mondo in disfaccimento di cui noi tutti siamo vittime (ma alcuni sono carnefici). Questo mondo è tale, come se si imponesse allo sguardo senza infingimenti, nei suoi multiformi aspetti, quasi al di fuori della sua rappresentazione schermica: come se il suo autore scomparisse dietro la potenza della visione e il linguaggio cinematografico cedesse il posto all'intensità delle questioni etiche sollevate. Che è un modo, forse scorretto ma certamente incisivo, di cogliere la potenza del

film, il suo significato profondo. Ma un modo ovviamente vago e generico, che prescinde proprio da quello che è il linguaggio di Fellini e da come esso sia stato utilizzato nella *Dolce vita*.

Sicché, se vogliamo parlare della *Dolce vita* in rapporto al cinema degli Anni Sessanta nella sua complessità e diversificazione, occorre parlarne in termini cinematografici, nel senso che, al di là del suo carattere “extracinematografico” – come fatto di costume, come fenomeno sociale, come esempio della crisi dei valori occidentali, come rappresentazione di un’inquietudine generale – essa è, prima di ogni altra cosa, un film (e come tale, fra l’altro, Fellini l’ha realizzato). Un film che indubbiamente si è imposto presso il pubblico e la critica per la molteplicità dei suoi significati, ma che proprio attraverso il linguaggio, in larga misura nuovo e originale, ha segnato una svolta non trascurabile nell’idea stessa di cinema e di spettacolo. A partire, per certi aspetti, dal ruolo del regista, o meglio dalla sua funzione carismatica. In questo senso può essere accettata l’osservazione di Luiz Renato Martins, che scrive: «Fellini era già un autore riconosciuto, più volte premiato in festival internazionali, compresi due Oscar, per *La strada* e *Le notti di Cabiria*, e accolto nel pantheon della critica. Il trionfo strepitoso di critica, di pubblico e nei media della *Dolce vita*, uscito agli inizi del 1960, provoca un cambiamento qualitativo nel suo prestigio: si trasforma nell’espressione di un nuovo statuto autoriale. [...] Indica il nuovo stadio delle relazioni fra autore e industria, fra cui il ruolo del regista, promosso a protagonista del processo cinematografico [...] Segnalando il valore di referenza centrale assunto da Fellini nella nuova situazione, l’aggettivo qualificativo “felliniano” (per designare certi tratti o situazioni) è pertanto adottato dai media di diversi paesi»⁶. Su una posizione simile si pone Peter Bondanella che, nella sua ampia monografia su Fellini, scrive: «Più di qualunque altro singolo film, *La dolce vita* fu responsabile della creazione e della diffusione del mito di Fellini: il regista come superstar»⁷.

In relazione a queste osservazioni si potrebbe aprire un ampio dibattito, al tempo stesso storico e teorico, sul regista come autore e soprattutto sul suo rapporto con la produzione da un lato, col pubblico dall’altro. E non è detto che si debba giungere alla conclusione che proprio a Fellini si possa attribuire questa sua funzione “promozionale”. Ma non di questo, in fin dei conti, si tratta: cioè del fatto che indubbiamente, con *La dolce vita*, il nome dell’autore, identificato ormai col regista, abbia assunto, nel giudizio del pubblico, una posizione centrale, più degli stessi attori. Piuttosto si dovrebbe parlare della situazione del cinema mondiale – o almeno di quello europeo e americano – agli inizi degli Anni Sessanta e della posizione che in esso assunse un film come *La dolce vita*, col quale, per usare le parole di Bondanella, «Fellini cercò di creare un nuovo tipo di narrazione cinematografica che avrebbe abbandonato la tradizionale enfasi sul plot e sullo sviluppo della storia e si sarebbe concentrata nel sorreggere la narrazione con le immagini visive e il ritmo narrativo»⁸.

Che alla fine degli Anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta si sia sviluppata una nuova idea di cinema che avrebbe modificato in maniera alquanto sensibile i modi e le forme della rappresentazione, è un dato ormai acquisito dalla storiografia cinematografica. Senza entrare nei dettagli ma soffermandosi soltanto sulle grandi linee di questa nuova tendenza,

è sufficiente indicare nella *Nouvelle vague* francese, nel *New American Cinema* e nei molti movimenti d'avanguardia, che nacquero e si svilupparono in numerosi Paesi europei e in qualche Paese extraeuropeo, i terreni fecondi di quel rinnovamento formale (ma non solo) che anche in Italia si affermò nel corso degli Anni Sessanta. Se *La dolce vita* ottenne al Festival di Cannes del 1960 il Grand Prix, confermando il suo valore di rottura e la sua originalità stilistica; l'anno prima, sempre a Cannes, il premio per la regia andò a François Truffaut per *I quattrocento colpi*, mentre il film di Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, sebbene presentato fuori concorso "per ragioni diplomatiche", ricevette il premio della critica internazionale, a conferma delle novità che i due film introducevano nel panorama del cinema mondiale. Ciò per dire che la situazione cinematografica di quegli anni non era certamente statica, anzi. I fermenti di rinnovamento si sentivano un po' ovunque: la lunga stagnazione degli Anni Cinquanta – ovviamente non soltanto nel campo del cinema, ma nella politica, nella società, nelle relazioni internazionali, nella cultura, paradossalmente in concomitanza con una evidente crescita economica nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti – era giunta a un punto di crisi. Le nuove generazioni premevano, i vecchi schemi risultavano inadeguati a rappresentare il presente, occorre nuovi strumenti di analisi. La battaglia dei giovani critici dei "Cahiers du cinéma", guidati da André Bazin, contro il cinema tradizionale, era un modo, ancora indiretto, per scardinarne le regole, soprattutto formali, ma anche commerciali. Quando questi giovani passarono dietro la macchina da presa, sulla fine degli Anni Cinquanta, la loro battaglia si svolse sul campo del cinema "reale", quello della produzione, della distribuzione, del pubblico. Di qui i nuovi film che mostravano una diversa realtà, di qui le nuove forme e i nuovi contenuti.

Ciò che stava accadendo in Francia, con i film di Truffaut e di Resnais, ma anche di Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol e molti altri, giovani e giovanissimi, stava accadendo anche in Gran Bretagna, negli Stati Uniti, in Giappone, nei Paesi socialisti dell'Europa orientale, parzialmente anche nell'Unione Sovietica, dove la rivoluzione formale era strettamente legata a una rivoluzione più genericamente politica e culturale. Il nuovo cinema coincideva con una nuova visione del mondo, un nuovo approccio alla realtà contemporanea. I nuovi registi si imponevano, un po' ovunque, come "autori", nel senso che i loro film riflettevano direttamente il loro pensiero, la loro etica e la loro estetica, più di quanto potessero fare i loro predecessori. Anche in Italia, oltre al film di Fellini e, nel medesimo anno, all'*Avventura* di Antonioni e a *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, che suscitarono nel pubblico e nella critica una reazione a dir poco straordinaria, nacque e si sviluppò un sorta di movimento d'avanguardia che diede al cinema italiano degli Anni Sessanta una connotazione del tutto particolare, in gran parte nuova e innovatrice. Si pensi agli esordi di registi come i fratelli Taviani, Ermanno Olmi, Vittorio De Seta, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, per tacere di Marco Ferreri, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Tinto Brass. Una nuova generazione di cineasti che in larga misura rifiutava la tradizione del neorealismo, i maestri riconosciuti, e si avventurava invece sulla strada della ricerca personale, magari ispirandosi, direttamente o indirettamente, al Rossellini post-neorealista, o meglio a quei film di colui che fu definito

“il maestro del neorealismo”, che tanto avevano scandalizzato i fautori della tradizione, da *Francesco, giullare di Dio a India*, passando per i film interpretati da Ingrid Bergman.

Su questo sfondo, di generale rinnovamento del cinema mondiale, quale fu il posto, o il ruolo, di Federico Fellini, della *Dolce vita* e, tre anni dopo, di *Otto e mezzo*? In altre parole, c'è un rapporto fra il nuovo cinema e i suoi film? C'è stata una sua diretta influenza o invece le cose si sono svolte parallelamente, senza contatti reciproci? O infine, *La dolce vita*, proprio grazie al gran premio ricevuto a Cannes e al gran successo di pubblico e di critica che accompagnò la sua uscita nelle sale, fu davvero il film che contribuì ad aprire un nuovo corso nel cinema mondiale, una nuova tendenza cinematografica in cui il regista, come artefice assoluto dell'opera, si sarebbe imposto in maniera assoluta? Se è indubbio che *La dolce vita* è l'opera di un artista visionario, originale, che ha portato avanti gli spunti contenutistici e formali dei suoi film precedenti raggiungendo un livello artistico di grandissimo valore, non è detto tuttavia che sia stato questo livello, universalmente riconosciuto, a influire sull'evolversi del cinema mondiale, e forse neppure a produrre quelle “imitazioni” che sono passate sotto la formula di “cinema felliniano”. Per usare ancora una volta le parole di Peter Bondanella: «Fellini volle creare un affresco espressionistico che avrebbe distorto tanto le realtà ordinarie quanto i personaggi inventati e le immagini, così diverse dalla loro normale rappresentazione da trovare la loro propria collocazione solo nello stravagante *set* da studio ispirato dalla fantasia immaginativa del regista»⁹.

In quest'ottica, è difficile poter sostenere che *La dolce vita* sia stato un film da cui ha preso l'avvio il nuovo cinema degli Anni Sessanta. Nel senso che quella che Bondanella ha definito “la fantasia immaginativa del regista” non poteva che essere, nei modi e nelle forme della sua realizzazione schermica, appannaggio esclusivo di Fellini: un autore, come si sa, originalissimo, ben difficilmente imitabile, del tutto estraneo ai movimenti e alle scuole che in quegli anni stavano nascendo e che avrebbero condizionato in larga misura l'evolversi del cinema mondiale. La “fantasia immaginativa” era l'ingrediente di base della poetica dell'autore, certamente poco esportabile. Di qui, ad esempio, la fragilità estetica dei film che furono definiti felliniani, solo perché, a un primo sguardo, potevano suggerire temi e soggetti, personaggi e ambienti che avrebbero potuto essere di Fellini. Ma non ci fu, e non poteva esserci, una “scuola” felliniana, e quindi allievi, seguaci, imitatori e così via. Ci fu piuttosto una forte presenza del suo cinema, proprio grazie alla *Dolce vita*, nel campo mondiale delle nuove cinematografie, più forse sul terreno del loro pubblico che su quello dei loro autori. Come se il capolavoro di Fellini, tanto per l'ampiezza dei suoi temi quanto per l'originalità della sua forma, avesse imposto un nuovo modo di vedere la realtà, un nuovo modello di rappresentazione prospettica, tendenzialmente antirealistica e tuttavia profondamente radicata nella realtà quotidiana. Sicché anche il pubblico, anzi soprattutto il pubblico, doveva disporsi a un nuovo modo di fruizione del prodotto, a una nuova, e per molti aspetti inedita, accettazione dello spettacolo come tale, in cui i riferimenti al mondo reale passavano attraverso una loro “deformazione” fortemente connotativa.

In altre parole, *La dolce vita* incise nel panorama del cinema dei primi Anni Sessanta

come opera isolata, inimitabile, fuori degli schemi: i quali erano pure stati sovvertiti non poco dalle varie “nuove ondate” che si susseguivano di Paese in Paese. Ma quegli schemi andavano modificati, superati, aboliti, come sostenevano i giovani registi, per opporsi a un cinema consolidato, istituzionale, conservatore: basti pensare alle battaglie, prima critiche e teoriche, poi concrete, sul piano della produzione e della realizzazione cinematografica, condotte, ad esempio, dagli esponenti della *Nouvelle vague* francese. Che produssero, fra l'altro, un reale rinnovamento del cinema di quegli anni, con conseguenze significative anche per il cinema dei decenni a venire. Ma il caso di Federico Fellini e della *Dolce vita* era obiettivamente diverso. Come si è detto, non si trattava di un movimento e meno che mai di una scuola, quanto piuttosto di un'opera individuale, che, da un lato, portava a compimento un decennio di ricerche contenutistiche e formali; dall'altro, apriva la strada a nuove ricerche etiche ed estetiche. Ma sempre entro un universo poetico soggettivo, entro un progetto artistico strettamente legato alla personalità dell'autore.

Ciò che *La dolce vita* significò per il cinema di allora non fu un “modello” da seguire, nel significato usuale del termine, ma un vero e proprio “scandalo”. Non tanto e non solo sul piano del costume sociale, della morale pubblica, con tutte le conseguenze del caso, comprese le scomuniche, gli interventi censori, le interdizioni; quanto anche sul piano del cinema *tout court*, cioè della sua natura di spettacolo, della sua struttura formale, del suo significato profondo. Tra la fine degli Anni Cinquanta e i primi Anni Sessanta ci furono molti film innovativi, antitradizionali, che si ponevano contro la moda corrente, e magari creavano a loro volta nuove mode; ci furono molti registi autenticamente nuovi, che introdussero novità rilevanti sul piano della tecnica, dello stile, di un diverso rapporto tra schermo e pubblico. E possiamo dire che alcuni di essi – film e registi – non erano certo inferiori alla *Dolce vita* e al suo autore, anzi, in un'ottica storico-critica rigorosa, sono forse superiori (e non c'è bisogno di fare nomi, che potrebbero appartenere a un proprio elenco personale, di gusto critico o di preferenze estetiche). Ma ciò che distinse il film di Fellini dai film che si affermarono in quel tempo, fu soprattutto la sua unicità, che ebbe, in certo senso, due aspetti. Da un lato, la sua indubbia novità formale, strettamente connessa con la novità e la libertà del tema trattato, certamente più universale e coinvolgente dei temi e dei soggetti trattati in altri film coevi; dall'altro, il grande successo di pubblico, dovuto proprio a quella universalità e a quel coinvolgimento, che ne decretò la fama. Non solo quindi un'opera d'élite, di grande fascino estetico, innovativa e per certi versi rivoluzionaria, ma soprattutto un'opera “popolare”, nel senso che poteva interessare e attirare il pubblico più diverso, che nel film era in grado di vedere ciò che voleva vedere.

Questa “popolarità” della *Dolce vita* non paia irriverente, anzi. A differenza di molti film nuovi che segnarono gli Anni Sessanta per la loro forte rilevanza artistica e culturale, ma che spesso rimasero confinati nell'ambito del cosiddetto cinema d'*essai*, interessando un pubblico particolare, selezionato, già predisposto alle novità linguistiche e alle ricerche formali, oltre che ai problemi più scottanti della vita sociale e politica contemporanea, il film di Fellini fu accolto da un pubblico indifferenziato, producendo una vera e propria rivoluzione

spettacolare, che comprendeva anche e soprattutto una rivoluzione di costume. Come se, dallo schermo verso la platea, esso dispensasse immagini a getto continuo che toccavano nel profondo la sensibilità degli spettatori, colpiti in pari misura dalla loro forza rappresentativa e dalle cose che mostravano. Un film, *La dolce vita*, che non poteva essere visto semplicemente come un'opera innovativa, ma la cui novità consisteva anche, anzi soprattutto, in ciò che faceva vedere. Di qui la sua importanza, ben oltre i suoi stessi pregi artistici; di qui il ruolo centrale che venne assumendo come emblema del nuovo cinema degli Anni Sessanta, ben oltre la sua stessa funzione di rottura; di qui infine la notorietà del suo autore, ben oltre il suo passato di regista già affermato. Come se soltanto con *La dolce vita* Federico Fellini, che pure era stato l'autore di un film come *La strada*, avesse diritto a essere considerato uno dei registi più importanti del cinema mondiale.

NOTE

¹ Cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milano, 1987, pp. 289-290.

² Cfr. "Corriere della Sera", 26 novembre 1989; ora in TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini. Giorno per giorno, la storia di un film che ha fatto epoca*, Marsilio, Venezia, 1996, p. 176.

³ Cfr. FEDERICO FELLINI, LO DUCA, *La dolce vita*, J.-J. Pauvert, Paris, 1960.

⁴ Cfr. LO DUCA, "La douceur de vivre" (*La dolce vita*), R. Julliard, Paris, 1960, pp. 15-16.

⁵ *Ivi*, p. 17.

⁶ Cfr. LUIZ RENATO MARTINS, *Conflito e interpretação em Fellini. Construção da perspectiva do público*, Edusp, São Paulo, 1993, p. 15.

⁷ Cfr. PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992, p. 132.

⁸ *Ivi*, p. 134.

⁹ *Ivi*, p. 135.

SON



Gianni Rondolino

LA DOLCE VITA AND THE CINEMA OF THE SIXTIES

As Tullio Kezich writes in his biography of Fellini: «*La dolce vita* is the manifesto of what could be called “the second liberation”, marked at the beginning of the sixties, by a period that saw the emergence of people such as John XXIII, Kennedy and Khrushchev, with talk of ecumenism, New Frontier and détente. In Italy it was the moment that men’s sciences, kept out of culture for too long, came onto the scene. Seeing the film again in perspective it gives the impression of a multiple show [...]. Born from the impulse of an existential curiosity, fed by a devastating liberating charge, *La dolce vita* refused any moralistic ideas in judging events and characters, it chose an anti-metaphysical approach that subsequently would be called of the “weak thought”. It was the temporary victory of the ego over the superego and its conditionings, an invitation to a holiday with eyes and ears well open. But without the obligation to measure, control and judge»¹.

If we can agree with this omni-inclusive definition, there is no doubt that Fellini’s film was a veritable cultural event that influenced the way of thinking and living of contemporary man, or, rather, it captured the fundamental characteristics, perhaps anticipating its developments based on a sort of general investigation of the given situation, at least within western civilisation and the society of late capitalism. In this sense it would be something more and different, than a simple film, even though an important one: one of the masterpieces of cinema. It would be, if we may, an “object” that devastated consciences, changed the social custom, cracked the current moral and presented itself as an alternative to the consolidated tradition accepted by the majority. Not only, but an “object”, we could add “artistic and cultural”, that almost inserted itself surreptitiously, almost without meaning to, in the discussion on westerns civilisation and consumer society and asked disquieting questions. To which, in fact, the film does not answer, procrastinating through scenes and episodes, a dramatic and narrative solution that in actual fact does not exist: almost as if everything restarted again from the beginning and the stories and characters chased after themselves in a circle revolving on itself, a sort of infernal circle that never stops.

That all this was not Fellini’s intention, or least not on this scale and with these consequences, it was the same Fellini that confessed it when, to a question by Kezich in an interview in November 1989, he answered: «[...] I would be tempted to reveal that I didn’t do *La dolce vita*. I shot a film, one of the 23 or 24 that I made, with the same spirit, the same stubbornness and the same dedication as always. Why does no one ever come to talk to me

about *E la nave va* or *Intervista*? No, not only did I not do *La dolce vita* as a phenomenon, I also couldn't explain it. I experienced it intrigued, distracted and overwhelmed. Perhaps hurt². Which perhaps is a way to avoid the responsibilities or to mislead the interviewer; but most likely it is an observation that confirms the fact that *La dolce vita* in a certain sense escaped its author, causing first of all a mass of, even fierce, criticisms, personal attacks even, heated disputes and veritable excommunications that overran Italian newspapers for months and months; followed by a capillary distribution throughout the world (or almost), reaching the most disparate audiences and influencing, in various degrees, global cinema.

It would be easy to point out, on the basis of the statements of many directors and critics, the greatness of the film and consequently its importance in the history of cinema: but the list of quotations would be extremely long. We will just mention a few, drawn from the jacket flap of an excellent book dedicated to *La dolce vita* by the Parisian publisher, Jean-Jacques Pauvert³. For Luis Buñuel it is «the most laden film, perhaps the greatest film of our time»; for Alberto Moravia it is «Fellini's best film and the greatest Italian film from 1950»; for Jacques Siclier it is «a film of such a grilling, that it provides a lesson in life»; for Georges Sadoul it is a «powerful, unrelenting, heavy and magnificent film like *The anatomy lesson* [evidently by Rembrandt]»; for Jean Collet it is «a film that is much more than a film»; William Wyler, said: «I can't understand why people want to discuss details, faced with such a monument». Finally Lo Duca, who dedicated a book in 1960 to the film, wrote: «*La dolce vita* becomes the immense ballad of a stale civilisation, of a world condemned – by God or by men, it doesn't matter –, a dance of spectres, perhaps even a macabre dance worthy of Holbein or *The plague* by Camus. Make no mistake: Italy, Rome even, are just locations. It is the Western world that is being observed, the Alexandrian Western world that mixes sexes, distorts wishes and superstition (how many newspapers have folded for refusing to provide horoscopes for their readers?), toil that reaches misery and cruelty sunk in aestheticism, sterility of pleasure and curiosity of inhuman pleasures, hypocrisy and snobbery, romantic fiction and envy...»⁴; in conclusion: «It would be idle to talk about the film, as it would be idle to talk about the screen on which it is projected, or the lens of the projector through which the images pass. I would blush to talk about cinema in front of *La dolce vita*. Let those that dare to measure the verses of a poem or the magic of a mirror, throw me the first stone»⁵.

In short, listening to these people, but also many others – certain critics of the time and certain Fellini scholars later on – *La dolce vita* is something that crosses the confines of cinema, that is a milestone of a more ethical rather than aesthetic journey, or rather, equally ethical and aesthetic, that profoundly touches a common feeling and portrays a world in decay that we are all victims of (but some are torturers). This world forces itself on the viewer without simulations, in its varied aspects, almost beyond its screen portrayal: almost as if its author disappeared behind the power of the vision and the cinematic language abdicated to the intensity of the ethical questions raised. Which is a way, perhaps incorrect but certainly incisive, of grasping the power of the film, its profound meaning. But an obviously vague and generic way, that sets itself apart from Fellini's language and from the way it has been used in *La dolce vita*.

Therefore if we want to talk about *La dolce vita* in relation to the cinema of the sixties, in its complexity and diversification, we need to talk about it in cinematic terms, in the sense that, beyond its “extra-cinematic” nature – in terms of social event and phenomenon, example of the crisis of western values, as the portrayal of a general anxiety – it is, before anything else, a film (and Fellini made it, amongst other things, as such). A film that undoubtedly was successful with audiences and critics for the plurality of its meanings, but that through the language, largely new and original, marked a not unimportant turning point in the very idea of cinema and performance. Starting from, in a certain way, the role of the director, or rather of his charismatic function. In this sense the observation of Luiz Tenato Martins can be accepted. He wrote: «Fellini was already a well known author who had won awards at international festivals, including two Oscars, for *La strada* and *Le notti di Cabiria*, and welcomed in the pantheon of the critics. *La dolce vita*'s tremendous triumph with critics, audiences and media, when it came out at the beginning of 1960, caused a qualitative change in its prestige: it transformed into the expression of a new authorial statute. [...] It indicated the new stage of the relationship between author and industry, amongst which the role of the director, promoted to protagonist of the cinematic process [...] Marking the central value assumed by Fellini in the new situation, the descriptive adjective “fellinian” (to describe certain features or situations) was therefore adopted by the media in various countries»⁶. Peter Bondanella adopted a similar position, by writing in his broad monographic work on Fellini, that: «More than any other single film, *La dolce vita* was responsible for the creation and diffusion of the myth of Fellini: the director as superstar»⁷.

These observations could open a broad discussion, historical and theoretical, on the director as author and most importantly on his relationship with the production on the one hand and the audience on the other. And it's not a given that we must reach the conclusion that Fellini is responsible for this “promotional” function. But this is not, after all, what we are talking about: that is of the fact that undoubtedly with *La dolce vita*, the name of the author, identified by then with the director, assumed, in the eyes of the audience, a central position, more important than the actors. Instead we should examine the situation of world cinema – or at least European and American cinema – at the beginning of the sixties and the position assumed by a film like *La dolce vita*, that to use Bondanella's words: «Fellini tried to create a new type of cinematic narrative that abandoned the traditional emphasis on plot and development of the story in order to concentrate on supporting the narrative with visual images and narrative rhythm»⁸.

It is by now accepted by cinematic historiography that at the end of the fifties and the beginning of the sixties there was the development of a new idea of cinema that was going to sensibly change the methods and the forms of the representation. Without going into details, but by broadly examining this new trend, it is sufficient to indicate in the French *Nouvelle vague* and the *New American Cinema* and the many avant-garde movements that began and developed in many European and non-European countries, the fertile grounds of that formal (and not only) renewal that grew during the sixties also in Italy. If *La dolce vita*

was awarded the Grand Prix at the Cannes Film Festival in 1960, confirming its break with the past and its stylistic originality; the previous year, still in Cannes, the director's prize went to François Truffaut for *The 400 blows*, whilst the film by Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, even though presented out of competition "for diplomatic reasons", received the international critic's award, confirming the innovative aspects that the two films introduced to cinema. This is to say that the cinematic situation of that period was not static, quite the opposite. The simmering forces of change could be felt everywhere: the long stagnation of the fifties – obviously not only in cinema, but also politics, society, international relations, culture, paradoxically coinciding with an evident economic growth in Western Europe and the United States – had reached crisis point. The new generations pressed, the old order was inadequate to represent the present, new instruments of analysis were needed. The battle of the young critics of "Cahiers du cinéma", led by André Bazin, against traditional cinema was a way, still indirect, to destroy the rules, especially formal, but also commercial. When this new generation got behind the camera, towards the end of the fifties, their battle took place in "real" cinema, the cinema of the production, distribution and audiences, which resulted in new films that portrayed a different reality, with new forms and contents.

What was happening in France with the films of Truffaut and Resnais, but also Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol and many others, young and extremely young, was also happening in Britain, the United States, Japan, in the socialist countries of Eastern Europe, partially in the Soviet Union, where the formal revolution was closely linked to a more general political and cultural revolution. The new cinema coincided with a new vision of the world, a new approach to contemporary reality. The new directors became successful, almost everywhere, as "authors", in that their films reflected their thoughts, ethics and aesthetics directly, more than their predecessors had been able to do. In Italy too, apart from Fellini's films and, in the same year, *Avventura* by Antonioni and *Rocco e i suoi fratelli* by Visconti, these films stirred in audiences and critics an extraordinary reaction. A sort of avant-garde movement was born and developed that gave Italian cinema of the sixties a very particular connotation, for the most part new and innovative. Just think of the directorial debuts of the Taviani brothers, Ermanno Olmi, Vittorio De Seta, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, not to mention Marco Ferreri, Marco Bellocchio, Liliana Cavani and Tinto Brass. A new generation of filmmakers that for the most part rejected the Neorealist tradition, the acknowledged masters, and set off on a personal investigation, perhaps inspired directly or indirectly by the post-Neorealist Rossellini or rather those films by the director that was defined «the master of Neorealism», that had caused such scandal amongst traditionalist, with such films as *Francesco, giullare di Dio* and *India*, as well as the films with Ingrid Bergman.

What was the role of Federico Fellini, *La dolce vita*, and three years later *8½*, in this general renewal of cinema? In other words, is there a relation between new cinema and his films? Was there a direct influence of his or rather things developed in parallel, with no reciprocal contact? Or finally, was *La dolce vita*, thanks to the award it received in Cannes and to the great success with audiences and critics that accompanied its release, really the

film that contributed to opening a new direction in cinema, a new cinematographic trend in which the director, as absolute author of the work, imposed himself completely? If there is no doubt that *La dolce vita* is the work of a visionary and original artist, that developed the contents and styles of his previous films, reaching an extremely high level of artistic value, it is not a given that this level, universally recognised, influenced the evolution of cinema, and perhaps it didn't produce those "imitations" that have been referred to as "fellinian cinema". To go back to Peter Bondanella's words again: «Fellini wanted to create an expressionistic fresco that would distort ordinary realities and invented characters and images, so different from their normal portrayal that they found their own place only in the extravagant studio set inspired on the inventive imagination of the director»⁹.

From this point of view, it is difficult to claim that *La dolce vita* was the film that started the new cinema of the sixties. In the sense that what Bondanella defined as "the director's imaginative fantasy", could only be, in the method and style of its realisation on the screen, Fellini's exclusive prerogative: an extremely original author, as we all know, very difficult to imitate and completely extraneous to the movements and schools that were beginning in those years and that would condition to a large extent the evolution of world cinema. The "imaginative fantasy" was the basic ingredient of the author's poetics and certainly not suited to being exported. Herein lies, for example, the aesthetic fragility of films that were defined as fellinian, only because, at a cursory glance, they might have recalled themes and subjects, characters and locations that could have belonged to Fellini. But there was no, and there could not be, a Fellinian "school", and therefore students, followers, imitators and so on. There was on the other hand a strong presence of his cinema, thanks to *La dolce vita*, in the new cinema, but perhaps more amongst audiences than authors. Almost as if Fellini's masterpiece, for the breadth of its themes and the originality of its structure, had imposed a new way of seeing reality, a new model of perspective representation, by and large anti-realistic and, however, profoundly rooted in day to day reality. So that even the audience, or rather the audience most of all, had to prepare themselves for new way of seeing the product, a new and in many ways unprecedented way of accepting the performance as such, whose references to the real world passed through a heavily connotative "deformation".

In other words, *La dolce vita* marked the landscape of the cinema of the early sixties as an isolated, inimitable and unconventional work: the conventions had been rejected by the various "new waves" that followed one another in various countries. But those old conventions and structures had to be changed, abandoned and abolished, as the young directors claimed, to oppose a consolidated, institutional and conservative cinema. Just think of the battles, firstly critical and theoretical, and then concrete, in terms of production and the realisation of the films, conducted by the exponents of the French *Nouvelle vague*. That produced, amongst other things, such a renewal of the cinema of those years, with significant consequences also for cinema in the following decades. But the case of Federico Fellini and *La dolce vita* was objectively different. As we said earlier, it was not a movement and definitely not a school but rather an individual work that, on the one hand, concluded a decade

of explorations in terms of content and structure; on the other it opened the road to new ethical and aesthetic investigations. But always within a subjective poetical universe, within an artistic project closely linked to the authors' personality.

What *La dolce vita* meant for the cinema of the period was not a "model" to follow, in the usual meaning of the term, but a veritable "scandal". Not so much and not only in terms of the social custom, the public morals, with all the relevant consequences, including the repudiations, the censorial interventions and the disqualifications; but in terms of cinema *tout court*, that is its nature of performance, its formal structure and its profound meaning. Between the end of the fifties and the beginning of the sixties there were many innovative, non-traditional films that set themselves against the contemporary fashions and perhaps created new fashions themselves. There were many authentically new directors, that introduced innovations in terms of technique, style and a different relationship between screen and audience. And we can say that some of them – films and directors – were certainly not inferior to *La dolce vita* and its author, quite the opposite, from a rigorous historical and critical point of view, they might be superior (and there's no need to mention names, that could belong to a personal list of critical taste and aesthetic preferences). But what distinguished Fellini's film from other successful films of the time, was its uniqueness, that had in a certain way, two aspects. On the one hand its undoubtedly innovative form, closely linked with the innovation and freedom of the theme it dealt with, certainly more universal and fascinating than the themes and subjects examined in other contemporary films; on the other, the success it had with audiences, due to that universality and that fascination that decreed its fame. Therefore not only an elite work, of great aesthetic appeal, innovative and in certain terms revolutionary, but most importantly a "popular" work, in the sense that it could interest and attract the most disparate audience, that in the film could see what it wanted to see.

This "popularity" of *La dolce vita* should not seem irreverent, quite the opposite. As opposed to many new films that marked the sixties, for their strong artistic and cultural relevance, but that often remained confined to the so-called art circuit, for a particular and select audience, willing to accept the new forms of expression and experiments in style, as well as the burning issues of the contemporary social and political life, Fellini's film was welcomed by an undifferentiated audience, producing a veritable spectacular revolution, that also, and most importantly, included a revolution in customs. Almost as if from the screen towards the audience, it dispensed a continuous flow of images that profoundly touched the sensibilities of the spectators that were equally struck by their representative strength and by the things they showed. A film, *La dolce vita*, that couldn't simply be seen as an innovative work, but whose originality consisted also, and most importantly, in what it showed. Herein lies its importance, beyond its artistic merits; herein lies the central role that it began to assume as the emblem of the new cinema of the sixties, beyond its function of breaking with the past; herein finally the reputation of its author, beyond his past as an already established director. Almost as if only with *La dolce vita* Federico Fellini, who had also made a film like *La strada*, had the right to be considered one of the most important directors in the world.

NOTES

¹ Cf. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milan, 1987, pp. 289-290.

² Cf. "Corriere della Sera", 26 novembre 1989; now in TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini. Giorno per giorno, la storia di un film che ha fatto epoca*, Marsilio, Venice, 1996, p. 176.

³ Cf. FEDERICO FELLINI, LO DUCA, *La dolce vita*, J.-J. Pauvert, Paris, 1960.

⁴ Cf. LO DUCA, "*La douceur de vivre*" (*La dolce vita*), R. Julliard, Paris, 1960, pp. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Cfr. LUIZ RENATO MARTINS, *Conflito e interpretação em Fellini. Construção da perspectiva do público*, Edusp, São Paulo, 1993, p. 15.

⁷ Cfr. PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992, p. 132.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁹ *Ibid.*, p. 135.



Francesco Lombardi

IL PAESAGGIO SONORO DELLA *DOLCE VITA* E LE SUE MOLTEPLICI COLONNE SONORE

Fra le iperboli generate da *La dolce vita*, una di quelle che ancora oggi risultano essere decisamente “rivoluzionarie” è la nascita e la crescita, intorno al successo dell’opera cinematografica, di un brand che assume il titolo come evocativo di un’epoca. Intendendo con ciò in senso lato un marchio uno stile, anzi marchi e stili che, ancora oggi, rappresentano germinazioni della potenza rappresentativa di un film capace di farsi carico della ridefinizione di un concetto di modernità in una fase cruciale e di passaggio come quella fra i ’50 e i ’60. Per avere coscienza di questa onda lunghissima, basta pensare come ai giorni nostri si trovino ancora copiose e sparse per il mondo tracce del film. Gelaterie, bar, ristoranti, locali notturni ma anche griffe di moda che citano testualmente o rievocano il titolo del film che ha superato di gran lunga la penetrazione e la conoscenza diretta del film medesimo. Nella costruzione di un’opera artistica che ha generato una potenza trasversale così forte risulta ancora una volta centrale il lavoro compiuto dalla coppia Fellini-Rota, volendo qui subito chiarire a scanso di equivoci che autore dell’opera di cui ci stiamo occupando è Fellini Federico, ma anche che tutta la filmografia felliniana, dallo *Sceicco bianco* a *Prova d’orchestra*, non sarebbe stata così come la conosciamo, senza questo specialissimo rapporto fra regista e musicista. Un rapporto del quale recentemente si è potuto stabilire una genesi basata su una profonda amicizia personale ben precedente all’inizio della collaborazione/matrimonio artistico¹. Sì, perché io credo che Federico Fellini e Nino Rota siano stati una coppia artistica nel senso che la loro non è stata solo una collaborazione ma un matrimonio, artistico si intende, nel quale hanno convissuto armoniosamente creando, ognuno nel rispetto del proprio ruolo, opere uniche (figli) e inimitabili.

Una coppia, quindi, con tutte le caratteristiche che la determinano nel senso tradizionale del termine. Fin che morte non vi separi, molti figli, ruoli definiti ma grande capacità di integrazione, una vita – artistica/personale – indipendente all’esterno, ma di assoluta unicità nella propria intimità produttiva. Questo non significa che i due non esistessero artisticamente disgiunti, anzi, stiamo parlando di due artisti di fortissima personalità che, anche all’esterno della loro vita di coppia, hanno creato opere di assoluto valore. Però, al di là del dato oggettivo, “fin che morte non vi separi”, quello che sono riusciti a creare insieme, ha un’identità ed un valore che hanno pochissimi paragoni nell’arte cinematografica. La “madre-moglie” Fellini, a volte timorosa di perdere il compagno, spesso lontano e distratto da altri impegni

tanto che, ai due estremi temporali di questo rapporto, possiamo trovare negli scritti di Fellini due passi illuminanti a questo proposito:

Ninetto carissimo

Ma quando ritorni? Scusa se ti scrivo a macchina e così in ritardo ma io ho una calligrafia illeggibile. Non ti ho risposto subito alla tua prima cartolina, ma ti penso spesso e qualche volta faccio anche delle chiacchieratine con te. Mi senti? Ti domando un parere, oppure commento con te a mezza voce qualche fatterello, ti sento molto vicino insomma, al punto che potrei telefonarti a casa o attenderti al portone. [...] Tua mamma mi ha detto che non dovresti poi tardare più tanto e allora deciditi a tornare, caro fratellino.²

E ancora:

Ma ciò che di lui ricordo come la qualità che più gli apparteneva, che più lo contraddistingueva, era la sua lievità, una sorta di presenza-assenza. Questa sensazione di lievità, di presenza-assenza l'ho avuta, anche alla Clinica del Rosario. Per la prima volta ho avuto la sensazione che un uomo era scomparso. Non era morto, ma scomparso, come scompariva in vita. Una strana, ineffabile sensazione di scomparsa, di sparizione, la stessa sensazione che mi aveva sempre dato quand'era in vita.³

Nino Rota, come si conviene ad un "padre" di successo, era distratto, disordinato e impegnatissimo su molti fronti considerando, oltre alle 157 colonne sonore, un catalogo extracinematografico di 190 numeri e ben 27 anni di direzione del Conservatorio di Bari. Ma quando arrivava, quando c'era, Rota era rapidissimo, illuminante, i due si intendevano così bene che bastava poco per arrivare in sala di registrazione dove, comunque – anche se ai più appare pura follia – si faceva in tempo, ancora, a cambiare. Sono stati a tal punto una coppia, una coppia gelosa della propria privacy, da dissimulare, minimizzare e in alcuni casi nascondere un rapporto che andava anche oltre le opere cinematografiche di Federico, come apprendiamo da questa cartolina di Rota alla cugina pittrice Titina.

Tra pochi giorni inciderò i *Fantasmì a Roma*⁴ e così mi leverò anche questo lavoro che non è stato noioso e forse riuscirà bene. Certo è stato inopportuno. Fellini mi ha aiutato come al solito e ti saluta. Il tuo quadro fa bella mostra di sé nel loro salotto e ci sta benissimo.⁵

In termini più concreti anche Fellini, ogni tanto, lascia trasparire qualcosa di un'attitudine decisamente più strutturata dell'aneddotica con la quale difesero la propria intimità creativa.

C'è sempre questa leggenda dell'improvvisazione che è una sciocchezza, realizzare una immagine è un'operazione di alta precisione, è matematica, la materializzazione di qualcosa che sta soltanto nella fantasia ha bisogno di una organizzazione psicologica e di una preparazione, di una precisione scientifica quindi vado preparatissimo in un certo senso [...] non è soltanto la preparazione nei dettagli di tipo logistico, tattico, di tipo organizzativo. La preparazione vera, quella più importante, è proprio un'operazione di disponibilità cioè una spugna che si deve rendere pronta a ricevere attraverso tutti i forellini questa cosa impalpabile di difficile identificazione e misteriosa che è proprio la fantasia.⁶

E a proposito di Rota:

Eppure, anche in questa sua vaghezza di rapporti, in questo suo modo di essere e di apparire, in questa sua inafferrabilità, che davano la sensazione come di un bambino che attraversasse il Tritone in un momento di traffico caotico, era l'uomo più preciso, più puntuale, più presente e pronto che si potesse incontrare.⁷

Per chiudere infine con la voce di Rota a proposito del suo lavoro per il cinema:

– Nel 1942 cominciai ad esser preso nell'ingranaggio cinematografico... E questo ebbe influenza su di me...

– In che senso?

– Prima di tutto, in senso pratico. Intendo dire non per i denari che vi si guadagnano o per la fama, o cose del genere; ma nel senso che un tipo come me, a contatto col cinema, dovette riconoscere in questa attività un campo dove di volta in volta l'imperativo è quello di ottenere una riuscita limitatamente agli scopi prefissi. Io invece ero portato, fino ad allora, a non realizzare rapidamente, ad avere incertezze, a distrarmi... e lì invece ero costretto a misurare la mia facilità d'invenzione, e anche a pormi problemi critici. Perché, vede, io ho senza dubbio una certa fluidità d'invenzione; solo che le cose che invento, appena le ho scritte, è come se mi si svuotassero e spesso non riesco più a capire se ho nelle mani un "materiale" [come si dice oggi] cattivo oppure buono. Sono un pessimo giudice; ma questa qualità negativa mi ha servito molto, nel cinema, specialmente quando ho lavorato con buoni registi, con quelli capaci di entrare anche nel fatto musicale, e in certo modo di darmi dei suggerimenti...⁸

Una costante nel procedere della lavorazione musicale dei film felliniani era l'uso di playback da utilizzare sul set durante le riprese. Queste musiche obbedivano sostanzialmente a due funzioni. Una genericamente catalizzatrice di un ritmo di un'emozione funzionale agli scopi immediati del regista e una più specificatamente legata a una colonna sonora ideale del film. Per quanto riguarda quest'ultima, spesso era lo stesso Rota a consigliare Fellini di mantenere il brano scelto per il playback, rendendosi disponibile ad aggiustarlo, riarrangiarlo e tagliarlo per aderire ai tempi e al taglio delle sequenze. La maggior parte delle volte, alla fine, era però una composizione originale di Rota, magari evocativa – molto evocativa – di quel disco usato sul set, che finiva a sostituire la suggestione musicale originaria. Nel caso della *Dolce vita*, invece, quasi tutti i brani scelti per il set da Fellini erano, nelle intenzioni del regista, destinati a confluire nella colonna sonora definitiva in quanto parte integrante e fondamentale di quell'affresco che, oltre alle musiche, mostrava, automobili, macchine fotografiche, bevande, vestiti e un intero mondo di merci e luoghi di "marca". Anche la musica, quindi, al pari di alcune location, delle scenografie, dei costumi, doveva assumere questo ruolo contestualizzante. A Nino Rota era sostanzialmente riservato un lavoro di supervisione, adattamento ed integrazione di materiale pre-esistente. Se vogliamo immaginare ancora questo binomio come una coppia, la padrona di casa – Fellini – sceglieva e disponeva i luoghi e gli arredamenti, anche quelli sonori, il marito – Rota – spostava, aggiustava, incollava e creava delle integrazioni per l'arredamento scelto dalla padrona. Ma proprio in questo film, che più prevedeva per Rota un ruolo quanto mai ancillare e di puro artigianato, successe

che sulla strada di Fellini si trovassero imprevisti (diritti di utilizzazione negati come nel caso di *Mackie Messer* di Kurt Weill) e che alla fine l'amico musicista fosse coinvolto a compiere operazioni fachiresche e funamboliche per seguirlo in un'avventura che solo quella preparazione menzionata da Fellini nell'intervista citata sopra – «...realizzare una immagine è un'operazione di alta precisione è matematica...» – poteva consentire alla fine risultati di sorprendente efficacia.

Rota, dalla sua, la sintetizzava così:

– Lui (Fellini) fa queste cose senza chiederLe il permesso?

– Sì certo. Io devo accettare, oppure fare della musica diversa che vada bene con quel ritmo, adattandomi... Per *La dolce vita* l'idea originaria non prevedeva neanche un minuto di musica nuova. Il film è stato poi inondato dalla musica che per 2/3 è mia. [...] Poi c'è stato l'episodio famosissimo del *Mackie Messer*.

– Perché lei lo voleva?

– Fellini ci teneva moltissimo a quel pezzo in tutta la scena dei nobili... Però non ha ottenuto il permesso per utilizzarlo per nessuna ragione.⁹

Qui il compositore svela un altro particolare interessante e cioè che, oltre ad aver dovuto fronteggiare le diserzioni di brani sui quali il regista si era fissato con assoluta certezza come il *Mackie Messer*, la quantità di musica originale prevista nel film lievitò durante la lavorazione, costringendolo a comporre molta più musica di quanto inizialmente previsto. Noi possiamo anche aggiungere, sulla base dei documenti presenti nell'Archivio, che i brani di repertorio furono per la maggior parte ri-orchestrati e completamente riscritti dallo stesso Rota, per poter aderire ad un gioco di incastri nei quali la colonna musicale arriva ad esercitare nel contesto filmico una tale vastità di ruoli e funzioni che forse prima mai era stato dato pensare. In *La dolce vita* noi sentiamo i protagonisti esprimersi in idiomi linguistici diversi anche contemporaneamente. Sentiamo diversi generi musicali – dal jazz al rock passando per la canzonetta, gli effetti elettronici per arrivare alla musica classica. Un'analisi circostanziata di tutto il mondo musicale del film potrebbe occupare un libro anche di notevoli dimensioni, per cui noi qui ci limiteremo alla ricognizione di una singola scena, dove convergono molte delle suggestioni che animano il mondo musicale della pellicola. Si tratta della serata di Marcello con il padre che, dopo l'incontro in Via Veneto, prosegue in un locale notturno, il "Cha Cha Cha Club", dove la musica in scena è elemento continuo e indispensabile alla drammaturgia e all'azione. Per accompagnare questa lunga sequenza che ha un arco complessivo di ben 11'50" Fellini chiede a Rota di inserire molti dei suoi cavalli di battaglia utilizzati per le riprese sul set (*Marcia dei Gladiatori*, *Lola* oltre ad una ripresa di *Patricia* che costituirà una delle impronte sonore, dei "marchi" del film). Il montaggio di questa sequenza richiede però delle doti da funambolo della musica, i tempi sono serratissimi, i cambi di inquadratura e di atmosfera repentini (dall'allegria sguaiata all'abisso della melanconia) e devono essere sostenuti e dettati proprio dalla musica, elemento preponderante del paesaggio sonoro del night club. Per tornare alla metafora dell'arredamento, Fellini chiede qui a Rota di dimezzare quella poltrona o di farne vedere solo uno spicchio, di trasformare il mobile in metallo in

uno di leggerissimo legno e così via. Ma non basta, al centro di tutti questi mobili di marca, rifatti per il set, il nostro musicista si troverà a dover inserire un collante originale che faccia da perno a questo bailamme di motivi famosi. Infatti, a un certo punto degli appunti di Rota per le musiche di questa sequenza troviamo:

«piano solo (qualche sporcatura) † † a solo Polydor tromba (Charmaine Da fare io) 55” circa».

Charmaine era un motivo melanconicissimo di grande successo negli anni '50. Nella sua versione più popolare, quella dell'Orchestra Mantovani, aveva una sorta di cascata di violini languidi e sognanti a declinarne la melodia. Se l'atmosfera melanconica ben si adattava al numero del clown Polydor, il fatto che lo stesso guidasse la sua processione di palloncini con una tromba e che, come ogni clown che si rispetti, al patetico affiancava lo sberleffo, con lo scoppio dei palloncini e le sporcature del trombettista, rendeva di fatto inutilizzabile il brano originariamente scelto dal regista.

Ora, come è facile comprendere anche ai non musicisti, qui il livello di costrizione è altissimo, ci sono da rispettare i tempi di montaggio – del tutto irrealistici dal punto di vista musicale – gli organici – realistici in quanto si tratta di musica in scena anche se i musicisti si vedono e non si vedono, perché il visivo è interamente occupato dalle ballerine, dal clown Polydor e dai protagonisti. In più, in mezzo a questo massacro di senso musicale, viene chiesto di scrivere un brano che tenga il tutto insieme. Sarebbe come chiedere a qualcuno di rinunciare definitivamente alla propria identità artistica e contemporaneamente chiedergli anche di compiere un miracolo, un piccolo vero miracolo, un gesto artistico forte e compiuto. Sì, perché quella paginetta destinata ad accompagnare il numero del clown Polydor, che poi nella stessa sequenza si trasformerà nel valzer per accompagnare il ballo fra il padre di Marcello e Fanny e, ancora, diventerà anche un animatissimo fox, quella paginetta, a riprova della sua sostanza musicale assoluta, rivivrà quasi 40 anni dopo come un frammento di musica pura su di un set lontano ma forse poi non troppo da quello per cui era stata creata.

Accadde nel 1997, quando Riccardo Muti volle dedicare una registrazione discografica¹⁰ ad alcune delle composizioni più famose di Rota per il cinema e, all'ultimo istante, si decise di inserire proprio *La tromba sola (Polydor)*. Immaginate un grande e vecchio cinema milanese di terza visione – si chiamava Abanella – che oggi ancora sopravvive come sala prove e di registrazione per il Teatro alla Scala. La platea, priva dalle vecchie sedie di legno sostituite da un soppalco con i leggi e le sedie per gli orchestrali disposte a semicerchio, è illuminata da fari al quarzo disposti su ogni lato. Durante una pausa, mentre l'orchestra scaligera sosta indisciplinatamente e rumorosamente nel foyer del cinema, dentro a questa sala-set ci sono, in un angolo, solo il direttore e la prima tromba dell'orchestra. Il Maestro Muti accettò di buon grado di inserire il brano, dopo aver letto la paginetta che abbiamo riprodotto qui sopra. Volle suonare personalmente anche l'accompagnamento pianistico, purché non venisse accreditato sulla copertina del disco. Con lui c'era appunto Giuseppe Bodanza, visibilmente emozionato – nonostante fosse uno degli orchestrali più anziani ed esperti della compagine. Questa piccola deviazione, reminiscenza delle molteplici avventure Rota-Fellini

durante le registrazioni delle colonne sonore, riuscì pienamente, anche grazie all'autorevole accompagnatore pianista, in soli due *takes*, entrambi perfetti ed emozionanti. Al di là della suggestione evocata dalla rivitalizzazione postuma di questa miniatura musicale, il senso vero e definitivo di questa “resurrezione” della *Tromba di Polydor* è quello di una prova inconfutabile che, nella babele musicale linguistica della *Dolce vita* vi è una armatura nascosta, sottile, apparentemente fatta di particolari, costituita di gesti artistici profondi e altissimi che sono in grado di sopravvivere al tempo, allo spazio e al contesto originario, contribuendo in maniera decisiva a fare di quel film capolavoro qualcosa che, pur radicata in una ispirazione ed ambientazione temporale netta, rimane sospeso in un universo che è dato solo alle opere destinate a restare nella storia. Federico Fellini aveva trovato in Nino Rota un compagno perfetto, capace di seguirlo su strade impervie con totale fiducia ed infinita pazienza. Un compagno, per chiudere con la metafora dell'arredamento, in grado di svolgere tutti i possibili mestieri di falegnameria, scenografia, restauro, ebanisteria, pur essendo di suo un grande scultore e architetto e quindi – all'occorrenza – di essere capace, ove richiesto, di inserire in questo fragile mondo di finzioni cinematografiche, manufatti artistici di valore assoluto capaci di reggere un gioco, guidato dall'amico regista, che non ha probabilmente uguali nella storia del cinema.

Al contrario di Fellini, Nino Rota conservava tutto, o quasi tutto quello che riguardava il suo lavoro e possiamo qui riprodurre, a compendio della mia parziale ricognizione sui frastagliati e complessi paesaggi musicali della *Dolce vita*, gli appunti del Maestro dedicati proprio alla descrizione delle musiche necessarie ad arredare il “Cha Cha Cha Club”. In nota è la trascrizione di questo documento spesso poco intelligibile e con tutte le ripetizioni e le incongruenze rispetto al montaggio finale che ben testimoniano di quel meraviglioso e colossale *work in progress*, rappresentato dalla lavorazione di questo film capolavoro.

NOTE

¹ Vedi: *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini* di Francesco Lombardi in “AAM TAC”, n. 4, 2007.

² Ivi. Lettera da Federico Fellini a Nino Rota, senza data, ascrivibile al 1951-52.

³ FEDERICO FELLINI, “Il Messaggero”, 13 aprile 1979.

⁴ *Fantasmì a Roma* di Antonio Pietrangeli, Lux Film 1961.

⁵ Da Nino a Titina Rota, Treno Bari-Roma, gennaio 1961. Archivio Nino Rota, Fondazione G. Cini, Venezia.

⁶ Intervista a Fellini, Televisione della Svizzera italiana (RTSI) 26/11/1974.

⁷ FELLINI, cit.

⁸ LEONARDO PINZAUTI, *Musicisti d'oggi*, Torino 1978. Successivamente in FRANCESCO LOMBARDI (a cura di), *Fra musica e cinema del novecento: il caso Nino Rota*, Olschki Ed., Firenze, 2000.

⁹ Gideon Bachmann, intervista a Nino Rota, pubblicata in VENIERO RIZZARDI (a cura di), *L'undicesima musa, Nino Rota e i suoi media*, Rai Eri, Roma, 2001.

¹⁰ Sony SK 63359.

Francesco Lombardi

THE SOUND LANDSCAPE OF *LA DOLCE VITA* AND ITS MULTIPLE SOUNDTRACKS

Amongst the hyperboles generated by *La dolce vita*, one of the ones that is still decidedly “revolutionary” today, was the birth and growth around the success of the film, of a brand that uses the title to evoke a period. By this I mean a brand and a style, or rather brands and styles that, even today, represent germinations of the representative power of the film that is able to redefine a concept of modernity in a crucial and transitional phase between the fifties and the sixties. In order to see the long term repercussions just think of the copious evidence of the film that can be found around the world. Ice cream parlours, bars, restaurants, bars and also fashion labels that quote word for word or recall the title of the film, so that it has had a much greater exposure than the actual film. The work of the couple, Fellini-Rota, is fundamental in the construction of an artistic work that has generated such a strong transversal power. But to avoid any misunderstandings, the author of the work that we are examining is Federico Fellini, but the whole Fellinian filmography, from *Sciecchio bianco* to *Prova d'orchestra*, would not have been the way that we know it without this extremely special relationship between director and musician. We have recently been able to establish that this relationship was based on a deep personal friendship that was in place long before the artistic collaboration/marriage¹. Yes, because I believe that Federico Fellini and Nino Rota were an artistic couple in the sense that theirs was not merely a collaboration but a marriage, artistic clearly, in which they lived harmoniously, creating, each one respecting their own role, unique and inimitable works (the children).

A couple, therefore, with all the characteristics that determine the traditional meaning of the word. «Until death do us part», many children, defined roles but great ability of integration, an independent external – artistic/personal – life, but with absolute singularity in their production intimacy. This does not mean that the two of them did not exist artistically on their own, quite the opposite, we are talking about two artists with extremely strong personalities that, also outside their life as a couple, created extremely valuable works. But beyond the objective fact, «till death do us part», what they managed to create together has an identity and a value with very few parallels in cinema.

The “mother-wife” Fellini, at times afraid of losing his partner, often distant and distracted by other commitments so much so that, at the two temporal ends of this relationship, we can find two illuminating passages in Fellini’s writings:

My dearest Ninetto

When are you coming back? I'm sorry if I'm writing this on the typewriter and so late, but my handwriting is illegible. I didn't reply to your first postcard straightaway, but I often think of you and sometimes I even chat to you. Do you hear me? I ask your advice, or I comment some event quietly, I feel that you are very close, so much so that I could call you at home or wait for you on your doorstep. [...] Your mother told me that you shouldn't be too long now and so come back, dear brother.²

And once more:

But what I remember about him, as the quality that most belonged to him, that marked him out was his lightness, a sort of presence-absence. I also had this feeling of lightness, of presence-absence, at the Rosario Clinic. For the first time I had the feeling that a man had disappeared. He wasn't dead, he had disappeared, like he appeared in life. A strange inexpressible feeling of disappearance, of vanishing, the same feeling that he had always given me when he was alive.³

Nino Rota, as befits a successful "father", was distracted, untidy and extremely busy on many fronts, considering, apart from the 157 soundtracks, a catalogue outside cinema of 190 numbers and 27 years of direction at the Bari Conservatory. But when he arrived, when he was there, Rota was extremely fast, illuminating, the two of them understood each other so well that it didn't take long to get to the recording studio where, however – even if it seemed crazy to most people – there was still time to change everything. They were such a close couple, jealous of their privacy that they disguised, minimised and in some cases hid a relationship that stretched beyond Federico's films, as we can see in this postcard that Rota sent his cousin, the painter Titina.

In a few days I will record *Fantasma a Roma*⁴ and so I will finish this job too, which hasn't been boring and perhaps will turn out well too. It certainly has been inopportune. Fellini helped me as always and he says hello. Your painting makes a fine show in their living room and it looks perfect.⁵

In more concrete terms Fellini too, sometimes, reveals a decidedly more structured attitude than the anecdotes that they usually used to defend their creative intimacy.

There is always this legend about improvisation that is nonsense, creating an image is a highly precise operation, it is mathematics, the materialisation of something that exists only in the imagination requires a psychological organisation and a preparation, a scientific precision, therefore I go extremely prepared, in a certain sense [...] it is not only the detailed preparation in logistical, tactical and organisation terms. The real preparation, the most important one, is an operation of availability, that is of a sponge that must ready itself to receive through all its holes this intangible thing, that is difficult to identify and mysterious: that is the imagination.⁶

And about Rota:

And yet, also in his vagueness in relationships, in his way of being and appearing, in his elusiveness, that gave the felling of a child crossing the Tritone in heavy traffic, he was the most precise, punctual, present and ready person you could meet.⁷

And finally Rota talking about his work for cinema:

- In 1942 I started getting caught in the cinema system ... And this influenced me ...
- In what way?
- First of all, practically. I don't mean in terms of the money that one can earn or the fame or things of that sort; but in the sense that someone like me, coming into contact with cinema, had to recognise in this activity, a field where each time the imperative was to achieve a result limited to the preset objectives. I, on the other hand, tended right from the outset, not to produce quickly, to have doubts, to get distracted... and there I was forced to gauge my ability to invent, and also to set myself critical problems. Because, you see, I have a certain fluidity of invention; it's just that the things that I invent, as soon as I have written them down, it's as if they empty me and often I am no longer able to understand if I have bad or good "material" [as people say today]. I am a terrible judge; but this negative quality has been very useful, in cinema, especially when I have worked with good directors, with those able to enter the musical aspect and in a certain way give me some suggestions...⁸

A constant in the musical production of Fellini's films was the use of playback on set during shooting. This music fulfilled two functions. Firstly as a catalyst of a rhythm for an emotion required by the director and secondly, and more specifically, as an ideal soundtrack for the film. For the latter Rota often advised Fellini to keep the selected piece in playback, so that he could be available to adjust it, rearrange it and cut it to fit with the times and editing of the sequences. Most of the time, in the end, it was one of Rota's very evocative original compositions from the record used on the set that ended up replacing the original musical suggestion. In *La dolce vita*, on the other hand, almost all the pieces chosen for the set by Fellini were, in the director's intentions, destined for the definitive soundtrack, as they were an integral and fundamental part of that fresco that, apart from the music, also contained cars, cameras, drinks, clothes and an entire galaxy of "branded" goods and locations. The music too, therefore, just like any other location, set or costume, had to perform this contextualising function. Nino Rota's role, substantially, was to supervise, adapt and integrate pre-existing material. If we still want to think of this pair as a couple, the master of the house (Fellini) chose and arranged the locations and the furnishings, also the sound, the husband (Rota) moved, adjusted, glued and created the integrations for the furnishings chosen by the wife. But it was on this film, where Rota should have had a more ancillary and crafting role, that Fellini encountered some difficulties (denied the rights to use, for example, *Mackie Messer* by Kurt Weill), so that in the end the musician friend ended up performing fakir-like and funambulist operations to follow the director in an adventure, that only the background mentioned by Fellini in the interview quoted earlier - «...creating an image is a highly precise operation, it is mathematics...» – could have allowed for such surprisingly effective results.

Rota summed it up like this:

- He (Fellini) does these things without asking you first?
- Yes of course. I have to accept, or make some different music that suits that rhythm, adapting myself... For *La dolce vita* the original idea was for no new music. The film was subsequently inundated by 2/3 of my music. [...] Then there was the very famous incident with the *Mackie Messer*.

- Because you wanted it?
- Fellini really wanted that piece throughout the scene with the aristocrats... But he wasn't granted permission to use it for any reason.⁹

Here the composer reveals another interesting detail, that as well as having to deal with the disappearance of pieces that the director had set his heart on, like *Mackie Messer*, the quantity of original music in the film increased during the production, forcing him to compose a lot more music than initially expected. We can also add, based on the documents in the archive, that the library music was for the most part re-orchestrated and completely rewritten by Rota, in order to fit a role and function that perhaps previously had never been imagined. In *La dolce vita* we hear the protagonists express themselves in different languages at the same time. We hear different types of music – from jazz to rock, from pop songs to electronic effects and classical music. A detailed analysis of the whole musical world of the film could take up quite a considerably sized book, so we shall limit ourselves to examining a single scene, where many of the suggestions that animate the musical world of the film converge. It is the evening with Marcello and his father that, after meeting in Via Veneto, continues at the night club, “Cha Cha Cha Club”, where the music is a continuous and indispensable element of the dramaturgy and action. To accompany this long sequence, that lasts 11.50 minutes, Fellini asked Rota to include many of his big numbers used during shooting on set (*Marcia dei Gladiatori*, *Lola* as well as a reprise of *Patricia* that will be one of the sonic stamps or “brands” of the film). Editing this sequence required the music to perform some funambulist moves, as the rhythms are extremely fast, with sudden changes in shots and atmosphere (from vulgar happiness to the depths of melancholy) which must be supported and dictated by the music, the predominant element in the sonic landscape of the nightclub. To go back to the furnishing metaphor, Fellini here asked Rota to halve the armchair or to show just a bit of it, to transform the metal piece of furniture into one made of wood and so on. But that was not enough, in the middle of all this branded furniture, remade for the set, Rota had to include an original bonding element to act as the linchpin for this bedlam of famous pieces. In fact at a certain point of Rota's notes for the music to be used in this sequence, we find:

«piano solo (some effects) † † to Polydor trumpet solo (Charmaine for me to do) approximately 55”».

Charmaine was an extremely melancholic tune that had been very successful in the fifties. In its most popular version, by the Orchestra Mantovani, it had a sort of cascade of languid and dreamy violins that played the melody. If on the one hand the melancholic atmosphere suited Polydor the clown's number, the fact that he led his procession of balloons with a trumpet and that, as any self-respecting clown, married the pathetic with the sneer, with exploding balloons and the effects of the trumpeter, actually rendered the piece chosen by the director unusable.

Now, as can easily be understood even by non-musicians, the restrictions are huge, the editing times must be followed – completely unrealistic from the musical point of view – the

people – realistic in that it is music in the scene, even though we don't see the musicians clearly, because the shot is completely occupied by the dancers, Polydor the clown and the protagonists. Furthermore, in the middle of this musical massacre, he was asked to write a piece to hold everything together. It would be like asking someone to completely give up their artistic identity and at the same time asking them to perform a miracle, a small veritable miracle, a strong and accomplished artistic performance. Yes because the piece that was going to accompany the number by Polydor the clown, that in the same sequence turns into a waltz that accompanies the dancing of Marcello's father and Fanny and then it turns into an extremely lively foxtrot. As proof of its absolute musical substance it lived again almost forty years later as a fragment of pure music on a set, far removed, or perhaps not that far removed, from the purpose that it was created for in the first place.

In 1997 Riccardo Muti wanted to dedicate a recording¹⁰ to some of Rota's most famous compositions for cinema. At the last minute it was decided to include *La tromba sola* (Polydor). Imagine a large old second rate Milanese cinema – it was called Abanella – that to this day survives as a rehearsal and recording space for the La Scala theatre. The stalls, free of the old wooden seats which had been replaced by a platform with the music stands and chairs for the orchestra arranged in a semicircle, are illuminated by quartz lamps set on all sides. During a pause, whilst the La Scala orchestra takes a disorderly and noisy pause in the cinema's foyer, there are only the director and the first trumpeter in a corner of this hall-set. Maestro Muti willingly accepts to include the piece, after having read the page that we reproduced above. He wanted to play the piano personally, as long as he would not be credited on the record. He was with Giuseppe Bodanza, visibly excited – despite being one of the oldest and most experienced members of the orchestra. This small deviation, reminiscent of Rota and Fellini's many adventures when recording various soundtracks, was extremely successful, also thanks to the authoritative piano accompanist. It was recorded in just two takes, both perfect and moving. Apart from the fascination evoked by the posthumous revitalization of this musical miniature, the true and definitive meaning of this “resurrection” of *La tromba di Polydor* is that of the irrefutable proof that, in the linguistic musical Babel of *La dolce vita* there is a thin hidden framework, apparently made of details, consisting of profound and grand artistic signs that are able to survive time, space and the original context, contributing to rendering that masterpiece something that, even though rooted in a specific inspiration and temporal setting, remains suspended in a universe that can be found only in works that are destined to be part of history. Federico Fellini had found a perfect companion in Nino Rota, who could follow him along impassable roads with complete faith and infinite patience. A companion, to bring the furnishing metaphor to a close, able to perform all the jobs of carpentry, set design, restoration, cabinet making, even though he was a great sculptor and architect and therefore – when needed – being able, where requested, to introduce in this fragile world of cinematic illusions, extremely valuable artistic contributions that were able to support a game, guided by his director friend, that probably has no equals in the history of cinema.

As opposed to Fellini, Nino Rota kept everything, or almost everything to do with his work so that we can reproduce, as a summary of my partial exploration of the irregular and complex musical landscapes of *La dolce vita*, the Maestro's notes on the description for the music needed to furnish the "Cha Cha Cha Club". In the notes there is the transcription of this often not very intelligible document with all the repetitions and inconsistencies compared with the final version, that bear witness to that wonderful and colossal work in progress that was the production of this masterpiece.

NOTES

¹ See: *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini* by Francesco Lombardi, in "AAM TAC", No. 4, 2007.

² Letter from Federico Fellini to Nino Rota with no date, attributable to 1951-52. It is found in Op. cit. AAM TAC No. 4, 2007.

³ FEDERICO FELLINI, "Il Messaggero", 13/04/1979.

⁴ *Fantasmì a Roma* by Antonio Pietrangeli, Lux Film 1961.

⁵ From Nino to Titina Rota, Train Bari-Roma, January 1961. Archivio Nino Rota, Fondazione G. Cini, Venice.

⁶ Interview with Fellini, Swiss Italian Television (RTSI) 26/11/1974.

⁷ FELLINI, cit.

⁸ LEONARDO PINZAUTI, *Musicisti d'oggi*, Turin, 1978. Subsequently in *Fra musica e cinema del novecento: il caso Nino Rota*, edited by Francesco Lombardi, Olschki Ed., Florence, 2000.

⁹ Gideon Bachmann, interview with Nino Rota, published in *L'undicesima Musa, Nino Rota e i suoi media*, edited by Veniero Rizzardi, Roma 2001.

¹⁰ Sony SK 63359.

John Francis Lane

FELLINI E IL DOPPIAGGIO

L'AMARA FATICA DI DOPPIARE IN INGLESE *LA DOLCE VITA*

Sembra che Fellini abbia detto: «Se non ci fosse il doppiaggio avrei dovuto inventarlo io». Lo credo bene. Come avrebbe potuto inventare il “suo” cinema se avesse dovuto lavorare in presa diretta con una sceneggiatura di ferro che gli attori professionisti naturalmente avevano ricevuto in anticipo senza aspettare che i dialoghi fossero cambiati sul set. Immagino che prima del neorealismo anche per il cinema italiano si facesse così. Fellini ha cominciato a fare il cinema quando l'uso di attori non-professionisti era già un costume di comodo sia per i registi che per i produttori. E venivano doppiati da attori professionisti. Fellini era riuscito a portare questo modo di fare cinema a un livello di geniale creatività.

I problemi sono arrivati quando il cinema italiano è diventato grande industria e i produttori hanno avuto bisogno di cercare finanziamenti dall'estero in coproduzioni. Con i francesi non c'erano problemi perché anche oltralpe si accettava il doppiaggio. I problemi sono venuti quando si trattava di coproduzioni con gli americani e i film dovevano essere girati in inglese. Tutti conoscono le difficoltà che hanno avuto all'inizio di lavorazione sia Federico con Donald Sutherland sia Luchino Visconti con Burt Lancaster, ma poi, in ambedue i casi, regista e attore hanno maturato grande rispetto reciproco. Non fu sempre così. Nel periodo in cui facevo il *dialogue coach* ho constatato spesso che anche grandi registi se ne fregavano della voce nel loro contratto che obbligava loro di girare tutto in inglese. Ma quando il film era venduto all'estero e un'edizione inglese veniva richiesta dopo che esso era già stato realizzato con il sistema di post-sincronizzazione italiano il problema diventava diverso.

Quando alcuni di noi hanno avuto la fortuna di essere invitati da Federico a vedere quel primo montaggio della *Dolce vita*, con la colonna originale dove tutti gli attori, professionisti o no, parlavano nelle proprie lingue, abbiamo visto il nostro amico Federico comportarsi come un regista del cinema muto che dà indicazioni di regia durante le riprese. Era una preziosa lezione di cinema per noi che non dimenticheremo mai. (È davvero un peccato che nessuno riesca più a rintracciare quella copia del primo montaggio!) Ovviamente è meglio la versione perfezionata con il missaggio finale di musica, sonoro e voci doppiate. Ma vedendo il film finito non mi ero mai preoccupato che qualche volta sia le vere voci sia quelle nuove degli interpreti non fossero sincronizzate perfettamente sulle labbra di chi parlava.

Diversa sarebbe stata la mia reazione più tardi in quello stesso anno 1960 quando mi toccò rivedere la versione finale del film in moviola per cercare di preparare i dialoghi per il doppiaggio in inglese. Avevo accettato volentieri l'invito di Federico di intraprendere questo

impegno senza sapere a cosa andavo incontro. Non era il mio mestiere. Io ero un giornalista e oltre che interessarmi di cinema per riviste specializzate seguivo la vera dolce vita della Roma degli anni cinquanta. Mi era capitato di fare la cronaca da Firenze del matrimonio di Anita Ekberg nel 1957 con una messinscena quasi di sapore pubblicitario cinematografico e, giovane inviato di un quotidiano inglese che aspirava a diventare corrispondente da Roma, il mio istinto fu di scrivere un pezzo sferzante sull'avvenimento mentre gli altri inviati, grandi stelle del giornalismo britannico l'avrebbero descritto come un matrimonio da favola. Avevo paura di aver sbagliato tono ma per fortuna il mio giornale, il "News Chronicle", fu contentissimo e il capo redattore mi telegrafò il giorno dopo per ringraziarmi dicendo che avevo scelto "proprio il tocco giusto". Quando alla fine del 1958 andai ad intervistare Fellini sul nuovo film che stava preparando e che sarebbe stato appunto *La dolce vita*, lui intervistò me sul mio lavoro come giornalista straniero a Roma. Tra le altre cose, gli raccontai questa storia del matrimonio Ekberg-Steel fatto per giornalisti e fotografi e lui si divertì moltissimo. Quando mi congedai mi disse: «Caro Francescone – così mi chiamava – probabilmente ci sarà proprio la Ekberg nel mio film e quando fa una conferenza stampa ti faccio fare uno dei giornalisti presenti». E così sarebbe stato.

Ma io non ero esperto di sincronizzazione come sono quelli bravi che adattano e dirigono il doppiaggio in italiano dei film in altre lingue e altri, sempre a Roma, soprattutto americani, che facevano questo lavoro doppiando in inglese film italiani, di solito quelli di genere, per un mercato internazionale. Ma ho avuto l'impressione che il caro Federico mi avesse scelto per questo incarico forse più per simpatia che per convinzione delle mie doti professionali nel campo del doppiaggio. Si fidava di me per proteggersi dalla prepotenza di chi voleva approfittare dell'affare che ormai stava diventando il suo film già in procinto di fare il giro del mondo. Il film era stato acquisito per il territorio britannico dalla Columbia British i cui dirigenti, visto il clamore suscitato, pensavano che sarebbe stato opportuno farlo uscire in due versioni, una ovviamente in originale con sottotitoli come di solito uscivano i film in lingua straniera, per i cinema specializzati (o d'essai), e una in un'edizione doppiata per la distribuzione in circuiti normali per un pubblico che non andava a vedere film in lingue straniere.

A Roma invece, quando mi sono premurosamente messo alla moviola a tradurre i dialoghi, ho subito capito quanto sarebbe stato difficile ottenere la sincronizzazione labiale dovendo fare entrare cinque parole in bocca a un'interprete che sul set o nel doppiaggio italiano ne aveva pronunciate quindici. Il pubblico italiano era abituato a questa anomalia. In un libro curato da Tatti Sanguineti per la Fondazione Fellini, che racconta aneddoti di cosa succedeva durante il doppiaggio dei film di Federico in italiano, viene citato Enzo Ocone, responsabile per le edizioni di quasi tutti i film prodotti da Alberto Grimaldi, soprattutto quelli di Fellini e di Pasolini. Ocone diceva: «A Fellini non gliene fregava niente né del labiale, né del sincrono».

Riconoscendo i problemi che avremmo avuto, ne accennai a Federico ma lui non sembrò preoccupato. Sono partito per Londra per incontrare quelli della Columbia e il regista che avevano ingaggiato per il doppiaggio, un certo Michael Truman, un buon professionista che

aveva fatto qualche film per Ealing Studios, anche lui però senza una precedente esperienza nel doppiaggio. Era molto simpatico e soprattutto amava i film di Federico.

A Roma avevo dato un'occhiata ai sottotitoli inglesi già fatti a Londra. Non erano perfetti ma i sottotitoli raramente lo sono. Ho corretto soltanto qualche battuta. Ad esempio, nella scena a Ciampino quando arriva la diva un lavoratore aeroportuale dice: «Ammazzerò mia moglie stasera»; mentre nel sottotitolo inglese si leggeva: «Mia moglie mi ammazzerà stasera». L'ho cambiato. Alla prima proiezione privata a Londra di questa versione sottotitolata per i pezzi grossi, per il personale della Columbia e i tecnici che dovevano lavorare con noi, succede che quella battuta provoca una grande risata tra i presenti e un dirigente seduto vicino a me esclama: «Sono buoni i sottotitoli!». «Magari!» ho pensato io.

Per prima cosa dovevamo trovare un attore per doppiare Mastroianni. Federico voleva scegliere lui la voce. Era del tutto inconcepibile almeno in Inghilterra che un celebre attore potesse essere doppiato da un attore altrettanto importante, come era accaduto in Italia quando Gino Cervi aveva doppiato Laurence Olivier nei suoi film shakespeariani. Così, quando ci mettemmo a cercare attori per fare provini ricevemmo un'accoglienza fredda da parte dei loro agenti. Alla fine credemmo di avere individuato alcune voci possibili. Tornai a Roma con cinque nastri da fare ascoltare a Federico. Sia io che Truman saremmo stati molto confortati dal fatto che fosse Federico a scegliere la voce che anche noi due avevamo pensato fosse la più giusta. L'attore era Kenneth Haigh, molto rispettato nel mondo teatrale londinese, ma non una star, anche se era stato il primo interprete del protagonista di *Look back in Anger* di John Osborne, il "giovane arrabbiato" Jimmy Porter. Come Truman, Haigh aveva a suo favore che aveva visto e ammirato qualche film di Federico e conosceva anche Mastroianni. Probabilmente spinto dal suo agente, nel fare il contratto insistette che il suo nome non sarebbe dovuto apparire né nei titoli del film né in qualunque operazione pubblicitaria legata ad esso. Era ritenuto controproducente per la quotazione di un bravo attore inglese far sapere che aveva partecipato ad un doppiaggio. Avrebbe significato che in quel periodo era disoccupato. In ogni caso Haigh fece un lavoro eccellente e il suo contributo, a volte anche polemico, fu molto utile.

Il momento più delicato nel doppiaggio della voce di Marcello lo avremmo avuto con la scena della fontana di Trevi. Avevamo già la colonna originale di Anita, ciò che ci serviva era la voce di Marcello. Ma era non tanto l'attore quanto il distributore a crearci dei guai. Volevano che la voce del personaggio di Marcello, quando accetta l'invito di Silvia di seguirla dentro la fontana, fosse più libidinosa. Volevano che mentre lui le dice che lei è una dea, una *goddess*, la sua voce fosse più sensuale. In quegli anni i media amavano chiamare *goddesses* attrici come la stessa Ekberg, la Bardot, la Gardner e Jane Russell: erano le *sex goddesses of the screen*. Quando lo zampillo della fontana improvvisamente si spegne è chiaro che questo rappresenta la sensazione di impotenza provata da Marcello. Quindi avrebbe dovuto provocare una risata in più. Ma mostrare Marcello o sentirne la voce come quella di un latin lover arrapato mi sembrava troppo banale. Ne parlai al telefono con Federico ed egli, incalzato, mi disse: «Puoi dire a questi signori a nome mio che *La dolce vita* non è il rifacimento di *Tre*

soldi nella fontana», un successone del 1954, con Louis Jourdan e Rossano Brazzi come latin lover. Anche Haigh e Truman volevano la battuta detta in modo libidinoso, ma loro erano pagati dalla Columbia. Mentre, anche se io dovevo essere pagato – e lo sarei stato soltanto alla fine della lavorazione! – da Peppino Amato, il mio compito era di rispettare le volontà di Federico Fellini. Alla fine trovammo un compromesso, né troppo libidinoso né troppo metafisico. Vinsi io... e Federico.

(Alcuni anni dopo quando Haigh venne a Roma per fare una parte in *Cleopatra* andammo a pranzo con Federico e parlando del fascino erotico di Anitona erano tutti e due d'accordo che forse un po' più di libidine se la meritava la *goddess* svedese! Come abbiamo visto nel *Libro dei sogni* di Federico, la Anitona era davvero oggetto di pensieri libidinosi per lui, non si sa se realizzati o rimasti soltanto sogni!).

Più complicato sarebbe stato il problema della scelta di un attore per doppiare l'intellettuale Steiner, personaggio che aveva lasciato sia me che Truman perplessi. Non sapevamo se dovessimo trattare lui e gli invitati del suo salotto con serietà o ironia. Rimandavamo continuamente questa scelta e il doppiaggio di questa sequenza. Quando Federico venne a Londra per la prima del film, ancora in versione originale, discutemmo il problema Steiner con lui: ci disse chiaramente che non lo voleva trasformato in macchietta, non doveva sembrare un imbecille. In italiano l'attore francese Alain Cuny era stato doppiato da Romolo Valli il quale era riuscito a rendere Steiner quasi credibile con un tocco di quella ironia sferzante che Fellini riservava in generale agli intellettuali. Nella lingua di Bernard Shaw questo personaggio avrebbe richiesto un'elaborazione linguistica molto più sottile che non era di nostra competenza e che non sarebbe stata nello stile di Fellini. Alla fine trovammo un attore molto bravo, John Le Mesurier, noto come interprete del teatro inglese del settecento, e con lui trovammo i toni giusti. Mi ricordo che riusciva a essere commovente quando parlava dei suoi bambini o della pittura di Morandi. A quel punto anche Truman e io abbiamo creduto, come Marcello Rubini nel film, che Steiner fosse una persona seria. Poteva davvero essere una voce di quei tempi, troppo sensibile per permettere ai suoi bambini di affrontare un futuro del mondo così incerto che sarebbe stato quello degli anni sessanta.

La fatica di quell'inverno londinese del 1960-61 fu tremenda, chiusi come eravamo dentro la grigia cantina con la sala di doppiaggio, in mezzo allo squallore di una Soho dove la *swinging London* dei Beatles non era ancora arrivata. Forse il momento più bello di quei mesi fu mentre doppiavamo il personaggio di Maddalena, interpretata nel film da Anouk Aimée (voce italiana: Lilla Brignone). Michael Truman conosceva bene un'attrice italiana che viveva a Londra, Lisa Gastoni, la quale accettò volentieri di prestare la sua voce con il suo accento carico di sensualità. Quando Federico e Marcello ci vennero a trovare durante il loro soggiorno londinese per la prima, Truman fece in modo che Lisa fosse presente quel giorno a lavorare e naturalmente la bella attrice incantò tutti. Ma Michael e io ci rendevamo conto sempre di più che non si poteva sperare di rendere in una lingua così empirica come l'inglese la magia del mondo felliniano ambientato in una Roma tra la realtà e la fantasia. In Inghilterra non erano più i tempi del paese delle meraviglie di Lewis Carrol. Eravamo nell'Inghilterra

dei giovani arrabbiati e del primo successo di Harold Pinter che stava facendo giochetti con la lingua inglese che certo non potevamo imitare nella nostra inadeguata traduzione.

Malvolentieri Federico dovette tornare a Londra per supervisionare il missaggio finale. Ho intuito che non gli piaceva molto sentire quanto avevamo fatto ma non disse niente. Avevamo fatto, credo, il meglio possibile e lui questo lo sapeva. Intanto la versione sottotitolata continuava ad avere successo nei cinema di Londra andando oltre le solite sale d'essai. In seguito avrei saputo che a Manchester erano uscite le due versioni nella stessa città in sale diverse. Il pubblico correva a vedere la versione originale e pochi andavano a vedere la nostra versione doppiata che qualche giorno dopo sarebbe stata ritirata. Scrisi un articolo per "Films and Filming" intitolato *To dub or not to dub*, "doppiare o non doppiare", cercando di spiegare quanto fosse problematico doppiare un film di questa importanza che in versione originale era già doppiato. Una lettrice scrisse una lettera dicendo che era andata a vedere questa versione doppiata ed era rimasta male. «I dialoghi non sembravano sincronizzati con le bocche degli attori», si lamentava ingenuamente. Citava la scena in cui Marcello litigava in macchina con Emma. «Volevo sentire la vera voce di Marcello Mastroianni», scriveva. Ho risposto che se lei fosse andata a vedere la versione originale, avrebbe, sì, sentito la vera voce di Mastroianni, ma non avrebbe sentito la vera voce dell'attrice che interpretava Emma che era Yvonne Fourneaux, un'attrice inglese, la cui voce c'era nella nostra versione. Con il doppiaggio non si può mai vincere!

Federico mi avrebbe incaricato una seconda volta di fargli da referente a Londra per il doppiaggio inglese di un suo film. Ma questa volta si trattava di una di quelle grosse produzioni internazionali che avrebbe dovuto essere girata interamente in inglese. Invece... ma questa è un'altra storia e magari scriverò del *Fellini Satyricon* un'altra volta.



John Francis Lane

FELLINI AND DUBBING

THE BITTER STRUGGLE TO DUB *LA DOLCE VITA* IN ENGLISH

Fellini once was reported as saying: «If there had been no dubbing, I would have had to invent it». I can believe him. How could he have invented his cinema if he had had to work live, with a cast iron script that the professional actors would naturally have received in advance, without waiting for the dialogues to be changed on set. I imagine that before Neorealism, this is what happened in Italian cinema too. Fellini started making films when the use of non-professional actors was already a convenient custom, both for directors and producers. They were then dubbed by professional actors. Fellini managed to raise this way of making cinema to a level of brilliant creativity.

The problems arrived when Italian cinema became a large industry and producers needed to find funding abroad for co productions. There were no problems with the French, as dubbing was quite acceptable there. The problems arose with co productions with the Americans and the films had to be shot in English. Everybody knows about the difficulties that both Federico with Donald Sutherland and Luchino Visconti with Burt Lancaster had when they started working together. In both cases director and actor developed a deep mutual respect. This was not always the case. During the period that I was a dialogue coach, I often found that even great directors didn't care about the item in their contract that obliged them to shoot everything in English. But when the film was sold abroad and an English version was required, after the film had already been made with the Italian post-synchronisation system, the problem changed.

When some of us were lucky enough to be invited by Federico to see the first version of *La dolce vita*, with the original soundtrack, where all the actors, professionals and non-professionals, spoke their own languages, we saw our friend Federico behaving like a silent film director, giving direction during the shots. It was a precious cinema lesson for us, that we will never forget. (It's a real shame that no one is able to find that copy with the first version!). Obviously the polished version, with the final mix of music, sound and dubbed voices, is better. But seeing the finished film I had never worried that sometimes both the real voices and the actors' new voices did not perfectly match the speaker's lip movements.

My reaction would have been quite different later that year, 1960, when I had to watch the final version of the film in moviola, to try and prepare the dialogues for the English dubbing. I had gladly accepted Federico's invitation to undertake this job, without knowing what

I was in for. It was not my job. I was a journalist and apart from covering cinema for specialist magazines, I followed the real dolce vita of nineteen fifties Rome. I happened to report from Florence on Anita Ekberg's wedding in 1957, which seemed as if it had been staged for publicity purposes and, as a young reporter of an English newspaper who was gunning for the Rome desk, my instinct was to write a scathing piece on the event, whilst the other reporters, important stars of British journalism, described it as a fairytale wedding. I was worried that I had misjudged the tone of the article but luckily my paper, the "News Chronicle", was very happy and the managing editor telegraphed me the next day to thank me, saying that I had chosen "just the right touch". When at the end of 1958 I went to interview Fellini about his new film he was preparing, which was going to be *La dolce vita*, he interviewed me about my work as a foreign correspondent in Rome

Amongst other things I told him the story about the Ekberg-Steel wedding being staged for journalists and photographers, and he was very amused. When I left he said: «Dear Francesecone – that's how he called me – Ekberg will probably be in my film and when she gives a press conference I will let you play one of the journalists». And he did.

But I was not a synchronization expert, like those that adapted and directed the dubbing into Italian of films from other languages and others, still in Rome, especially Americans, that dubbed Italian films into English, usually genre films for the international market. But I had the impression that our dear Federico had chosen me for this job more out of sympathy, than from a belief in my professional expertise in the field. He trusted me in order to protect himself from those that wanted to take advantage of the business that his film, which was about to go around the world, was about to become. The film was bought by Columbia British for Britain and its executives, seeing the sensation that it had stirred, thought that they should release it in two versions. One, obviously, in Italian with subtitles, which is how foreign language films were usually released for repertory or art-house cinemas and one dubbed for mainstream distribution, for audiences that didn't go to see foreign language films.

In Rome though, when I attentively started translating the dialogues at the moviola, I immediately realised the difficulties of trying to synchronise the audio and video, trying to fit five words on a character that on set or in the Italian dubbing, had spoken fifteen words. Italian audiences were used to such differences between lip movements and speech. In a book edited by Tatti Sanguineti for Fellini Foundation, that contains anecdotes on what happened during the dubbing of Federico's films, there is a quote from Enzo Ocone, who was responsible for almost all of the films produced by Alberto Grimaldi, especially by Fellini and Pasolini. Ocone said: «Fellini didn't care about lip movements and synchronisation».

I mentioned the problems that we were going to have to Federico, but he didn't seem worried. I left for London to meet the people from Columbia and the director that they had hired for the dubbing session, Michael Truman, a good professional who had made a few films for Ealing Studios. He didn't have any experience in dubbing, but he was very nice and, most importantly, he loved Federico's films.

In Rome I had had a look at the English subtitles prepared in London. They were not

perfect, but subtitles rarely are. I corrected some lines. For example in the Ciampino airport scene, when the diva arrives, an airport worker says: «I will kill my wife tonight»; whilst the English subtitles said: «My wife will kill me tonight». I changed it. At the first private screening of this subtitled version in London for the bigwigs, the Columbia staff and the technicians that were going to work with us, that joke got a great laugh and an executive sitting next to me said: «They're good subtitles!». «If only!» I thought to myself.

First of all we had to find an actor to dub Mastroianni, Federico wanted to choose the voice. It was quite inconceivable, at least in England, that a famous actor could be dubbed by an equally important actor, as had happened in Italy when Gino Cervi dubbed Laurence Olivier in his Shakespearean films. So when we started looking for actors we got a rather lukewarm reception from their agents. In the end we though we had found some possible voices. I went back to Rome with five tapes to play to Federico. Both Truman and I were much relieved by the fact that Federico was going to be choosing a voice that we thought was the most suitable. The actor was Kenneth Haigh, highly respected in London theatre circles, but no star, even though he had been the first actor to play Jimmy Porter, the angry young man, in John Osborne's *Look back in anger*. Like Truman, Haigh had seen and admired some of Federico's films and he knew Mastroianni too. In drawing up the contract he insisted, probably advised by his agent, that his name should never appear in either the film's credits or in any advertising campaign tied to it. It was believed to be detrimental to the reputation of a good English actor if people knew that he had dubbed a film. It would have meant that he was unemployed at the time. In any case Haigh did an excellent job and his contribution, at times even contentious, was very useful.

The most difficult part of dubbing Marcello's voice came in the Trevi fountain scene. We already had Anita's original track, but what we needed was Marcello's voice. But it wasn't so much the actor as the distributor that created problems for us. They wanted the voice for Marcello's character, when he accepts Silvia's invitation to follow her into the fountain, to be more libidinous. When he says that she is a goddess, they wanted his voice to be more sensual. At the time the media loved to call actresses such as Ekberg, Bardot, Gardner and Jane Russell goddesses: they were the "Sex Goddesses of the Screen". When the jet of the fountain suddenly stops, it is clear that it represents Marcello's feeling of impotence. So it would get an extra laugh. But showing Marcello, or rather, hearing his voice as a horny Latin lover, seemed too trite to me. I talked to Federico about it over the telephone and he, pissed off, said: «You can tell these people from me that *La dolce vita* is not a remake of *Three Coins in the Fountain*», a box office success from 1954, with Louis Jourdan and Rossano Brazzi as the Latin lover. Haigh and Truman wanted the line to be more libidinous, but they were being paid by Columbia. Whilst even if I was going to be paid – only at the end of the job! – by Peppino Amato, my job was to follow Federico Fellini's wishes. In the end we compromised, neither too libidinous nor too metaphysical. I...and Federico won.

(A few years later when Haigh came to Rome to play a part in *Cleopatra* we had lunch with Federico and in talking about Anitona's erotic appeal, they both agreed that perhaps the

Swedish goddess deserved a bit more lust! As we saw with Federico's *Book of Dreams*, Anita Ekberg was the subject of libidinous thoughts. Nobody knows whether they were real or only in his dreams!).

Choosing the actor to dub the intellectual, Steiner, was going to be more complicated, as he was a character that had left both Truman and I baffled. We didn't know whether we had to treat him and his guests seriously or ironically. We continually put off this choice and the dubbing for this sequence. When Federico came to London for the film's premiere, in the original version, we discussed the Steiner problem with him: he told us clearly that he didn't want him turned into a caricature, he shouldn't seem like an idiot. In Italian the French actor Alain Cuny had been dubbed by Romolo Valli, who had managed to render Steiner almost credible with a touch of that scathing irony that Fellini usually reserved for intellectuals. In Bernard Shaw's language this character would require a much more subtle linguistic formulation than we could have managed and that would not have been in Fellini's style. In the end we found a very good actor, John Le Mesurier, known as an actor of English eighteenth century theatre, with whom we found the right tones. I remember that he managed to be equally moving when he spoke about his children or Morandi's paintings. In that moment both Truman and I believed, like Marcello Rubini in the film, that Steiner was a serious person. He could really be a voice of those times, too sensitive to allow his children to face a future world that was so uncertain, as the seventies were going to be.

The effort of that London winter in 1960-61 was tremendous, locked away inside the grey cellar with the dubbing studio, in the middle of a squalid Soho that had not been touched by the Beatles' swinging London yet. Perhaps the best moment during those months came when we were dubbing Maddalena, played by Anouk Aimée (Italian voice: Lilla Brignone). Michael Truman knew an Italian actress who lived in London, Lisa Gastoni, who willingly accepted to lend her voice with such a sensual accent. When Federico and Marcello came to see us during their stay in London for the premiere, Truman arranged for Lisa to be present and naturally the beautiful actress enchanted everyone. But Michael and I became increasingly aware that we couldn't hope to render the magic of Fellini's world, set in a Rome somewhere between reality and fantasy, in such an empirical language as English. In England the times of Lewis Carroll's Wonderland had long gone. We were in the England of angry young men and Harold Pinter's first successes, who was playing with the English language in such a way, that we certainly couldn't hope to imitate in our inadequate translation.

Reluctantly Federico had to come back to London for the final mix. I sensed that he didn't like hearing what we had done, but he didn't say anything. We had, I think, done the best job possible and he knew it. In the mean time the subtitled version continued to be successful in London cinemas, beyond the usual art circuit. I would later find out that both versions had been released in Manchester in different cinemas. Audiences rushed to see the original version and very few went to see our dubbed version, which was pulled after a few days. I wrote an article for "Films and Filming" entitled *To dub or not to dub*, trying to explain how difficult it had been to dub such an important film, that was already dubbed in the original version.

A reader wrote a letter saying that she had gone to see this dubbed version and she had been disappointed. «The dialogues didn't seem to match the actor's lips», she complained ingenuously. She mentioned the scene in which Marcello was rowing with Emma in the car. «I wanted to hear Marcello Mastroianni's real voice», she wrote. I answered that if she had gone to see the original version, she would have heard Mastroianni's voice, but not the real voice of the actress playing Emma, who was Yvonne Fourneaux, an English actress, whose voice could, on the other hand, be heard in our version. You can never win with dubbing!

Federico would ask me a second time to represent him in London for the English dubbing of one of his films. But this time it was one of those large international productions, that had to be shot completely in English. And yet... but this is another story and perhaps I will write about *Fellini Satyricon* another time.



Irene Bignardi

LA MODA E IL COSTUME

Io in quegli anni c'ero, nel senso che avevo sedici anni. Ma probabilmente se c'ero dormivo – dormivo in senso metaforico. Andavo a scuola, andavo al liceo, facevo la prima liceo nell'anno in cui esplose il fenomeno della *Dolce vita* e, come credo buona parte delle ragazze mie coetanee e dei ragazzi miei coetanei, ero inconsapevole di cosa stava veramente succedendo.

Siccome però il passato ritorna sempre come un fantasma, mia sorella mi ha comunicato che, nel riordinare alcune carte di famiglia, ha trovato un mio tema sulla *Dolce vita*. L'ho pregata di distruggerlo e lei insiste nel dire che lo terrà e lo renderà pubblico, in futuro, per il godimento dei miei nemici, il mio tema fatto al Liceo Parini, in prima liceo, in occasione della prima della *Dolce vita*, verrà forse dato alle stampe e quindi scatenerà una valanga di risate.

Dico questo perché ricordo vagamente, invece, le discussioni che avvenivano all'epoca. I ragazzi, allora, non andavano al cinema in prima visione. Vi ricordate? Era un principio educativo delle famiglie perbene. I ragazzi andavano alla seconda visione, che costava di meno. Dovevano frenare i loro entusiasmi. Però in questo caso deve essere stata fatta un'eccezione, perché ricordo di essere andata al Capitol, a Milano, ad abbeverarmi a questo film. Che però francamente non so quanto allora mi sia piaciuto, dovrò constatarlo con la prova letteraria in mano. Però vivevo nella mia epoca, cioè ero distratta e “dormicchiavo” e facevo il liceo, ma qualcosa vedevo, e quell'epoca era un'epoca folle per certi versi. Il costume era un costume controllato, deprecabile, terribile. Ricordo che forse la mia prima esplosione di passione politica avvenne all'epoca del Vescovo di Prato, doveva essere il '56, quando il Vescovo Fiordelli dichiarò che i coniugi Bellandi, che si erano appena sposati con rito civile, erano dei pubblici concubini e andavano additati alla pubblica contumelia. Allora, ero più piccola, avevo dodici o tredici anni, so di essere esplosa in un'invettiva etico-politica in cui dicevo che era un'ingiuria alla Costituzione e allo Stato Italiano.

Però questa era la situazione C'era un mondo molto diverso e forse inimmaginabile. Certo, immaginabile da Tullio Kezich, da John Francis Lane, ma chiunque abbia ora meno di trent'anni, non si può rendere conto di cosa fosse allora la società che stava alle spalle di quello che racconta *La dolce vita*. In questo senso parlo di agrodolce vita, cioè dell'agrume, anzi, del “sapore di forte agrume”, come avrebbe detto il poeta, che c'era invece nella condizione di vita quotidiana. Le ragazze erano costrette ad una vita di morigeratezza, che le

faceva a volte esplodere in comportamenti estremi, ma nascosti sotto il loden. I ragazzi erano tutti uniformati. C'era un'oppressione sociale fortissima ed in compenso c'era il boom.

Nel '49 era stata improvvisamente scoperta in Italia una grande fonte di ricchezza, l'energia: prima gli idrocarburi a Cortemaggiore, poi il gas a Lodi, poi il petrolio in Sicilia. I consumi di fonti energetiche si erano già raddoppiati dalla fine della guerra al '55, ma l'industria ha avuto un ulteriore balzo in avanti tra il '57 e il '60 del 31,4%. Era veramente un momento esplosivo, in senso buono, che ha portato a tassi di sviluppo che adesso Tremonti sognerebbe: nel '59 era il 6,4%, nel '60 il 5,8%, con una media altissima che ha portato a quello che si chiama appunto "l'Italia del boom".

Nel '54 era arrivata la televisione e io ne so qualche cosa perché le fortune di famiglie sono state investite in questa industria. Mio padre per un certo periodo ha prodotto un televisore che si chiamava Panoramic, ed è prontamente fallito nel '54 perché non ce l'ha fatta a reggere e ad aspettare l'arrivo di *Lascia o raddoppia*, che mi avrebbe reso una ricca ereditiera, probabilmente.

Però ricordo che quasi primi, tra gli italiani, avevamo in casa questa specie di altare bianco e nero, in cui ricordo di avere visto i funerali di Benedetto Croce, prima grande trasmissione, primo evento di massa in cui tutti lì eravamo a guardare da testimoni del presente. Ma, se i funerali di Croce, sono stati nel '53, può darsi che fu proprio grazie a questa vicenda familiare che, anche se la televisione non era ancora ufficialmente attiva, avessimo accesso a qualche trasmissione pilota. In ogni caso, già nel '54 erano 88.000 gli italiani che avevano la televisione. Quattro anni dopo erano un milione. Quindi un balzo spaventoso, che, dal punto di vista linguistico, dal punto di vista culturale, ha cominciato a unire un'Italia che invece allora era ancora estremamente dispersa e dialettale.

Poi è arrivata anche la macchina, l'alcova degli italiani, la 600. Nel '55, al modico prezzo di 590.000 lire, si poteva comprare la 600. E voi non sapete cosa è stata la 600, neanche veramente perché non sono mai riuscita a usarla altro che come auto. Pare però che fosse veramente l'alcova di tutti quelli che prima disperatamente cercavano un rifugio per fare l'amore. La 600 è stata la loro casa, la casa degli innamorati, la protezione contro l'esterno e la delizia dei voyeur, naturalmente, perché poi alla fine chi fa queste pratiche in macchina, deve fare i conti anche con quei cattivacci dei voyeur.

Due anni dopo arrivò la 500, più scomoda per gli stessi usi, almeno per gente di taglia normale, ma comunque macchina fondamentale, oggetto meraviglioso. Dalla prima, che aveva la porta che si apriva controvento, pericolosissima, a quando hanno scoperto che invece andava aperta nell'altra direzione, perché rendeva la cosa più sicura.

Nel '56 un'altra cosa fondamentale era successa, la costruzione dell'Autostrada del Sole. Il mitico ingegnere Jelmoni, mi raccontarono, fece a piedi tutta l'Italia, da Milano a Roma, per studiare l'itinerario che avrebbe dovuto seguire l'autostrada, che poi venne costruita – e sappiamo quello che ha voluto dire in termini di legame e di collegamento fra tutte le varie Regioni italiane.

Poi ci furono le grandi emigrazioni, grazie alla macchina, grazie alla necessità dell'indu-

stria. Tra il '51 e il '71 dieci milioni di italiani sono passati da un punto all'altro della penisola, il che vuol dire sostanzialmente dal sud al nord, e hanno continuato in questa tendenza con 800.000 persone all'anno che si spostavano.

Tutto questo significava una crescita di una certa natura. Mentre chiaramente l'industria assorbiva una parte di queste emigrazioni, in realtà il grande sviluppo è stato quello del ceto impiegatizio. L'Italia si è consolidata e confermata come un Paese piccolo borghese, benestante – benestante anche perché il balzo dalla situazione precedente era notevole per via di come era basso il livello della situazione precedente – e molto conservatore, perché succedevano cose come quella, appunto, del Vescovo di Prato, oppure, successivamente a *La dolce vita*, vicende come quelle del povero Braibanti: le storie di un Paese dove la pressione della Chiesa Cattolica era molto forte e condizionava pesantemente i comportamenti.

Ma nel frattempo c'era anche la letteratura che si occupava molto di cose sociali. Quando viene accusata, adesso, la letteratura di essere ombelicale e di occuparsi di storie personali, e in questo senso anche il cinema, dovremmo ricordare come invece allora c'era una fortissima presenza di letteratura operaia, operaistica o industriale. Da Volponi in là, una serie di scrittori parlavano di quello che era la vita di una gran parte di queste persone. Dovremmo ricordare nel '58 l'esplosione del caso *Gattopardo*...

C'era, dietro a *La dolce vita*, un'Italia molto diversa. Da Milano, che non è mai stata una città di "dolce vita", anzi la vita era francamente molto noiosa: capire e vedere quello che succedeva sullo schermo del film di Fellini, presupponeva un bel balzo di fantasia e di accettazione di un'altra vita. Era una vita "agra", come diceva Luciano Bianciardi, una vita molto faticosa, che invece Fellini ha saputo tradurre in un fantastico, meraviglioso affresco di vita romana, che era vero e fantastico allo stesso tempo.

La cosa curiosa – e qui riprendo uno studio che ha fatto Antonio Costa sui rapporti fra giornalismo e "dolce vita" – è l'intreccio che nel film e attorno al film si registra tra un certo tipo di giornalismo e quello che si vede ne *La dolce vita*.

"L'Espresso", che era nato da poco – era nato nel '55 – ha cavalcato fianco a fianco a *La dolce vita* tutta l'operazione di denuncia, di scandalo e via dicendo.

Nelle tasche di Marcello Mastroianni – io non ci potrei giurare, lo leggo nel libro di Costa, ma così viene garantito – compare "L'Espresso"¹. Cioè il personaggio giornalistico del film è un personaggio che si lega a un certo tipo di giornalismo, che in quell'occasione si faceva portavoce della moralità. Perché "L'Espresso" era molto fiero di poter attaccare non la corruzione dei costumi, quella che si vedeva nel film di Fellini, ma l'attacco al film di Fellini in quanto film che denunciava quella corruzione, e si metteva dalla parte di chi diceva che questo andava fatto e che era necessario e giusto.

È stato "L'Espresso" che ha lanciato il caso Aichè Nanà attraverso un servizio che è stato pubblicato sul giornale e che poi portò al sequestro del giornale medesimo, ma anche a un clamoroso successo di fama per il giornale.

È divertente pensare che, dietro questo intreccio fra cinema e letteratura, c'è anche un cinema che decide di assorbire il messaggio della *Dolce vita* e riproporlo in maniera ironica,

oppure in maniera più popolare. Perché negli stessi anni ricordiamo che ci saranno *Risate di gioia* di Mario Monicelli e *Totò, Peppino e la dolce vita*, nel '61, di Sergio Corbucci, che è appunto una forma caricaturale, se vogliamo, del film di Fellini, portato verso anche un altro pubblico, ancora più popolare.

Ecco, questa è un po', a grandi linee, l'“agrodolce vita” che c'è dietro al film di Fellini. Cioè la realtà italiana di quegli anni, che certamente erano anni molto interessanti e molto importanti e molto pieni di contraddizioni e che Fellini è riuscito a raccontare come sappiamo.

NOTE

¹ A proposito del personaggio di Mastroianni, l'idea era che Marcello fosse un giornalista che scriveva su una *revue à demi fasciste*, come la chiama Alain Cuny, una rivistina mezza fascista, cioè “Lo Specchio”. “Lo Specchio” attaccava continuamente Fellini. Era un giornale verminoso e abietto. Però, succede anche nei giornalacci di oggi, aveva in organico uno o due giornalisti più bravi degli altri, tali da farci

chiedere: «Perché uno così bravo scrive su quel giornale?». È il caso di Marcello, che scrive in un giornale come “Lo Specchio”, o che potrebbe essere “Lo Specchio”, ma ha un amico colto e intelligente che gli chiede: «Ma perché scrivi lì? Tu che potresti...». “L'Espresso” in tasca è un segno della sua aspirazione, di quello che vorrebbe essere in realtà. (t.k.)

Irene Bignardi

FASHION AND CUSTOMS

I was there in those years, in the sense that I was sixteen years old. But if I was there, I was probably sleeping, in the metaphorical sense. I went to school, I was in my first year of high school when the *La dolce vita* phenomenon exploded and, like most girls and boys of my age, I was unaware of what was really happening.

But seeing as the past always returns like a ghost, my sister let me know that, in organising some family papers, she found an essay of mine on *La dolce vita*. I begged her to destroy it but she insists on saying that she will keep it and publish it in the future, for the amusement of my enemies. My essay written at the Parini Liceo, in the first year, on the occasion of the premiere of *La dolce vita* will perhaps one day be printed to general laughter.

I'm saying this because I vaguely remember, on the other hand, the discussions that took place at the time. Kids at the time didn't go and see films on their first runs. Do you remember? It was an educational principle of respectable families. Kids went to the second runs, which cost less. They had to curb our enthusiasm. But in this case there must have been an exception, because I remember going to the Capitol, in Milan, to sample the film. But I frankly don't know if I liked it at the time, I will have to check with the literary proof to hand.

But I lived in my period, that is I was distracted and "snoozed" and went to high school, but I saw something, and that period was insane in certain respects. The morality was very controlled, deplorable and terrible. I remember that maybe my first explosion of political passion occurred at the time of the bishop of Prato episode, it must have been 1956, when bishop Fiordelli declared that the Ballandis, who had just married with a civil ceremony, were public concubines and they had to be held up for public insult. At the time I was younger, I was twelve or thirteen years old, and I exploded into an ethical and political invective, in which I said that it was an injustice against the constitution and the Italian State.

But that was the situation. It was an extremely different and perhaps unimaginable world. Clearly imaginable by Tullio Kezich and John Francis Lane, but anyone who is younger than thirty now, cannot imagine what the society that was behind what *La dolce vita* recounted was like. In this sense I am talking about the bittersweet life, that is the citrus fruit, or rather the "taste of strong citrus", as the poet said, that we lived in day to day life.

Girls were forced to live a life of sobriety, that at times made them explode in extreme behaviour, but all hidden under their loden coats. Boys were all uniformed. There was an extremely powerful social oppression whilst on the other hand there was the boom.

In 1949 there was the sudden discovery of a great source of wealth in Italy: energy. Firstly hydrocarbon in Cortemaggiore, then gas in Lodi and then oil in Sicily. The consumption of energy had already doubled from the end of the war until 1955, but the industry had a further increase between 1957 and 1960 by 31.4%. It really was an explosive period, in a good way, that brought growth rates that Tremonti would dream of nowadays: in 1959 it was 6.4%, in 1960 5.8%, in 1961 6.8%, with an extremely high average that led to what was called “the Italy of the boom”.

In 1954 television arrived and I am quite familiar with the event because our family fortunes were invested in that industry. My father produced a television called Panoramic, for a certain period, and then promptly went bankrupt in 1954 because he didn't manage to hang on until the arrival of *Lascia o raddoppia* (an extremely popular Italian game show), that would have made me a rich heiress, probably.

But I remember we were amongst the first Italians to have the black and white altar at home. I remember seeing the funerals of Benedetto Croce, the first great broadcast, the first mass event where we were all there witnessing the present. But, if Croce's funeral was in 1953, it might have been due to our family interests that, even though television broadcasts were not officially active, we had access to some test programs. At any rate by 1954 88,000 Italians had a television. Four years later they were a million. An incredible jump that, from a linguistic and cultural point of view, started uniting Italy, which at the time was still extremely scattered and dialectal.

Then there was the car, the alcove of Italians, the 600. In 1955 you could buy a 600 for the modest price of 590,000 Liras. And you don't know what the 600 meant, neither do I really, because I never managed to use it other than as a car. But it seems that it really was the alcove of all those that were desperately looking for somewhere to make love. The 600 was their home, the lover's home, protection against the outside world and the delight of voyeurs, naturally, because in the end those that use the car for those purposes, had to deal with those naughty voyeurs.

Two years later the 500 arrived. Less comfortable for those uses, at least for normal sized people, but at any rate a fundamental car, a marvellous object. From the first one, with the extremely dangerous doors that opened backwards, until they discovered that they should be opened the other way, because it made things much safer.

Another fundamental thing happened in 1956, the construction of the Autostrada del Sole motorway. The legendary architect Jelmoni, they told me, walked across Italy from Milan to Rome to study the route that the motorway was going to take and did take. We know what it meant in terms of linking the various Italian regions.

Then there were the great migrations thanks to the motorcar and the needs of industry. Between 1951 and 1971, ten million Italians moved from one end of the peninsula to the other, in other words from south to north, and this trend continued with 800,000 people a year.

All this meant quite a considerable growth. Whilst industry clearly absorbed a part of

this migration, in actual fact the great development occurred in the white collar sector. Italy consolidated and confirmed itself as a lower middle-class country, well-off – well-off also because the change from the previous situation was remarkable considering how low the previous situation was – and very conservative, because things like the bishop of Prato thing happened, or subsequently with *La dolce vita*, or the events that happened to the poor Braibanti: stories of a country where the pressure of the Catholic Church was very strong and it heavily conditioned people's behaviour.

But in the meantime there was also literature that dealt with very social matters. When nowadays literature is accused of being navel-gazing and of only dealing with personal stories, and in this sense cinema too, we should recall how at the time there was a strong element of workers or industrial literature. From Volponi onwards, a series of writers wrote about the life of the majority of these people. We should recall the explosion in 1958 of the *Gattopardo* case...

There was a very different Italy behind *La dolce vita*. In Milan, that has never been a “dolce vita” city, quite the opposite, life was frankly very boring: understanding and seeing what was going on in Fellini's film on the screen required a leap of imagination and acceptance of another life. It was a bitter life, as Luciano Bianciardi used to say, a very difficult life, that Fellini on the other hand was able to translate into a fantastic and marvellous fresco of Roman life, that was real and imaginary at the same time.

The curious thing – and here I'm going back to a study by Antonio Costa on the relationship between journalism and “dolce vita” – is the relationship that there is in and around the film between a certain type of journalism and the one that we see in *La dolce vita*.

“L'Espresso”, that had just began – 1955 – rode, side by side with *La dolce vita*, the whole practice of the exposure, scandal and so on.

In Marcello Mastroianni's pockets – I couldn't be so sure, I read it in Costa's book, but he assures us it is so – there is “L'Espresso”¹. That is the journalist in the film is linked to a certain type of journalism, that on that occasion was the mouthpiece of morality. Because “L'Espresso” was very proud of being able to attack not the corruption of morals, that we saw in Fellini's film, but the attack on Fellini's film because it exposed that corruption, and it took the sides of those that said that this had to be done, that it was necessary and right.

It was “L'Espresso” that launched the Aichè Nanà case with a piece that was published in the paper that then led to it being sequestered, but also sensational publicity for the paper.

It's fun to think that, behind these relations between cinema and literature, there is also a film that decided to absorb the message of *La dolce vita* and reproduce it ironically or in a more popular way. Because from the same period there was *Risate di gioia* by Mario Monicelli and *Totò, Peppino e la dolce vita*, in 1961, by Sergio Corbucci, that was a sort of caricature of Fellini's film, aimed at a different and more popular audience.

There, this is, broadly speaking the “bittersweet life” that was behind Fellini's film. That is the Italian reality of those years, that were certainly interesting and very important years, full of contradictions that Fellini managed to portray as we have seen.

NOTES

¹ In connection with Mastroianni's character, the idea was that Marcello was a journalist who wrote for a *revue à demi fasciste*, as Alain Cuny calls it, a half-Fascist magazine, that is "Lo Specchio". "Lo Specchio" continually attacked Fellini. It was a worm ridden and contemptible newspaper that naturally, as always inside these things, it happens in awful papers these days, they had one or two journalists that were

much better than the rest, that one is tempted to ask: «Why is someone so good writing for that paper?». It's the case of Marcello, who writes for a paper like "Lo Specchio", or that could be "Lo Specchio", but he has a learned and intelligent friend who asks: «But why are you writing there? You could...». "L'Espresso" in his pocket is a sign of his aspiration, of what he would really like to be. (t.k.)

Virgilio Fantuzzi

L'ATTEGGIAMENTO DELLA CHIESA NEI CONFRONTI DELLA *DOLCE VITA*

Sequenza di apertura della *Dolce vita*

Due elicotteri sorvolano i resti di un acquedotto romano. Il primo elicottero trasporta una statua di Cristo, la cui ombra sfiora gli archi dell'acquedotto.

Quartiere popolare di periferia di Roma con palazzoni. Bambini che inseguono l'ombra dei due elicotteri. Sullo sfondo si vede una chiesa.

Quartiere in costruzione. Due operai edili vedono passare la statua di Gesù e la salutano con la mano.

Terrazza di un edificio signorile con ragazze in prendisole.

- Leontine, che cos'è? Guarda!

- È Gesù! Ma dove va?

- Ehi, ehi! Oh, Oh!

Il secondo elicottero volteggia attorno alle ragazze che salutano.

- Oh, oh! Ehi, ehi!

- Che è quella statua? Che cos'è? Dove la portate?

Il giornalista Marcello Rubini (interpretato da Marcello Mastroianni) è con un paparazzo a bordo del secondo elicottero. Il paparazzo fotografa.

Marcello risponde alle ragazze, ma non si sente la risposta. Dal movimento delle labbra si capisce che dice: «Dal Papa».

- Cosa? Dove la portate?

Marcello ripete non sentito e, sempre interpretando il movimento labiale, si capisce: «La portiamo dal Papa». Saluta, manda baci con la mano e, aiutandosi con le labbra e con i gesti, chiede il numero di telefono.

- La portano dal Papa. Chiede il numero del telefono. No.

Le ragazze salutano. L'elicottero con Marcello e il paparazzo prosegue.

Si vede il primo elicottero con la statua sulla periferia (campo lungo).

Si odono campane a festa e appare la cupola di San Pietro. La piazza di San Pietro è gremita di folla. La statua del Cristo con le braccia allargate discende ripresa in piani sempre più ravvicinati.

Attorno a Fellini ci sono spesso figure ecclesiastiche, perfino prelati di alto rango dentro i suoi film. Era un vezzo che Fellini aveva ereditato da Rossellini e, sia in un caso, sia nell'altro, io mi colloco tra gli ultimi arrivati. Per quanto riguarda i miei rapporti con Fellini, mi muovevo nell'ombra del padre Arpa.

Parlando di cose capitate cinquant'anni fa, soprattutto dal punto di vista dello scalpore che il film *La dolce vita* ha suscitato nell'ambiente ecclesiastico, sembra di fare un viaggio a ritroso nel tempo non di 50, ma di 500 anni. È difficile, ma sarebbe più giusto dire che è

impossibile immaginare oggi il clima di eccitazione che c'è stato attorno a questo film.

La vicenda che vorrei raccontare, sia pure per sommi capi, può essere definita felliniana sotto diversi punti di vista, non soltanto perché riguarda un film di Fellini e coinvolge Fellini in prima persona, ma anche perché i personaggi che vi compaiono non sembrano appartenere alla realtà, ma piuttosto a quel mondo della fantasia che Fellini ha saputo evocare con talento impareggiabile. Pensiamo al ruolo svolto dal clown Polidor dentro *La dolce vita*. Un numero di grande suggestione che il clown esegue con la tromba e con i palloncini... Fellini fa spesso ricorso nei suoi film allo spettacolo nello spettacolo. *La dolce vita*, con il suo susseguirsi di episodi distinti gli uni dagli altri, ne è letteralmente infarcita. In ogni ambiente che attraversa, Marcello si trova ad assistere a uno spettacolo allestito per incantarlo o per sgomentarlo. Ma oltre allo spettacolo nello spettacolo, si può dire che per Fellini la vita era spettacolare anche fuori dallo spettacolo. C'è dunque uno spettacolo "felliniano" che circonda *La dolce vita* e la sommerge. Gli ecclesiastici che si agitano attorno a quel film sembrano fatti apposta per prolungarne ed esaltarne le dimensioni.

Lo spettacolo risulta moltiplicato così non soltanto per due, ma per tre. C'è uno spettacolo che è il film, una serie di spettacoli (il falso miracolo, la festa dei nobili, l'orgia dei debosciati...) racchiusi dentro i singoli episodi del film come altrettanti film nel film, e poi c'è lo spettacolo fuori dallo spettacolo o attorno a esso (gente che si commuove e applaude, altri che si indignano e protestano). C'è chi litiga e continua a farlo anche dopo che il film non è più in circolazione nelle sale. Fellini è il perno attorno al quale tutto gira. Lui lo sa e, anche se certe cose non possono certo far piacere (ingiurie, invettive...), sa che tutto questo fa parte della sua vita.

Questa storia, con i suoi buffi personaggi, inizia a Genova, nel salone dell'istituto Arecco, dove padre Arpa ha organizzato per il cardinale Siri, arcivescovo della città, una proiezione della *Dolce vita*. Siamo in un luogo molto più confortevole della saletta malfamata dei carruggi dove due anni prima avvenne la proiezione delle *Notti di Cabiria*: siamo all'istituto Arecco dei gesuiti. Siri rimane favorevolmente impressionato dal film. Dice che vorrebbe farlo vedere ai suoi seminaristi dell'ultimo anno di Teologia perché si rendano conto di come è brutto il mondo.

Come aveva già fatto dopo aver visto *Le notti di Cabiria*, anche dopo aver visto *La dolce vita* il cardinale Siri si mise in contatto con mons. Albino Galletto, responsabile del Centro Cattolico Cinematografico (CCC), per chiedergli che il film venga classificato non "escluso per tutti", come si temeva, ma "sconsigliabile". Sui giornali cattolici, compreso "L'Osservatore Romano", *La dolce vita* apparve in un primo momento con la qualifica morale "sconsigliabile", come aveva suggerito Siri. Ma, dopo pochi giorni, la qualifica fu cambiata in "escluso per tutti". Con ogni probabilità era intervenuta un'autorità superiore a quella di Siri, che era presidente della Conferenza episcopale italiana e «presidente della Commissione episcopale per l'Alta direzione dell'Azione Cattolica» dalla quale dipendeva il CCC.

Siri capì l'antifona e si ritirò in buon ordine, come indica una breve nota (un po' sibillina a dire il vero) apparsa su "Il Nuovo Cittadino", quotidiano della diocesi di Genova.

Nel frattempo a Roma, c'era chi muoveva mari e monti nel vano tentativo di far ritirare il film dalle sale. Denunce di associazioni cattoliche, interpellanze parlamentari, una lunga serie di articoli virulenti sull'“Osservatore Romano”: corsivi anonimi normalmente attribuiti alla penna del conte Giuseppe Dalla Torre, direttore dell'organo vaticano.

La nobiltà nera, che Fellini ha esposto al pubblico ludibrio nella sequenza del film girata nel castello di Bassano di Sutri, era sul piede di guerra.

La scena si sposta a Milano nella saletta del Centro culturale San Fedele, gestito dai gesuiti, dove è stato deciso di presentare il film in anteprima alla stampa e a persone qualificate del mondo culturale. Prima della proiezione prendono la parola il padre Arcangelo Favaro, direttore del Centro culturale, il padre Arpa, che esprime pareri molto elogiativi sul film, e Fellini che si rimette al giudizio del pubblico.

Padre Favaro, nel fare gli onori di casa, dice, rivolto a quell'illustre pubblico che comprendeva, fra gli altri, alcuni alti papaveri del gotha della finanza: «Vi presento un film che ha su di sé il sigillo di una porpora...»¹.

Questo è il punto nel quale il racconto che propongo assume una dimensione “felliniana”, perché, finché eravamo nel salone dell'Arecco di Genova o dietro le quinte del CCC, ognuno svolgeva il proprio ruolo. Ma nel momento in cui Favaro agita il colore della porpora (il colore che designa ancora oggi i cardinali), il racconto sale di tono, anche perché Favaro compie questo gesto, idealmente, sotto gli occhi di un altro cardinale, Giovanni Battista Montini arcivescovo di Milano e futuro papa Paolo VI, il quale pare non abbia gradito lo “sconfinamento” del collega di Genova nel territorio della sua diocesi...

Siri era senz'altro una persona sensibile e intelligente, anche se di idee tradizionaliste e conservatrici per quanto riguarda le questioni di dottrina. Si deve riconoscere soprattutto che Siri amava il cinema e, se voleva esprimere un parere su un film, cercava di vederlo. Altri suoi colleghi, invece, ritenuti di idee aperte e progressiste, non esitavano a formulare giudizi pesanti e perfino severe condanne su film che non avevano visto e, anche se li avessero visti, non li avrebbero capiti perché lontani dal loro mondo e dalla loro mentalità...

Ma torniamo alla gaffe di Favaro. Questa gaffe aveva una doppia dimensione: da una parte metteva in imbarazzo il cardinale Siri, la cui opinione favorevole sul film, che avrebbe dovuto rimanere riservata, veniva resta pubblica, dall'altra provocava l'irritazione del cardinale Montini, il quale aveva sul film un'opinione del tutto diversa e non gradiva che certe cose avvenissero su un terreno (la diocesi di Milano) che era di sua pertinenza.

Montini non ha mai visto il film. Lo conosceva soltanto per sentito dire, per lo più da persone dotate di una sensibilità morbosa che, avendolo visto, sfogavano senza ritegno in sua presenza il loro stato d'animo perturbato. Di uno di questi personaggi si conosce il nome: era Giordano Dell'Amore, presidente della Cariplo, il quale, trovandosi presente all'anteprima nella saletta di San Fedele, se ne uscì in escandescenze, irritato soprattutto dalla frase di Favaro, e disse: «Vado subito dal cardinale Montini e gli racconto tutto».

L'opinione di Montini sul film è nota attraverso tre lettere, una al cardinale Siri e due al padre Alberto Bassan, superiore della comunità gesuitica di San Fedele, che sono state pub-

blicate tutte e tre. Montini era molto pudibondo (c'è chi dice scrupoloso) in materia di sesso. Riteneva veramente che il film di Fellini rappresentasse un serio pericolo per la pubblica moralità. Era inoltre addolorato che l'avallo al film venisse fornito dai padri della Compagnia di Gesù, che egli considerava suoi maestri. Ma se la questione si fosse limitata a questi due aspetti, sarebbe stata una faccenda da regolare «in famiglia», cioè con una lavata di capo da parte del vescovo ai religiosi che avevano agito in maniera imprudente dentro i confini della sua diocesi. Ma è proprio qui che la vicenda «fellinianamente» si complica.

Avuto sentore che c'era di mezzo lo zampino di un altro cardinale (il suo collega di Genova), Montini cominciò a pensare che non era sufficiente che lui se la vedesse a tu per tu con i gesuiti «milanesi», ma trattandosi di una divergenza di opinioni tra due presuli, su una questione delicata e grave (nulla può essere considerato leggero quando c'è di mezzo il sesto comandamento, pensava Montini), si profilava la possibilità (o l'opportunità, o la necessità...) di un ricorso a Roma. Si sa che tra i due porporati non correva buon sangue (Eravamo all'antivigilia di un conclave a proposito del quale si disse allora che Siri entrò papa e uscì cardinale).

In questa chiave può essere letta, forse, anche l'alleanza «innaturale» che si stabilì, a proposito della *Dolce vita*, tra Montini e la nobiltà nera. Dico innaturale perché, diventato papa, una delle prime cose che Paolo VI fece, fu quella di dare il benserivito ai nobili che prestavano servizio in Vaticano, con una frase rimasta celebre: «Non abbiamo più bisogno di voi».

Credo che nemmeno Fellini, con tutta la forza della sua fantasia, avrebbe saputo immaginare un retroscena di questo genere. Questo non è un Fellini puro e semplice, come quello che abbiamo conosciuto (quello, per intenderci, del defilé di moda ecclesiastica nel film *Roma*, che rimpiange i bei tempi del passato...) ma un Fellini al quadrato, partorito dalla mente di una specie di super-Fellini.

Delle tre lettere di Montini sulla *Dolce vita*, due sono scritte a mano (quella a Siri e la prima delle due a Bassan), la terza è scritta a macchina. Nelle due lettere scritte a mano, Montini ricorre a frasi estremamente cortesi e piene di benevolenza per invitare sia Siri, sia Bassan a condividere la sua opinione contraria a un film ritenuto dannoso. Né Siri, né Bassan, destinatari delle due lettere, erano in grado di capire che dietro le frasi di cortesia si celava un'insidia molto pericolosa. Se lo avessero capito, si sarebbero guardati bene dal manifestare segni di dissenso.

Siri rispose con una lettera (scritta a macchina) nella quale sosteneva che *La dolce vita* è «un documento del punto al quale siamo arrivati, ben triste e vergognoso, e molti attaccano Fellini proprio perché vi si sono visti descritti e hanno avuto paura di se stessi».

Bassan riteneva che il parere divergente di due autorevoli rappresentanti della gerarchia ecclesiastica desse a lui e ai padri della sua comunità la libertà di poter discutere spassionatamente sulla faccenda. Dopo aver consultato a Roma il padre generale dell'Ordine, Giovanni Battista Janssens, decise di procedere a una valutazione «equilibrata» del film che sarebbe apparsa sulla rivista «Lecture» con un articolo firmato dal padre Nazareno Taddei.

E qui, anche se ci troviamo alla vigilia del Concilio Ecumenico Vaticano II, nell'ambito

del quale Siri e Montini, per un verso o per l'altro, svolgeranno ruoli di rilievo, pare di tornare indietro di cinque secoli. Siamo dalle parti di Giordano Bruno e di Galileo.

Dalla curia arcivescovile di Milano parte una denuncia in piena regola al Sant'Uffizio, suffragata da un'adeguata documentazione. Si tratta di un procedimento che si muove come una valanga. Sai da dove parte e non sai dove arriva. Per questo Montini si era messo la coscienza in pace scrivendo a mano quelle lettere gentili agli interessati. Per lui, era una sorta di preavviso.

Il "supremo" tribunale ecclesiastico si occupa di fatti relativi a *La dolce vita* in quattro diverse occasioni. La prima volta nella seduta "plenaria" del 16 marzo 1960, quando viene intimato un "monito" ai padri Bassan e Favaro di Milano e al padre Arpa di Genova. In questa prima occasione il Sant'Uffizio prende in considerazione soltanto l'apprezzamento favorevole al film espresso esplicitamente da Favaro e Arpa, e implicitamente da Bassan in quanto superiore locale, e pertanto "responsabile" del comportamento degli altri padri, in occasione dell'anteprima a San Fedele.

Un secondo provvedimento del Sant'Uffizio, che presuppone una seconda denuncia, viene deciso nella "plenaria" del 30 marzo 1960, e si riferisce all'articolo del padre Taddei apparso sul numero di marzo della rivista "Letture". Qui si fa riferimento esplicito alla «severa disapprovazione» espressa in precedenza dal cardinale Montini al superiore del Centro San Fedele «per il giudizio dato in merito». Ciò significa che la seconda lettera di Montini a Bassan (quella scritta a macchina, qui citata quasi alla lettera) è agli atti del provvedimento in corso. Nel comunicare al generale della Compagnia i provvedimenti del Sant'Uffizio, il cardinale Ottaviani, segretario della congregazione del Sant'Uffizio, della quale, secondo l'ordinamento allora vigente, era prefetto il Papa in persona, precisa che «il Santo Padre ha approvato questa decisione nell'udienza accordatami il 1° aprile».

Il Sant'Uffizio torna a occuparsi di San Fedele nella "plenaria" del 14 dicembre 1960. Questa volta non si tratta né di cinema, né della rivista "Letture", ma della rivista "Aggiornamenti Sociali" edita dalla stessa comunità gesuitica, accusata di «non piena conformità alle direttive della gerarchia ecclesiastica». Quasi per inciso, tra una disposizione e l'altra, si stabilisce che venga cambiato il superiore del Centro San Fedele, cioè il padre Bassan, già destinatario di un precedente "monito" a proposito della *Dolce vita*. Evidentemente, si ritiene che la "cura" non abbia ottenuto l'effetto desiderato. Il quarto intervento del Sant'Uffizio non si riferisce a una nuova assemblea "plenaria", ma fa riferimento a quanto deciso in quella del 14 dicembre. Ottaviani ricorda a Janssens che, nonostante in quell'occasione sia stato deciso di cambiare il superiore di San Fedele, sinora non risulta che sia stato provveduto al cambiamento. Siamo al 22 marzo 1961. Anche la segnalazione dell'indugio nel cambiamento richiesto, e relativa sollecitazione, sembra provenire da Milano.

Il fascicolo di "Letture" con l'articolo di Taddei fu ritirato dal commercio. La rivista dovette pubblicare una ritrattazione. Taddei fu mandato in esilio. Non scrisse più di cinema su "Letture", ma dopo qualche anno, le restrizioni delle quali era stato fatto oggetto furono allentate per iniziativa del cardinale Ottaviani, il quale, in questa circostanza, dimostrò di

non essere quel cerbero che molti ritenevano. Padre Bassan ha percorso in silenzio fino in fondo la sua via crucis. Era un uomo di grande spessore spirituale e intellettuale, amico e interlocutore del poeta Umberto Saba, con il quale ha scambiato un intenso rapporto epistolare oggi edito. Nel tracciare un resoconto di questi fatti, padre Alessandro Scurani, storico e testimone diretto, scrive: «Chi ci rimase male più di tutti fu Fellini. Diceva: “Allora mi sono ingannato. Il mio film fa del male. E dire che ero convinto di aver fatto un’opera cattolica”. Chiese udienza al cardinale Montini. Gli risposero che Sua Eminenza era molto occupato. Attese con pazienza e insistette per circa due settimane. Poi capì e desistette».

NOTE

¹ Favaro, evidentemente, ha dato come scontata una cosa che Arpa deve avergli fatto capire con molta discrezione, come era nel suo stile: «Sai, non dico niente, ma Siri...». E lui se ne è uscito con questa dichiarazione che ha provocato molto scalpore. Il cardinale Siri, tramite i buoni uffici del padre Arpa, era stato l’alto personaggio della Chiesa che aveva sbloccato la censura italiana vedendo in privatissima sede *Le notti di Cabiria* che non aveva ancora ottenuto il visto necessario per partecipare al festival di Cannes, e salvò questo film. Tanto è vero che, dopo quella notte passata in un cinema dei carruggi di Genova, il Ministero fu immediatamente

informato e Nicola De Pirro telefonò al produttore, Dino De Laurentiis, dicendo: «Ma c’era proprio bisogno di scomodare un cardinale?». Evidentemente, nell’Italia di quel momento, c’era proprio bisogno di questo. Il parere forte e vibrante di un principe della Chiesa ha sbloccato il film, e quindi Siri ha salvato e portato a Cannes *Le notti di Cabiria*. Arpa, che era stato il regista dell’operazione, avrebbe voluto replicare quel successo con *La dolce vita*, solo che *La dolce vita* era uno strumento più difficile da maneggiare e Siri fu messo in imbarazzo. (t.k.)

Virgilio Fantuzzi

THE CHURCH'S POSITION ON *LA DOLCE VITA*

Opening sequence of *La dolce vita*

Two helicopters fly over the remains of a Roman aqueduct. The first helicopter is transporting a statue of Christ, whose shadow glides over the arches of the aqueduct.

Working class neighbourhood in Rome with tall buildings. Children chase the shadow of the two helicopters. A church can be seen in the background.

Neighbourhood under construction. Two construction workers see the statue of Christ passing by and wave to it.

Balcony of an elegant building with girls sunbathing.

– Leontine, what is it? Look!

– It's Jesus! Where is he going?

– Hey, hey! Oh, Oh!

The second helicopter circles around the girls who wave.

– Oh, oh! Hey, hey!

– What is that statue? What is it? Where are you taking it?

The journalist Marcello Rubini (played by Marcello Mastroianni) is with a paparazzo on the second helicopter. The paparazzo is taking photographs

Marcello answers the girls, but we can't hear the answer. From the movement of his lips we understand that he is saying: «To the Pope».

– What? Where are you taking it?

Marcello repeats unheard and, through his lip movements, we understand: «We are taking it to the Pope». He waves, sends kisses with his hand and, with his lips and sign language, he asks for their telephone number.

– They are taking it to the Pope. He's asking for the phone number. No.

The girls wave. The helicopter with Marcello and the paparazzo leave.

We see the first helicopter with the statue over the suburbs (long shot).

We can hear the church bells and the dome of Saint Peter's coming into view. The square is teeming with people. The statue of Christ, arms outstretched, descends with increasingly closer shots.

There are often ecclesiastical figures around Fellini, even high ranking prelates in his films. It was a habit that Fellini had inherited from Rossellini and, in both cases, I was amongst the latecomers. As far as my relationship with Fellini was concerned, I moved in the shadow of Father Arpa. Talking about things that took place fifty years ago, especially from the point of view of the uproar that the film *La dolce vita* raised in ecclesiastical circles, seems like going back in time not by 50 years, but 500. It is difficult, but it would more accurate to say that it is impossible to imagine today the atmosphere of excitement that surrounded this film.

The episode that I would like to tell you about, summarily, can be defined fellinian in many aspects, not only because it is about a film by Fellini and it includes Fellini himself, but also because the characters that appear in it don't seem to belong to reality, but rather that fantasy world that Fellini was able to conjure up with matchless talent.

Let's think about the role of the clown Polidor in *La dolce vita*. The number performed by the clown with the trumpet and the balloons is extremely evocative...Fellini often used the show within the show in his films. *La dolce vita*, with its succession of separate episodes, is literally filled with them. In every environment that Marcello goes through he witnesses a show staged to captivate him or to frighten him. But beyond the show within the show, we can say that for Fellini life was spectacular also beyond the show. There is therefore a fellinian show that surrounds *La dolce vita* and submerges it. The ecclesiastics that clamour around that film seem to be made on purpose to extend and extol its dimensions.

Therefore the show is multiplied not only by two, but by three. There is one show that is the film, a series of shows (the false miracle, the aristocrat's party, the debauched orgy...) enclosed inside single episodes of the film, like many other films within the film, and then there is the show outside the show or around it (people that are moved and applaud, others that are outraged and protest). There are those that quarrel and continue to quarrel even when the film is no longer in cinemas. Fellini is the centre around which everything revolves. He knows this and, even if certain things are not pleasant (insults, tirades...), he knows that all this is part of his life.

This story, with its amusing characters, began in Genoa, in the hall of the Arecco institute, where Father Arpa had organised a screening of *La dolce vita*, for Cardinal Siri, the archbishop of the city. We were in a much more comfortable place than the disreputable room in the "carruggi" alleyways of the city, where two years earlier we had seen the screening of *Le notti di Cabiria*: we were in the Jesuit's Arecco institute. Siri was rather positively impressed by the film. He said that he would like to show it to his final year seminarists in Theology, in order to make them aware of how ugly the world was.

As he had already done after having seen *Le notti di Cabiria*, and also after having seen *La dolce vita*, cardinal Siri got in contact with Monsignor Albino Galletto, in charge of the Catholic Cinematographic Centre (CCC), to ask him that the film not be classified as "excluded for everyone", as it was feared it might, but "inadvisable", as Siri had suggested. But, a few days later, the classification was changed to "excluded for everyone". A higher authority than Siri, who was president of the Italian Episcopal Conference and «president of the Episcopal Commission for the top administration of Catholic Action», which was responsible for the CCC, had probably stepped in.

Siri got the message and backed down, as stated in a brief note (rather sibylline, in fact) which appeared in the "Il Nuovo Cittadino", the newspaper of the diocese of Genoa.

In the mean time in Rome, there were those that were moving heaven and earth trying to pull the film from cinemas. Condemnations by Catholic associations, parliamentary questions, a long series of virulent articles in the "Osservatore Romano": anonymous polemical

pieces usually attributable to count Giuseppe Dalla Torre, director of the Vatican organ.

The black nobility that Fellini had exposed to public mockery in the film sequence shot in the castle in Bassano di Sutri, was on the warpath.

The story moves to Milan, in the hall of the San Fedele Cultural centre, managed by the Jesuits, for a preview of the film for the press and qualified people of the cultural world. Before the screening Father Arcangelo Favaro, director of the Cultural Centre, and Father Arpa say a few words. The latter speaks highly of the film and he is followed by Fellini who will submit to the audience's judgement.

Father Favaro, in welcoming the guests, said, to that illustrious audience that included, amongst others, some of the big shots of the financial elite: «I am presenting a film that has the seal of the purple cloth...»¹.

This is the moment in which the story that I am telling you (that the two of us are telling you) assumes “fellinian” dimensions, because, as long as we were in the Arecco hall in Genoa or in the wings of the CCC, everyone acted accordingly. But as soon as Favaro waved the purple cloth (the colour of cardinals, to this day), the story jumps a level, also because Favaro did this, ideally, under the gaze of another cardinal, Giovanni Battista Montini archbishop of Milan and future Pope Paul VI, who it seemed did not appreciate the “encroachment” of his Genoese colleague in his diocese...

Siri was certainly a sensitive and intelligent person, even though of traditional and conservative ideas in terms of doctrine. Most importantly we must recognise that Siri loved cinema and, if he wanted to express an opinion on a film, he tried to see it. Some of his colleagues, on the other hand, that were thought to have open and progressive ideas, didn't hesitate to formulate grave judgements and even severe condemnations on films that they had not seen and, even if they had seen them, they wouldn't have understood them because so different from their world and their mentality

But let's go back to Favaro's gaffe. This gaffe had a double dimension: on the one hand it put cardinal Siri in an embarrassing situation, as his positive opinion of the film, that should have remained reserved, was made public, and on the other it caused the irritation of cardinal Montini, who had a completely different opinion on the film and didn't appreciate that these things happened in his territory, the diocese of Milan.

Montini had never seen the film. He knew of it only through hearsay, and mostly from people of a morbid sensibility that, having seen it, vented without restraint, in his presence, their perturbed state of mind. We know the name of one of these people: Giordano Dell'Amore, president of Cariplo, who, finding himself at the preview in the San Fedele hall, flew into a rage, especially irritated by Favaro's statement, and said: «I'm going to see cardinal Montini straightaway and tell him everything».

Montini's opinion on the film is known through three letters, one to cardinal Siri and two to Father Alberto Bassan, Father Superior of the San Fedele Jesuit community, which have all been published. Montini was very modest (some say scrupulous) on the subject of sex. He truly believed that Fellini's film represented a serious danger to public morality. He was also

hurt that the film was endorsed by one of the fathers of the Society of Jesus, that he considered his teachers. But if the question was limited to these two aspects, the matter would have been resolved “in the family”, that is with the bishop telling off those that had acted imprudently in the confines of his diocese. But it is at this point that the matter becomes complicated, in a truly fellinian way.

Montini, having an inkling that there was the hand of another cardinal (his colleague from Genoa), started thinking that it would not be enough for him to see it out face to face with the “Milanese” Jesuits, but as it was a difference of opinion between two bishops, about a delicate and serious matter (nothing can be taken lightly when dealing with the sixth commandment, thought Montini), the possibility (or opportunity, or necessity) of a recourse to Rome loomed. It was well known that there was ill feeling between the two cardinals (It was the day before the eve of a conclave and the rumours at the time went that Siri would go in as Pope and come out as cardinal). This might be the point of view from which to view the “unnatural” alliance that was established, over *La dolce vita*, between Montini and the black nobility. I’m saying unnatural because, once he became Pope, one of the first things that Paul VI did was to give the noblemen that were working in the Vatican their marching orders with the following famous words: «We no longer need you».

I don’t think that even Fellini, with all his imagination, could have thought of a backdrop of this type. This was not a pure and simple Fellini, like the one that we knew about (the one, to be clear, of the ecclesiastical fashion show in film *Roma*, that mourns for the good times of the past ...) but a levelheaded Fellini, born from the mind of a sort of super-Fellini.

Of Montini’s three letters on *La dolce vita*, two were handwritten (the one to Siri and the first of the two to Bassan) and the third was typewritten. In the two handwritten letters Montini used extremely courteous phrases, full of kindness, inviting Siri and Bassan, to share his negative opinion about a film that was considered damaging. Neither Siri, nor Bassan, recipients of the letter, were able to see that behind the courteous phrases there was a very dangerous deceit. If they had been able to see it, they would have been much more careful not to show signs of dissent.

Siri answered with a letter (typewritten) in which he maintained that *La dolce vita* was «a document of the situation that we have reached, very sad and shameful, and many attack Fellini because they have recognised themselves and are afraid of themselves».

Bassan believed that the diverging opinions of two authoritative representatives of the ecclesiastical hierarchy provided him, and the Fathers of his community, the freedom to be able to discuss the matter impartially. After having consulted the Father General of the Order, Giovanni Battista Janssens, in Rome, he decided to proceed with a “balanced” assessment of the film that would be published in the “Letture” magazine with an article by Father Nazareno Taddei. And here we find ourselves on the eve of the Second Ecumenical Council of the Vatican, in which Siri and Montini, in one way or another, both played important roles. It seems like going back five centuries. We are around the times of Giordano Bruno and Galileo.

An outright condemnation was sent from the archbishop's Curia in Milan to the Holy Office, substantiated by adequate documentation. It was a procedure that moved like an avalanche. You know where it starts but not where it will end up. This is why Montini had put his conscience in peace by writing those kind letters by hand to the people concerned. For him it was a sort of warning.

The “supreme” ecclesiastical court dealt with *La dolce vita* on four different occasions. The first time in the plenary session of 16 March 1960, when Fathers Bassan and Favaro in Milan and Father Arpa in Genoa were given a “warning”. On this first occasion the Holy Office only considered the positive judgement of the film expressed explicitly by Favaro and Arpa, and implicitly by Bassan as the local Superior and therefore “responsible” for the behaviour of the other Fathers during the San Fedele preview.

A second action of the Holy Office, that assumes a second condemnation, was decided in the plenary of 30 March 1960 and it refers to Father Taddei's article which appeared in the March issue of the “Letture” magazine. Here there is explicit reference to the «severe disapproval» expressed previously by Cardinal Montini to the Superior of the San Fedele Centre «for the judgement given concerning the issue». That means that Montini's second letter to Bassan (the typewritten letter, quoted here to the letter) was filed in the action in progress. In communicating to the General of the Company the actions of the Holy Office Cardinal Ottaviani, secretary of the Congregation of the Holy Office, of which, according to the regulations in place at the time, the Pope in person was the prefect, specified that «the Holy Father has approved this decision in the audience granted to me on the 1st April».

The Holy Office dealt with San Fedele once again in the “plenary” of 14 December 1960. This time it was not cinema or the “Letture” magazine, but the “Aggiornamenti Sociali” magazine edited by the same Jesuit community, accused of «not complying fully with the directives of the ecclesiastical hierarchy». Almost incidentally, amongst one provision and the next, it was decided to change the Superior of the San Fedele Centre, that is Father Bassan, already the recipient of another “warning” about *La dolce vita*. Evidently, they believed that the “cure” did not have the desired effects. The fourth intervention of the Holy Office was not referred to a new “plenary” assembly, but it referred to what was decided in the plenary of 14 December. Ottaviani reminded Janssens that, despite having decided on that occasion to change the Superior of San Fedele, up to then the change had not been implemented. It was the 22 March 1961. The delay in implementing the requested change, and the relative solicitation, seemed to originate from Milan.

The “Letture” issue with Taddei's article was withdrawn from circulation. The magazine had to publish a retraction. Taddei was exiled. He no longer wrote about cinema in “Letture”, but after a few years, the restrictions that he was subjected to were loosened on the initiative of Cardinal Ottaviani who, in that circumstance, proved that he wasn't the severe disciplinarian that many believed him to be. Father Bassan undertook his *via crucis* in silence to the end. He was a man of great spiritual and intellectual depth, friend of the poet Umberto Saba, with whom he exchanged an intense correspondence that has been published. In tracing an

account of these event, Father Alessandro Scurani, historian and direct witness, wrote: «The one who was most disappointed was Fellini. He said: “I fooled myself. My film hurts people. And I was convinced I had made a Catholic work”. He asked for an audience with cardinal Montini. They told him that His Eminence was very busy. He waited patiently and insisted for about two weeks. Then he understood and gave up».

NOTES

¹ Favaro, evidently, took for granted something that Arpa must have let him know with great discretion, as was his style: «You know, I'm not saying anything, but Siri...». And he came out with this statement that caused quite a stir. Cardinal Siri, through the offices of Father Arpa, was the high ranking Church representative that had released the Italian censors when he privately saw *Le notti di Cabiria* that had not yet obtained the necessary approval to take part in the Cannes Film Festival, and saved that film. So much so that, after that night spent in a cinema in the alleyways of Genoa,

the Ministry was immediately informed and Nicola De Pirro immediately called the producer, Dino De Laurentiis, saying: «Was there any need to inconvenience a cardinal?». Evidently, in Italy at that time, that's what was needed. The powerful and vibrant opinion of a prince of the Church released the film, and therefore Siri saved *Le notti di Cabiria* and took it to Cannes. Arpa, who had orchestrated the operation, would have liked to repeat the success with *La dolce vita*, but *La dolce vita* was a much more difficult film and Siri was put in an embarrassing situation. (t.k.)

Maurizio Giammusso

IL TEATRO NEGLI ANNI DELLA *DOLCE VITA*

Cinema e teatro sono come due famiglie di Montecchi e Capuleti che se le danno in testa, lontane da trovare un accordo. È per questo forse che non esistono studi comparati sul teatro e sul cinema, o quasi. Ma è un peccato, perché, almeno fino a un certo punto, il teatro continua ad avere una sua centralità culturale nella vita italiana e dialoga, in maniera più o meno indiretta, con il cinema. Dialoga e in parte ha delle vicende simili.

Per esempio, è nota l'importanza del ruolo del Cardinale Siri e di altri alti prelati in alcune vicende che riguardano il cinema di Fellini, ma il Cardinale Siri ha un'importanza fondamentale, più o meno negli stessi anni, anche riguardo alla vicenda della commedia di Jean-Paul Sartre *Il diavolo e il buon Dio*, che viene messa in scena al Teatro Stabile di Genova con un grandissimo Alberto Lionello. Ma incontra l'avversità dei cattolici genovesi ed è proprio Siri poi praticamente a consentirgli di andare in scena.

Problemi con la censura, il Sant'Uffizio e i cattolici, eccetera, riguardano il grande spettacolo di Giorgio Strehler, *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, e siamo sempre in quel giro di mesi, o almeno di anni.

Noi, amanti del teatro, certo siamo un po' svantaggiati, perché mentre gli appassionati di cinema possono da sempre vedere e rivedere, con più o meno facilità, i loro oggetti di desiderio, noi teatrofili, noi amanti del teatro, invece soltanto recentemente possiamo disporre dei dvd di una parte degli spettacoli.

E per gli appassionati di cinema se si pensa a una data, al 1960, si pensa ai mesi in cui si scrive, si gira ed esce *La dolce vita*. È facile immaginare che cosa era l'Italia attraverso pochissimi fotogrammi: i volti di Marcello e di Anita Ekberg vicini nella fontana di Trevi, oppure la faccia di Alain Delon che sanguina sotto i pugni di Renato Salvatori in *Rocco e i suoi fratelli*, oppure Monica Vitti con il sorriso enigmatico, faccia a faccia con Gabriele Ferzetti contro gli scogli di Lipari.

Ecco, sono una manciata di fotogrammi che raccontano e ricordano un mondo. Ma, per chi c'era, per chi lo ha potuto leggere, ricordare, evocare, c'è almeno un altro fotogramma, anzi un fotogramma che non è un fotogramma, è un ricordo, è un'immagine, ed è la sequenza, forte, altrettanto forte ed emblematica, complementare a quelle che citavo prima, ed è quella di Rina Morelli col cappottino scuro, di Repossi Arialda, e di Paolo Stoppa col bavero rialzato di Candidezza Amilcare, contro lo sfondo minaccioso e nero di un casermone di periferia. E accanto a loro ci sono i "ragazzi di vita", i ragazzi travati, come Candidezza Gino,

che era un giovanissimo Umberto Orsini o Repossi Eros, che era Marino Masè, che erano in qualche cosa simili ai “ragazzi di vita” che Pier Paolo Pasolini stava conoscendo in quello stesso periodo.

Parliamo dell'*Arialda* di Giovanni Testori, che va in scena all'Eliseo nel dicembre 1960. L'Eliseo è un'isola, è un luogo importante per il teatro, soprattutto in quegli anni.

Il teatro di quegli anni sembra poverissimo, sembra allo sbando a chi viveva quegli anni. A noi sembra invece un luogo mitico, felice, pieno di grandi attori, ancora pieno di nuovi testi, pieno di drammaturghi importanti che stanno dedicando ancora al teatro energie considerevoli. *L'Arialda* va in scena all'Eliseo il 22 dicembre 1960, siamo nel giro dei mesi della *Dolce vita*, praticamente tre mesi dopo la presentazione di *Rocco e i suoi fratelli* a Milano, quando il procuratore capo Carmelo Spagnolo chiese almeno quattro tagli, una quindicina di minuti... l'oscuramento di alcune scene.

E dunque *L'Arialda* di Testori, che sostanzialmente riguarda lo stesso mondo sociale e poetico di *Rocco e i suoi fratelli*, va in scena tre mesi dopo e con questo pesante precedente, cioè di un procuratore della repubblica, che si muove, ma che non riesce a bloccare il film, anzi che con la sua azione giudiziaria di contrasto e di censura praticamente aiuta la diffusione del film stesso.

Con *L'Arialda*, invece, questo non succede, perché il meccanismo della censura teatrale è diverso: c'è un copione che va consegnato alla Questura in ogni città dove lo spettacolo si rappresenta, e dunque in ogni città corre il rischio di essere bloccato, fermato, censurato. Questo succede a *L'Arialda*, questo succede in una maniera talmente forte e definitiva che lo spettacolo viene sospeso e poi non riprenderà più.

C'è una bella foto di Luchino Visconti, Paolo Stoppa e Rina Morelli sul piazzale del Quirinale che tornano da una protesta per la vita della loro commedia. Il blocco sarà definitivo, tanto definitivo che la compagnia chiuderà. La grande compagnia Morelli-Stoppa-Visconti, nata nel gennaio del '46 con *I parenti terribili* di Jean Cocteau, e che aveva portato in Italia i grandi testi, soprattutto americani, che non si potevano vedere prima, che aveva rinnovato la lezione interpretativa di Goldoni, ebbene questa grande compagnia, davanti alla censura, davanti al blocco, non trova le energie per andare avanti e chiude.

Come mai questo è potuto succedere con *L'Arialda*, mentre *La dolce vita* e *Rocco e i suoi fratelli* non sono stati bloccati? Azzardo una risposta, anzi una duplice risposta. Da una parte appunto c'è il meccanismo della censura. La censura teatrale è frazionata in tutte le Procure della Repubblica, per cui è un giudizio che può essere sempre ripetuto in maniera diversa e in maniera peggiorativa. Dall'altra forse c'è la macchina pubblicitaria e l'accortezza di Federico Fellini, ne abbiamo avuto tanti esempi, nel lanciare questo film e farlo penetrare, mi sembra, non tutto insieme, ma per gruppi. Poi Fellini aveva dietro la forza di Rizzoli, Visconti quella di Goffredo Lombardo.

L'Arialda, sarebbe lungo raccontare la trama partitamente, ma sostanzialmente è una grande tragedia, o un melodramma e tragedia di periferia. Affronta una realtà sociale degradata, che è quella dei terroni che vanno al nord e soprattutto di chi è costretto, suo malgrado,

a cogliere, ad accettare, o almeno a vivere accanto a questi terroni. In molti punti è l'atmosfera, è l'ambiente, è la problematica di *Rocco e i suoi fratelli*.

Naturalmente il teatro si fraziona in tante occasioni diverse, in tanti stili, in tanti argomenti, in tanti testi. È difficile comprenderli tutti. Potremmo parlare appunto di quei mesi che precedono e arrivano alla proiezione della *Dolce vita* raccontando tanti spettacoli.

Credo che vada soprattutto, invece, definito il ruolo di alcuni centri culturali di creazione artistica, che sono appunto il Piccolo di Milano, dove si sta scoprendo Bertold Brecht, ma si sta anche rileggendo Carlo Goldoni, il Teatro Stabile di Genova, dove tra l'altro, in quegli anni, proprio il nostro Tullio Kezich è uno dei protagonisti come drammaturgo quasi di complemento, quasi interno al teatro. E poi l'altro grande polo è quello romano, il Teatro Eliseo, che nello stesso periodo offre al suo pubblico il meglio: appunto, il Piccolo, lo Stabile di Genova, ma anche gli spettacoli della Compagnia dei Giovani. La Compagnia dei Giovani sapete che è nata praticamente lì, tra i camerini e le quinte dell'Eliseo, è nata da una costola della grande compagnia di Visconti, Morelli e Stoppa, di cui abbiamo appena parlato, perché nel '54 Romolo Valli, Rossella Falk, Giorgio De Lullo e poi Elsa Albani e Anna Maria Guarnieri formano questa compagnia che subito viene definita, non da loro stessi, ma dal pubblico e dai critici, la Compagnia dei Giovani.

Ora, tra i tanti meriti della Compagnia dei Giovani, uno assai importante è quello di aver spinto a scrivere per il teatro Giuseppe Patroni Griffi, che era già un narratore di una certa importanza, di una certa consistenza, ma soprattutto un grande artista e un grande pigro, un uomo molto pigro. Credo che proprio la forza trascinante dell'amicizia e la pressione dei suoi amici lo abbiano spinto a scrivere per il teatro. Teatro che lui amava moltissimo, teatro che frequentava fin da ragazzo, da quando salì da Napoli a Roma insieme ad altri talenti che erano Francesco Rosi, Antonio, Raffaele La Capria, Antonio Ghirelli, Giorgio Napolitano tra l'altro, ma che forse non avrebbe mai preso la penna in mano per una commedia se non ci fosse stata la pressione, quasi quotidiana, di Giorgio De Lullo e di Romolo Valli.

La prima commedia che Giuseppe Patroni Griffi scrive per i Giovani è *D'amore si muore*, che va in scena nel gennaio 1959. Siamo sempre, appunto, nell'ambito di quel periodo felliniano.

Stretta così in poche parole, *D'amore si muore* racconta la fine tragica di una giovinezza: è la giovinezza di Renato, troppo romantico per trovare il suo posto nella Roma del cinema e dintorni, nella Roma della *Dolce vita*, ma è anche la giovinezza di Giorgio De Lullo, che interpreta il personaggio, e dei suoi compagni, come dire la giovinezza dei giovani, che se ne sta andando. Stanno arrivando più o meno ai quarant'anni, o sfiorando i quarant'anni, e dunque la giovinezza si allontana.

Forse è anche la giovinezza del teatro italiano che è uscito dalla guerra, quando c'erano ancora certe compagnie, i grandi attori, una certa organizzazione. Ecco, sta cambiando tutto.

È abbastanza sorprendente leggere le annotazioni dei critici dopo la prima del '59 all'Eliseo. Tutti sono favorevoli, ma ciascuno coglie un aspetto diverso da questa recita, da questo spettacolo. Eligio Possenti, per esempio, sul *Corriere della Sera* è infastidito dalla tecnica

usata, ma apprezza il “proposito novatore”. Moravia, che, secondo me, il teatro ha sempre preferito leggerlo che vederlo in palcoscenico, annota che «neoralisti si nasce o ci si diventa, ma Peppino Patroni Griffi non poteva essere che neorealista». Uno strano giudizio, tutto sommato.

Sandro De Feo è forse il più acuto dei critici romani in quell’occasione. Parla del tentativo di rendere teatrale la lingua parlata. C’è un’attenzione forte di Patroni Griffi al parlato quotidiano e una grande attenzione di De Lullo all’interpretazione. Sempre De Feo parla del significato ultimo, che «è un lancinante grido d’amore». «Dall’inizio alla fine, è difficile, è quasi impossibile, perché quella nota è già al diapason quando si alza il sipario. Ma proprio perché è così reale, quel grido d’amore è non solo la ragione profonda di tutto lo spettacolo, oltre che del titolo, ma quasi tutta la sua verità e la sua sola poesia». Parole di Sandro De Feo.

Quel grido d’amore è quello che lancia l’aspirante sceneggiatore Renato, interpretato da Giorgio De Lullo. Appunto anche qui vedete un segno cinematografico? Si tratta di uno sceneggiatore, non di un musicista o di uno scrittore. Grido d’amore per l’agente cinematografica Elena Davidson, interpretata da Rossella Falk, una donna che si dà a molti e senza troppi pensieri, ma che a lui si rifiuta, impaurita dal suo desiderio di assoluto.

Fa da contrappeso al disperato romanticismo di Renato, la concretezza sensuale di Eduardo, il personaggio interpretato da Romolo Valli, con il suo bel viavai di ragazze facili, con il comodo appartamento romano che i due amici si dividono, eccetera, eccetera.

Finisco parlando di una seconda commedia di Giuseppe Patroni Griffi, scritta anch’essa per i Giovani praticamente pochi mesi dopo *D’amore si muore* e ancora in un ambito temporale e poetico e sociologico “felliniano”, da “dolce vita”. Parlo di *Anima nera*, che va in scena per la prima volta a Bergamo il 6 aprile 1960.

La cosa curiosa, non so se tutti lo sanno, è che *Anima nera* è stata scritta da Patroni Griffi per Marcello Mastroianni. Mastroianni voleva, in quel giro di mesi, ricostituire una grande compagnia con Visconti, con Morelli e Paolo Stoppa, una compagnia che doveva cominciare con il *Platonov*. Marcello Mastroianni voleva fare Cechov, ma poi Federico Fellini telefonò e, dopo quella telefonata, le cose andarono diversamente, come sapete molto bene.

Il protagonista di questo personaggio di *Anima nera* poteva essere Giorgio De Lullo, ma De Lullo non volle farlo perché gli sembravano pochi quaranta giorni di prove – doveva fare la regia e l’interpretazione – e poi perché il personaggio aveva una sua solida, forse sordida, materialità. Insomma, non era un intellettuale come lui.

Sta di fatto che il personaggio poi venne affidato a Paolo Ferrari, che non era uno degli attori della Compagnia dei Giovani, era un attore ospite, molto bravo. Ferrari è un grande attore, rovinato dal successo nella pubblicità, dal fustino Dash, ma un eccellente attore.

E questa è un’altra commedia d’amore, ma è una commedia attraverso la quale si vedono gli anni ’60, l’inizio del ’60 nel teatro italiano. E spero che un giorno avremo tempo di leggere ancora, di continuare questo esercizio di lettura appaiata, cinema e teatro, perché penso che, almeno fino a tutti gli anni ’60, sia un esercizio molto utile e molto interessante.

Maurizio Giammusso

THEATRE DURING THE *DOLCE VITA* YEARS

Cinema and theatre are like two families of Montagues and Capulets that fight, more than agree with each other. But it's a shame because, at least up to a certain point, theatre continued to have a central cultural role in Italian life and it communicated, more or less directly, with cinema. It communicated and in some way had similar experiences.

For instance, it is well known the importance of Cardinal Siri role and the other prelates on Fellini's works, but Cardinal Siri was fundamentally important, more or less in the same years, also for Jean-Paul Sartre's play *The Devil and the Good Lord*, that was staged at Genoa's Teatro Stabile with a wonderful Alberto Lionello. But it met with the adversities of the Genoese Catholics and it was Siri who practically allowed them to go on stage.

In the same period Giorgio Strehler's production of Bertolt Brecht's *Life of Galileo* had problems with the censors, the Holy Office and the Catholics.

Us lovers of the theatre are rather at a disadvantage, because whilst film buffs can always see their objects of desire again and again, with varying degrees of difficulty, us theatre lovers have only recently had DVDs of some shows.

Saying a date to cinema lovers, 1960, the period in which *La dolce vita* was imagined, written, shot and released, it is easy to imagine what Italy was like at the time, through a few stills: the faces of Marcello and Anita Ekberg next to the Trevi fountain, or Alain Delon's face bleeding under the punches of Renato Salvatori in *Rocco e i suoi fratelli*, or Monica Vitti with her enigmatic smile, face to face with Gabriele Ferzetti against the Lipari rocks.

A handful of stills that recount and recall a world. But, for those that were there, those that were able to read, remember and recall, there is at least another still, or rather a still that is not a still, it is a memory, an image and it is the powerful, equally powerful, emblematic and complementary sequence to the ones I mentioned above, it is Rina Morelli with the dark coat, and Repossi Arialda and Paolo Stoppa with the turned up collar of Candidezza Amilcare, against the threatening dark background of a suburban building. And next to the them there are the "boys of life", the corrupted boys, like Candidezza Gino, played by a very young Umberto Orsini or Repossi Eros, played by Marino Masè, that were in some way similar to the "boys of life" that Pier Paolo Pasolini was getting to know in that same period.

We are talking about *L'Arialda* by Giovanni Testori, staged at the Eliseo in December 1960. The Eliseo is an island, an important place for theatre, especially in that period.

Theatre in that period seemed extremely impoverished and in shambles to those that lived

in that period. To us it seems like a legendary, happy place full of great actors and still full of new plays and important playwrights that dedicated considerable energies to the theatre.

L'Arialda was performed at the Eliseo on 22 December 1960, in the same few months of *La dolce vita*, and practically three months after the presentation of *Rocco e i suoi fratelli* in Milan, when the chief prosecutor, Carmelo Spagnolo, asked for at least four cuts, the removal of about fifteen minutes of film.

Therefore *L'Arialda* by Testori, that fundamentally deals with the same social and poetic world of *Rocco e i suoi fratelli*, was staged three months later with this heavy precedent, that is a public prosecutor's office moves, but does not manage, to stop the film and has quite the opposite effect, his judicial attempt to contrast and censor the film helps its popularity.

With *L'Arialda*, on the other hand, this didn't happen because the censorial procedure for theatre was different. The script must be presented to the police headquarters of each city that the play is staged and therefore risks being blocked, stopped and censored in every city. This happened to *L'Arialda*, in such a powerful and definitive way that the play was suspended and never staged again.

There is a nice photo of Luchino Visconti, Paolo Stoppa and Rina Morelli in the square of the Quirinal, coming back from a protest for the survival of their play. The blockage was definitive, so definitive, that the company closed. The great company of Morelli-Stoppa-Visconti, which began in 1946 with *Les Parents Terribles* by Jean Cocteau, and that had brought important plays, especially American ones, that could not previously be seen, to Italy and that had renewed Goldoni's interpretative lesson, well this great company couldn't find the energies to carry on and folded under the attack of the censors.

How could this happen with *L'Arialda*, whilst *La dolce vita* and *Rocco e i suoi fratelli* were not blocked? I will venture an answer, or rather a double answer. On the one hand there was the procedure of the censors. Theatre censorship was divided across all the public prosecutor's offices, therefore it is a decision that can always be repeated in different and worse ways. On the other perhaps there is the advertising machine and Federico Fellini's astuteness, we have seen other examples of it, in launching this film and allowing it to penetrate in stages. Then Fellini had behind him the strength of Rizzoli and Visconti had Goffredo Lombardo.

L'Arialda, it would take too long to tell you the plot, is fundamentally a great tragedy or a melodrama and a suburban tragedy. It deals with a degraded social reality, of the southerners that go north and those that are forced, to accept or live next to these southerners against their will. In many ways it is the atmosphere, setting and issues of *Rocco e i suoi fratelli*.

Naturally theatre consists of many different occasions, many styles, subjects and plays. It is difficult to understand them all. We could talk about the months before and up to the screening of *La dolce vita*, by talking about many plays.

But I think that it is worth defining the role of certain cultural centres of artistic creation such as Milan's Piccolo, where Bertolt Brecht was being discovered, but where there was also a re-interpretation of Carlo Goldoni. The Teatro Stabile in Genoa, where amongst other things, our Tullio Kezich was one of the protagonists as almost an in-house playwright. And

then the other great centre in Rome, the Teatro Eliseo, that in the same period puts on important plays for its audiences. The Piccolo, the Stabile in Genoa, but also the plays of the Compagnia dei Giovani. Not many people know that the Compagnia dei Giovani was born practically there, in the dressing rooms and wings of the Eliseo, it was a splinter of the company of Visconti, Morelli and Stoppa, that we mentioned earlier, because in 1954 Romolo Valli, Rossella Falk, Giorgio De Lullo and then Elsa Albani and Anna Maria Guarnieri set up this company that was soon defined, not by themselves, but by audiences and critics, the Compagnia dei Giovani.

Now, amongst the many merits of the Compagnia dei Giovani, one of the most important was that of pushing Giuseppe Patroni Griffi to write for the theatre. He was already a rather important writer of some substance, but especially a great artist and extremely lazy, a very lazy man. I think that the infectious pull of friendship and the pressure of his friends led him to write for the theatre. And he loved theatre a great deal, he had gone ever since he was a boy, when he used to come up to Rome from Naples, with other talented peoples such as Francesco Rosi, Antonio, Raffaele La Capria, Antonio Ghirelli, Giorgio Napolitano amongst others, but that would have never picked up a pen to write a play if it were not for that almost daily pressure of Giorgio De Lullo and Romolo Valli.

The first play that Giuseppe Patroni Griffi wrote for the company was *D'amore si muore*, that was staged in January 1959. It was still that fellinian period.

In a few words, *D'amore si muore* tells of the tragic end of a youth: it is the youth of Renato, too romantic to find his place in the Rome of cinema and thereabouts, the Rome of *La dolce vita*, but also the youth of Giorgio De Lullo, who played the character, and of his friends, that is the youth of a generation of youngsters that is ending. They are reaching their forties and therefore youth is drifting off.

Perhaps it was also the youth of Italian theatre, that had come out of the war, when there were still solid companies, great actors and a sort of organisation. Everything was changing.

It is quite surprising to read the critics' notes for the first night in 1959 at the Eliseo. Everyone is positive but each one seizes on a different aspect of the play.

Eligio Possenti, for example, on the "Corriere della Sera" was annoyed by the technique used, but appreciated the "innovative intention".

Moravia, who, in my opinion, has always preferred reading plays rather than seeing them up on the stage, noted that «One is either born a Neorealists or becomes one, but Peppino Patroni Griffi could not be anything other than a Neorealist». All things considered, a strange judgement.

Sandro De Feo is perhaps the sharpest of the Roman critics on that occasion. He spoke of the attempt of rendering spoken language theatrical. There is a strong attention by Patroni Griffi to day to day speech and a great attention by De Lullo to the performance. De Feo talks also about the fundamental meaning, that is «a piercing cry of love». «From the beginning to the end, it is difficult, almost impossible because that note is already at the maximum pitch when the curtain rises. But because it is so real, that cry of love is not only the profound

reason of the whole play, as well as the title, but almost all its truth and its only poetry». Sandro De Feo's words.

That cry of love is by the aspiring scriptwriter Renato, played by Giorgio De Lullo. Can you see, here too, a cinematic link? It is a scriptwriter, not a musician or a writer. Cry of love for the cinema agent Elena Davidson, played by Rossella Falk, a woman who gives herself to many without many problems, but that rejects him, scared by his desire for absolutes.

Eduardo's sensual realism, played by Romolo Valli, acts as a counterweight to Renato's desperate romanticism, with his coming and going of easy girls, the comfortable Roman flat that the two friends share, etc...

I will end by talking about a second play by Giuseppe Patroni Griffi, written for the "compagnia dei giovani" once again, a few months after *D'amore si muore* and once again in a "fellinian" and "dolce vita" temporal, poetical and sociological context. I am talking about *Anima nera*, that was staged for the first time in Bergamo on 6 April 1960.

The curious thing that I'm not sure everyone knows is that *Anima nera* was written by Patroni Griffi for Marcello Mastroianni. Mastroianni wanted, in those months, put together a great company with Visconti, with Morelli and Paolo Stoppa, a company that was going to begin with the *Platonov*. Marcello Mastroianni wanted to do Chekhov, but then Federico Fellini called and, after that phone call, things went differently, as you well know.

The protagonist for this character in *Anima nera* could have been Giorgio De Lullo, but De Lullo didn't want to do it because he thought forty days of rehearsals were not enough – he had to direct and act – and then because the character had its own solid, perhaps sordid, roughness. In other words he wasn't an intellectual like him.

At any rate the role was given to Paolo Ferrari, who was not an actor of the Compagnia dei Giovani, he was a very good guest actor. Ferrari is a great actor, ruined by the success in adverts, by the Dash washing powder box, but an excellent actor.

And this was another romantic comedy, but it's a comedy that reveals the sixties, the beginning of the sixties in Italian theatre. And I hope that one day we will have the time to read once again and to continue this exercise in this double reading, cinema and theatre, because I think that, at least throughout the sixties, it is a very useful and interesting exercise.

Gino Zucchini

FELLINI “PSICOANALISTA”?

LA DOLCE VITA COME INTERPRETAZIONE/DISVELAMENTO
DEL MONDO CONTEMPORANEO

In realtà mi domando, e non da oggi, a che titolo io, in quanto psicoanalista, possa parlare della *Dolce vita* e di Fellini. Mi sembra perciò doveroso presentare le credenziali del mestiere.

La psicoanalisi è l'arte (i cui oggetti-prodotti sono unici, particolari e irripetibili) di praticare una scienza, la scienza dell'inconscio, i cui assunti sono, per definizione, generali, ripetibili, deterministici. Il luogo proprio dell'operare psicoanalitico è il caravanserraglio della psicopatologia umana (fobia, ossessione, paranoia, depressione, mania, dissociazione, perversità) entro il quale la procedura si muove dal *peso* (materico, cosale, coatto a ripetersi) al *senso* (immateriale, leggero e profondo, comunicabile) propiziando con l'uso del medium rappresentativo – parola o immagine – una trasformazione/transustanziazione che procede dalla servitù alla libertà dello spirito. La cosa psicoanalitica si legittima perciò sui luoghi della sofferenza (come il bisturi sul terreno dell'anatomia chirurgica) e poco si giustifica nei territori della felicità e creatività della vita e dell'arte. Dappoiché l'opera d'arte degna del nome è essa stessa interpretazione originale di questo o quell'aspetto della vita e della storia non prima pensata o detta, l'interpretazione psicoanalitica dei capolavori rischia sempre di risultare riduttiva quando non francamente stucchevole¹.

Quindi, mi guarderò bene dall'«interpretare psicoanaliticamente» Fellini e *La dolce vita*, cercherò piuttosto di mostrare dove, quando e come Federico Fellini sia stato “psicoanalista”, interprete per noi e anticipatore di tanti aspetti del mondo contemporaneo.

Il cinematografo e la psicoanalisi hanno la stessa data di nascita: nel 1895 – anno di pubblicazione degli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer, a giusto titolo considerati opera di fondazione – i fratelli Lumière proiettavano per un pubblico pagante il primo film documentario, nel sottosuolo del Grand Café di Parigi. Mera contingenza cronologica o misterioso appuntamento tra due mutazioni della messa in scena della realtà e del mondo interno?

Cinema e psicoanalisi si giovano della semioscurità per rendere leggibili le immagini sullo schermo nell'un caso, nell'altro perché il soggetto possa avere accesso al mondo interno (il mondo a occhi chiusi) che le parole proietteranno avanti a lui, raccolte da un ascoltatore che si pone alle sue spalle.

Il cinema utilizza il montaggio col veloce mutare dei quadri rapidamente tagliati o assemblati in dissolvenza: la psicoanalisi si serve delle “libere associazioni”, sottratte ai vincoli

della logica diurna e percettuale e allusive d'altri legami².

Lo psicoanalista è poi educato alla “neutralità”, che è sospensione del giudizio etico sopra i contenuti del mondo interno legittimati a mostrarsi nel “teatrino analitico” (l'amico Spadoni, che qui è di casa, ha uno scrittello delizioso su questo argomento) con la garanzia rigorosa di un ascolto *super partes* esonerato da ogni censura. Tutto e il contrario di tutto, spesso in aspro conflitto è lecito esprimere dal divano: il paziente proietta sulla parete di fronte il suo cinema provato, che l'analista osserva da dietro le sue spalle. Questa neutralità rivolta al mondo interno fu spesso fraintesa come indifferenza o cinismo, mentre è garanzia di sguardo curioso, attento e rispettoso, *conditio sine qua non* per una presa di coscienza riparativa.

Anche Fellini, abitato da inesauribile e benevola curiosità per il grande spettacolo del mondo, fu a suo modo “neutrale” e seppe sottrarsi agli stratonamenti e agli spintoni di chi a sinistra lo tacciava di qualunquismo e a destra di immoralità (“la sconcia vita”, disse qualcuno). Anche a questa infinita curiosità amorevole si deve, io credo, la sua creatività lessicale: parole come “la dolce vita”, “amarcord” e “paparazzo” (chi si ricorda più che era un cognome?) sono entrate durevolmente nella lingua comune e condivisa³.

Mi propongo ora di riguardare in ordine sparso alcuni dei sette quadri dell'esposizione felliniana, tenuti insieme dal filo narrativo della giornata di Marcello e del suo paparazzo.

Rivediamo **l'incontro col padre**, sceso a Roma dalla provincia malinconica e propenso a una notte brava. In un rigurgito di giovanile presunzione, sottolineata dalla marcetta dei gladiatori, il maturo genitore si esprime sopra le righe con parole teneramente fuori tempo, fuori luogo, fuori persona: guarda la bella ballerina “dalla coscia lunga”, ma quando la “signorina” – Magali Noël – è vicina, ne loderà i begli occhi. E poi beve troppo e si azzarda a seguire la ragazza nella stanza di lei. La musica struggente e malinconica di Polidor, il pifferaio magico che trascina con sé i palloncini, sembra preludere al seguito: il padre ha un malore.

La scena che segue richiama la positura del setting psicoanalitico. Il padre è ripreso di spalle, senza la giacca, seduto a respirare e a guardare fuori dalla finestra. Marcello sta di tre quarti, qualche passo indietro. I due si parlano pacatamente, senza guardarsi in faccia. Marcello rispetta il malinconico pudore del padre; teneramente protettivo, lo invita a restare qualche giorno ancora presso di sé a Roma: «Ma no, io vado, torno col primo treno, ho già chiamato il taxi». E il genitore esce carezzando appena la coperta del letto per cancellarne la spiegazzatura galeotta, seguito dal figlio sempre di spalle.

Quando Freud decise di collocarsi alle spalle del suo paziente, in quella posizione così francamente bizzarra per un colloquio, fu – io credo – per aver intuito che il volto umano di chi soffre, e non di costui soltanto, ha necessità d'essere protetto dall'eccesso di visibilità frontale. Così anche la c.d. “regola fondamentale” «in questo posto tutto quello che viene in mente può venire alla voce» mentre invita al massimo di libertà espressiva, garantisce al tempo stesso il diritto al riserbo: poter parlare significa naturalmente anche il reciproco poter tacere.

La psicoanalisi può essere detta in molti modi, anche in questo: un'opera, una cura, una medicina tendente a restaurare la *persona* (in latino: maschera di teatro), il volto umano, laddove fu e fin dall'infanzia, non legittimato nella sua misteriosità interiore, o ferito o sfigurato o trafitto da eccesso di visibilità o da arroganza del sapere percettuale⁴.

Che cosa è propriamente questa *figura* che vorremmo far bella, questa *facies* – io per conto mio la chiamo “apparato figurale” – se non la superficie visibile del Sé, potentemente investita di affetti narcisistici?... Una struttura fisica e psichica della quale abbiamo necessità d'esser padroni a garanzia della sanità mentale: un'attrezzatura per mezzo della quale l'Io decide istante per istante che cosa mostrare del proprio mondo interno e che cosa mantenere nel riserbo. Una competenza senza la quale siamo nella pazzia che è niente altro che mescolanza confusa e indistinta di oggetti e fatti del mondo a occhi aperti e cose di pensiero, di immaginazione e di ricordo attinenti al mondo a occhi chiusi.

Riprendiamo le sequenze filmiche.

L'ascensione tra sacro e profano apre la rassegna: «Guarda, è Gesù!» dice alle amiche una delle ragazze in costume da bagno sulla terrazza a prendere il sole: una statua del Cristo Re traversa in elicottero il cielo di Roma. Tra Cielo e cielo Fellini sembra interpretare il dramma della coscienza moderna, obbligata a rilanciare la visione mistica del mondo di là dal cielo sublunare, sempre più occupato da oggetti tecnologici prepotentemente consegnati alla percezione oggettuale e meccanica e per questa via sottratto alla metafora e alla rappresentazione dell'immaginario. Anche la scena delle false apparizioni della Madonna si situa sul prolungamento dello stesso tema: la realtà/verità consuma la finzione del miracolo e le “visioni” si bruciano come i riflettori in cortocircuito sotto lo scrosciare della pioggia: e un povero malato che aspetta il prodigio incontra la morte.

Le donne di Fellini: che interpretino l'asfissiante e ricattatoria fedeltà (Emma, Yvonne Fourneax), la fuggevole sensualità (Maddalena, Anouk Aimée) o la sontuosa avvenenza infine inarrivata (Sylvia, Anita Ekberg) alludono in vario modo alla nostalgia infantile del primo amore di ogni cucciolo umano: la madre opulenta e fatalmente infedele. Fellini s'è divertito una vita a ironizzare su questo tema: le Saraghine e le Tabaccaie che debordano dall'album dei suoi disegni, oggi felicemente in mostra, hanno in realtà le proporzioni giuste, solo che le si guardi con l'occhio e la misura del poppante!...

Steiner, l'amico intellettuale venerato da Marcello, interpreta la tragedia del narcisismo patologico. La scena del ricevimento nella sua bella casa mostra una galleria di personaggi invaghiti ciascuno della propria immagine e impegnati in una conversazione più apparente che vera. Così a un certo punto l'ascolto un po' fatuo e bizzarramente compiaciuto del rumore registrato di un temporale – un'invenzione a mio parere geniale – annuncia il brivido della tragedia imminente. Steiner si suiciderà dopo aver ucciso i suoi bellissimi bambini. Il senso comune trova assurde e incomprensibili questa tragedie, meglio leggibili da chi abbia

consuetudini con l'inconscio. Narciso, che non può staccarsi dalla propria immagine nello specchio della fonte e vanamente invocato dalla ninfa

Eco, una narciso acustica, è in realtà un suicida. Così l'omicidio/suicidio trova la sua spiegazione nell'annessione narcisistica dei figli, non saputi amare per se stessi nella loro irriducibile identità, ma sequestrati come parti inscindibili del Sé. Il genitore li porta con sé nella morte per non abbandonarli in un mondo percepito come invivibile: un tragico paradossale atto d'amore, meno infrequente di quanto non si pensi.

La scena dei paparazzi che si affollano in una specie di danza eccitata e frenetica intorno alla moglie del suicida in procinto d'esserne informata dal commissario e dallo stesso Marcello, è davvero di quelle che prevedono il futuro (e non siamo ancora entrati negli anni '60)... La spettacolarizzazione del reale – senza troppi riguardi per la natura dei fatti – sembra un tratto distintivo del nostro tempo parossisticamente audiovisivo e potenzialmente fonte di insanità mentale. Se infatti definiamo, come già detto, la salute mentale come la comune competenza a distinguere i fatti del reale (*res extensa*) dagli atti di pensiero (*res cogitans*) e questi e quelli dagli atti di rappresentazione scenica (*res loquens*), allora converrà essere avvertiti che la spettacolarizzazione della realtà così come la corrispettiva reificazione dello spettacolo ("reality show" dovrebbe essere considerata espressione blasfema dalle persone perbene) sono cose contrarie alla sanità mentale di tutti e di ciascuno. Fellini ha qui interpretato il futuro odierno.

Il festino dei nobili. Fellini non condanna e non assolve la deboscia dei nobili: prende parte al loro festino con l'ironico distacco di Marcello e li osserva nella casualità dei gesti e nell'estemporaneità degli accoppiamenti occasionali. Personaggi che paiono senz'anima, appiattiti sopra la loro immediata apparenza, scontati, prevedibili, senza mistero e con pochi segreti, redarguiti infine nell'alba livida dall'arcigna principessa madre, che si indovina bigotta a recitare il mattutino col prete requisito per quel servizio. Invero simile a tutti, ma identico solo a se stesso è – o dovrebbe poter essere – l'individuo umano, in quanto tale anche misterioso. È il mistero un orizzonte irraggiungibile che cammina davanti ai nostri passi a garanzia di perdurante curiosità amorosa contro la noia e la scontatezza, insidiose nemiche del vivere. E precisamente il mistero rimette in scena Fellini nelle ultime sequenze proponendone l'ancipite natura. Da un lato il biblico inquietante mostro marino arenato sulla spiaggia («Che avrà poi da guardare tanto?» si chiede Marcello); dall'altro lato del canale, con voce irraggiungibile per via del rumore del mare, l'angelica Paolina – Valeria Ciangottini – destinataria di una inestinguibile nostalgia.

E questo è tutto, salvo un'ultima considerazione. È stato detto che Fellini era un grande bugiardo: ora, se la bugia viene dall'inesauribile immaginazione dei bambini, la cosa è vera. Ma se distinguiamo – come si deve – la bugia dalla menzogna, possiamo concludere che Fellini è un grande bugiardo che non mente mai.

NOTE

¹ A questo proposito: anni addietro sulla "Rivista di psicoanalisi", 4. 1991; 3. 1992, 1. 1993, Emilio Servadio – uno dei padri fondatori della psicoanalisi italiana e al quale si dice che Fellini si sia rivolto un paio di volte – in una breve nota ebbe a interpretare che L' "ermo colle" de *L'infinito* leopardiano altro non fosse che il seno della madre del poeta. In cortese dissenso sostenni che quei quindici versi prodigiosi, tra i più belli della storia della nostra lirica, opera di un ventunenne (evidentemente *poetae nascuntur, oratores fiunt*) non abbisognavano di alcuna interpretazione psicoanalitica non richiesta, avendoci il lettore il buon diritto di scoprire e riscoprire sensi nuovi ogni volta, che quella lettura riduttiva rischiava di disturbare. Ché, semmai, era stato lui, Leopardi, a interpretare per noi lo sgomento davanti alle infinitudini degli spazi e dei tempi... «E il naufragar m'è dolce in questo mare.» I nostri nevrotici non naufragano dolcemente, si paralizzano d'angoscia...

² Gianfranco Mingozzi ci ha illustrato come Fellini si servisse sul set delle libere associazioni, inventando momento per momento la sequenza; senza cadere però nell'equivoco dello spontaneismo: Fellini si lascia bensì guidare dalle libere associazioni, ma una volta che l'associazione ha preso forma, ci lavora sopra con rigore per renderla fruibile anche a noi.

³ Ieri durante la visita alla biblioteca di Fellini ho cercato sugli scaffali *La Divina Commedia*, curioso di verificare un'ipotesi di fantasia: che "la dolce vita" fosse ispirata a un verso di Dante che si ritrova nel decimo canto dell'*Inferno*.

Cavalcante interroga il Poeta sulla sorte del figlio Guido: «Non fére gli occhi suoi *lo dolce lome?*». Ecco, se ci fosse stata una sottolineatura o uno scarabocchio intorno a quel verso avrei avuto un indizio a favore della mia ipotesi. Sfortunatamente nella biblioteca manca proprio la cantica dell'*Inferno*...

⁴ Pirandello nel *Berretto a sonagli*: «Pupi siamo, caro signor Fifi. Pupo io, pupo lei, pupi tutti... E ogni pupo vuol portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentare fuori... Il mio nome, il mio pupo buttato a terra, e sopra una calcagnata, così». Il Ciampa, dopo lo scandalo che rende pubblica la sua dolorosa condizione di marito tradito, deve recuperare la sua figura e può farlo a due condizioni alternative: o uccidere gli amanti o imporre il berretto a sonagli in capo alla signora del Cavaliere, autrice dello scandalo: se la donna sarà pubblicamente pazza, lui avrà salva la propria figura.



Gino Zucchini

FELLINI A “PSYCHOANALYST”?

LA DOLCE VITA AS INTERPRETATION/UNVEILING OF THE CONTEMPORARY WORLD

In actual fact I am asking myself, and not just today, in what capacity, as a psychoanalyst, can I speak about *La dolce vita* and Fellini. I thought it proper, therefore, to present the credentials of the job.

Psychoanalysis is the art (whose objects-products are unique, particular and unrepeatable) of practicing a science, the science of the unconscious, whose assumptions are, by definition, general, repeatable and deterministic. The field of action of psychoanalysis is the caravanserai of human psychopathology (phobia, obsession, paranoia, depression, mania, disassociation, perversity) within which the procedure moves from the weight (pertaining to matter, things, compulsively repetitive) to the sense (immaterial, light and profound, communicable), inducing with the use of the representative medium – words or images – a transformation/transubstantiation that moves from the servile to the freedom of the spirit. Psychoanalysis therefore is of use where there is suffering (like the scalpel in surgical anatomy) and not warranted where there is happiness and creativity of life and art. Seeing as a work of art worthy of that name is an original interpretation of a previously unthought or unsaid aspect of life and history, the psychoanalytical interpretation of masterpieces always runs the risk of being reductive, when it isn't, frankly, tedious¹.

So, I will refrain from «interpreting psychoanalytically» Fellini and *La dolce vita*, and I will try to show where, when and how Federico Fellini had been a “psychoanalyst”, expressing and anticipating many aspects of the contemporary world.

Cinema and psychoanalysis share the same birthday: in 1895 – the year that *Studies on Hysteria* by Freud and Breuer, rightly considered the founding work of psychoanalysis, was published – the Lumière brothers were projecting the first documentary film for a paying audience in the basement of the Grand Café in Paris. Mere chronological contingency or mysterious appointment between two mutations of the staging of reality and the interior world?

Cinema and psychoanalysis make use of the semidarkness to render the images on the screen legible, the former, and, the latter, to allow the subject access to the interior world (the world seen with closed eyes) that the words project before him, which are gathered by a listener that positions himself behind him. Cinema uses editing with quick changes in scenes that are cut or assembled in fades. Psychoanalysis uses «free associations», removed from

the restrictions of daytime, perceptual and allusive logic of other connections².

The psychoanalyst is then trained in “neutrality”, that is the suspension of ethical judgement over the contents of the interior world legitimised to appear in the «analytical theatre» (my friend Spadoni has a charming piece of writing on this subject) with the rigorous guarantee of an impartial listener, exonerated from any censorship. Everything and its opposite, often in bitter conflict, can be expressed on the couch: the patient projects his cinema of experiences on the wall facing him, which the analyst observes from behind him. This neutrality towards the interior world is often misunderstood as indifference or cynicism, whilst it is the guarantee of a curious, attentive and respectful gaze, *conditio sine qua non* for a reparative realization.

Fellini too, with his inexhaustible and sympathetic curiosity for the great show of life, was in his own way neutral and was able to avoid the tugs and shoves of those that, on the left, accused him of political indifference and, on the right, of immorality (“the indecent life” someone said). And it is also this infinite loving curiosity, I believe, that lies behind his lexical creativity: words such as “la dolce vita”, “amarcord” and “paparazzo” (who remembers that it was a surname?) have permanently become part of our common and shared language³.

Now I would like to examine, in no particular order, some of the seven scenes of the fellinian exposition, held together by the narrative thread of Marcello’s day with his paparazzo.

Let’s see **the meeting with the father**, who has come to Rome from the melancholic province rather inclined to spend night of revelry. In a resurgence of youthful assumption, underlined by the march of the gladiators, the mature parent expresses himself emphatically with tenderly out of date, out of place and out of character words: look at the dancer with “the long legs”, but when the “young lady” – Magali Noël – comes close he praises her nice eyes. And then he drinks too much and tries to follow the girl to her room. The poignant and melancholic music of Polidor, the magic piper who drags the balloons with him, seems to announce the outcome: the father doesn’t feel well.

The scene that follows recalls the position of the psychoanalytical setting. The father is seen from behind, in shirtsleeves, sitting and breathing and looking out of the window. Marcello is half-turned, a few steps back. They talk calmly, without looking at each other. Marcello respects the melancholic modesty of the father; tenderly protective he invites him to stay with him a few more days in Rome: «No, I’m going. I’ll go home with the first train, I’ve already called a taxi». And the parent leaves lightly brushing the bedcovers almost to remove the mischievous creases, followed by the son, always seen from behind.

When Freud decided to place himself behind his patients, in that frankly bizarre position for a conversation, it was – I think – because he had sensed that the face of someone who is suffering, and not only, needs to be protected from excessive frontal exposure. Similarly also the so-called «fundamental rule» «here everything that comes to mind can be voiced» encourages utmost expressive freedom and at the same time guarantees discretion: being able to talk naturally implies the reciprocal being able to be silent.

Psychoanalysis can be described in many ways, also in this: a work, a cure, a medicine that aims to restore the *person* (in Latin: theatre mask), the human face, wherever it has been, even from childhood, not legitimised in its interior mystery, or hurt, disfigured or pierced by excess visibility or arrogance of perceptive knowledge⁴.

What is this figure that we would like to improve, this *facies* – I call it *figural apparatus* – other than the visible surface of the self, heavily invested with narcissistic effects?... A physical and psychic structure that we need to control in order to guarantee mental health: instruments through which the ego decides each time what to reveal of its interior world and what to keep secret. A skill without which we are in the realm of folly, which is nothing more than the confused and indistinct mixture of objects and facts of the world seen with open eyes and things originating from thoughts, imagination and memories that belong to the world seen with eyes closed.

Let's examine the film sequences.

The ascension between sacred and profane opens the review: «Look, it's Jesus!» one of the girls in swimming costumes sunbathing on the terrace tells her friends: a statue of Christ the King crosses the roman sky by helicopter. Between heavens and sky Fellini seems to interpret the drama of the modern conscience, forced to revive the mystic view of the world beyond the sub-lunar sky, increasingly cluttered with technological objects forcefully delivered to the object and mechanical perception and through this subtracted from the metaphor and the representation of the imagination.

Also the scene of the false appearance of the Madonna can be placed alongside this theme: reality/truth consumes the illusion of the miracle and the “visions” burn out like the short circuiting floodlights under the pelting rain: and a poor sufferer waiting for the miracle meets death.

Fellini's women: whether they give voice to suffocating and blackmailing faithfulness (Emma, Yvonne Fourneax), fleeting sensuality (Maddalena, Anouk Aimée) or the sumptuous attractiveness that is ultimately unattainable (Sylvia, Anita Ekberg), they all recall, in various ways, the childish nostalgia for the first love of every human being: the opulent and fatally unfaithful mother. Fellini amused himself for a lifetime finding the irony in this theme: the Saraghine and the Tobacconists that spill over from his sketchbooks, today thankfully on show, in actual fact have the right proportions, if you look at them with the eye and scale of a suckling child!...

Steiner, the intellectual friend venerated by Marcello, embodies the tragedy of pathological narcissism. The reception scene in his beautiful home shows a gallery of characters infatuated with their own images and engaged in a discussion that is more appearance than reality. So that at a certain point the rather fatuous and bizarrely self-satisfied listening to the noise of a thunderstorm – a brilliant invention, to my mind – announces the shiver of the im-

pending tragedy. Steiner commits suicide after having killed his beautiful children. Common sense finds these tragedies absurd and incomprehensible, they are more easily deciphered by those familiar with the unconscious.

Narcissus, who can't leave his own reflection in the pool and called to no avail by the nymph Echo, an acoustic narcissus herself, is in actual fact a suicide.

Therefore the homicide/suicide finds its explanation in the narcissistic annexation of the children, that he didn't know how to love for who they were in their unyielding identity, and so taken away as inseparable parts of the self.

The parent takes them with him in death so as not to abandon them to a world perceived to be unliveable: a tragic paradoxical act of love, less uncommon than we might think.

La scene of the paparazzi that swarm around the wife of the suicide victim, in a sort of excited and frenetic dance, as she is about to be informed by the officer and Marcello, is truly a scene that foresees the future (and we are not even in the sixties yet)...

Turing reality into a show – without much consideration for the nature of the facts – seems a distinctive trait of our convulsively audiovisual times and a potential source of mental folly. If in fact we define, as we said earlier, mental health as the common ability of distinguishing real facts (*res extensa*) from imaginary acts (*res cogitans*) and the former and the latter from the acts of a theatrical representation (*res loquens*), then we must be aware that turning reality into a show and the corresponding reification of the show (“reality show” should be considered a blasphemous expression by respectable people) run against the mental health of each and every one. Fellini has here interpreted the today's future.

The aristocrat's party. Fellini does not condemn nor absolve the debauchery of the aristocrats: he joins their party with Marcello's ironic detachment and observes them in the fortuitness of their behaviour and the extemporaneousness of the occasional coupling. Characters that seem without soul, flattened on their immediate appearance, obvious, predictable, without mystery and few secrets, finally reprimanded in the livid dawn by the stern princess mother, that finds herself a bigot in reciting matins with the priest commandeered for that service.

In truth the human individual is, or should be able to be, similar to everyone but only identical to himself, and as such also mysterious. The mystery is an unattainable horizon that walks in front of our steps to guarantee lasting loving curiosity against boredom and predictability, insidious enemies of living.

And it is exactly the mystery that Fellini returns to his scenes in the final sequences, by presenting its double-edged nature. On the one hand the biblical, disquieting marine monster beached on the shore («What's he got to look at?» Marcello asks himself); on the other side of the channel, with the unreachable voice due to the noise of the sea, the angelic Paolina – Valeria Ciangottini – recipient of an undying nostalgia.

And this is all, except for a final consideration. It has been said that Fellini was a great liar: now, if the lie originates from the inexhaustible imagination of children, this is true. But

if we distinguish – as we should – the lie from the falsehood, we can conclude that Fellini is a great liar who never said falsehoods.

NOTES

¹ In connection with this: years ago in “Rivista di psicoanalisi”, 4. 1991; 3. 1992, 1. 1993, Emilio Servadio – one of the founding fathers of Italian psychoanalysis to whom, it is said, Fellini turned to a few times – in a brief note interpreted that the “solitary hill” in Leopardi’s *L’infinito*, was nothing more than the breast of the poet’s mother. In courteous dissent I claimed that those fifteen wonderful verses, amongst the most beautiful of the history of our lyric poetry, the work of a twenty-one year old (evidently *poetae nascuntur, oratores fiunt*), didn’t need any uncalled for psychoanalytical interpretation. The reader’s right to discover and re-discover new meaning at each reading, risked being disturbed by that reductive interpretation. That, if anything, it had been him, Leopardi, who interpreted for us the dismay of being faced with the infinity of space and time... «And to flounder in this sea is sweet to me.» Our neurotics don’t flounder sweetly, they are paralysed with anxiety...

² Gianfranco Mingozzi has illustrated how Fellini used free associations on set, inventing sequences on the spot, without falling into dubious spontaneity. Fellini lets himself be guided by free associations, but once the associations have taken shape, he works on them to render them readable also for us.

³ Yesterday during the visit to Fellini’s library I looked through the shelves for *The Divine Comedy*, curious to verify a fanciful hypothesis: that *La dolce vita* was inspired on a verse in the tenth canto of Dante’s *Inferno*. Cavalcante asks the Poet about the fate of his son Guido: «Does not the sweet light strike upon his eyes?». There, if that verse had been underlined or there was a scribble near it, I would have found a clue to support my hypothesis. Unfortunately the *Inferno* part is not in the library...

⁴ Pirandello in *Cap with bells*: «We are puppets, dear Mr. Fifi. Me a puppet, you a puppet, everybody puppets... An every puppet wants to be respected, not so much for what he believes himself to be inside, but for the part that he must play outside ... My name, my puppet thrown to the ground and then stamped upon like this». Ciampa, after the scandal that revealed his painful condition as cheated husband, must regain face and he can do it with two alternative conditions: either kill the lovers or force the Cavaliere’s lady, responsible for the scandal, to wear the cap with bells: if the woman is publicly mad, he will save his face.



LA PARTITURA ACUSTICA DELLA *DOLCE VITA*: DALLE PAROLE AL RUMORE

1. Dolce vita e paparazzo.

Il *GDLI*¹ dà di “dolce vita” la seguente definizione: «esistenza frivola e lussuosa» (s.v. *vita*, § 3), esemplata proprio sul film di Fellini, come recita la citazione di Bruno Migliorini. Sulle origini della locuzione è utile partire dalle parole di Masolino D’Amico: «L’espressione “dolce vita” era comparsa in italiano già molto prima che Federico Fellini e il suo principale sceneggiatore, Ennio Flaiano, la rilanciassero come titolo del loro celebre film; forse in origine traduceva la nota espressione francese, “douceur de vivre”, usata da Talleyrand a proposito dell’*ancien régime*»². D’Amico ci ricorda anche come il concetto di “dolce vita” sia «totalmente *inventat[o]*»: «la Roma, più che descritta, vagheggiata da Fellini non era mai esistita», tanto che «*Il sorpasso* mostra l’Italia del cosiddetto boom come fu, e *La dolce vita*, la stessa Italia come sognava di essere»³.

È sempre difficile stabilire quando un’espressione si cristallizza, quando cioè da libera cooccorrenza di parole si blocca in una funzione semantica (e talora anche morfosintattica) particolare, spesso idiomatica, diventando ciò che i linguisti definiscono “locuzione”, “collocazione” o “idioma”, a seconda del grado di coesione. Si può risalire almeno a Dante, alla ricerca della nostra espressione in accezione quasi tecnicata: «ma tutti fanno bello il primo giro, / e differentemente han dolce vita / per sentir più e men l’eterno spiro» (*Paradiso*, IV 34-36). È chiaro che qui (e analogamente in *Paradiso*, XX 48 e XXV 93) il significato di “dolce vita” è diversissimo dall’attuale e rimanda all’afflato beatificante di Dio nei confronti delle anime del Paradiso.

Già in latino l’espressione alludeva a un contesto ultraterreno, nel celebre passo dell’*Eneide*, VI 426-429, sebbene in accezione ideologicamente rovesciata rispetto a quella dantesca: «Continuo auditaē voces, vagitus et ingens, / infantumque animae flentes in limine primo, / quos dulcis vitae exsortes et ab ubere raptos / abstulit atra dies et funere mersit acerbo». I bambini morti prematuramente, all’ingresso degli Inferi, sono privi della dolce vita (*dulcis vitae exsortes*, “dolce” proprio perché non c’è più, rimpiainta dal regno dei morti), vale a dire della vita terrena, che il pagano Virgilio non può non anteporre, rispetto al cattolico Dante, alla vita ultraterrena. Ennio Bispuri legge la scelta dell’espressione virgilianamente intesa, da parte di Fellini, come un’ennesima prova del «senso latino della vita», dominante in tutta la filmografia felliniana. Tale senso (latino perché presente in Virgilio, Orazio, Catullo

e molti altri poeti dell'antichità) è «la consapevolezza della morte che genera la malinconia del distacco da questa vita, amata con le viscere e l'intensità di chi la sa sentire nelle sue più intime pieghe, come se morendo non si potesse rinunciare a considerare se stessi vivi in un aldilà che è una continuazione della vita in tutti i suoi aspetti»⁴. Come ai poeti latini, «la vita infatti appare “dolce” a Fellini (al di là di ogni intenzione ironica e provocatoria) proprio perché è irrimediabilmente sfuggente»⁵.

L'interpretazione di Bispuri persuade soprattutto alla luce dell'indiscutibile prominenza del tema della morte nei film felliniani, fino al progetto da sempre inseguito ma mai realizzato del *Viaggio di G. Mastorna*, che doveva proprio narrare d'un viaggio nell'oltretomba⁶. Sulla base di tale interesse, non è improbabile che al Maestro risonesse il sintagma virgiliano e poi dantesco⁷, ovviamente rivissuto e reinterpretato anche sulla base di altri echi culturali. Pare infatti che abbia esercitato una certa influenza anche una celebre *pièce* di Arnaldo Frac-caroli, *La dolce vita*, commedia in tre atti, Milano, Treves, 1914 (prima rappresentazione: Milano, 1912), che tuttavia con la trama e i temi del film felliniano non ha nulla da spartire e nella quale il sintagma sembra avere il semplice significato di “dolce far niente”. Come neppure alcun possibile punto di contatto si individua con l'insipida raccolta di «microcom-medie» di Alfonso Dolce, *La dolce vita*, Vianelli, Venezia, 1955⁸.

D'accordo con D'Amico, l'area semantica di “dolce vita”, così come intesa da Fellini, sembra connessa con il clima culturale dell'Italia nell'incipiente boom economico: «L'im-magine che l'Italia di allora, apparentemente ricca, aggressiva e godereccia, dava di sé in quell'euforico inizio degli anni Sessanta»⁹. È evidente la differenza rispetto al francese *douceur de vivre*: l'espressione felliniana passa infatti dal significato di semplice “felicità” a qualcos'altro di più ambiguo e dolceamaro.

Già prima dell'uscita ufficiale del film, il suo titolo divenne proverbiale, sulla bocca di tut-ti, nel suo nuovo significato, e favorì immediatamente una serie di associazioni tra l'ossimo-rico, l'ironico e il sarcastico, come testimoniano molte recensioni del film, tra le quali spicca quella, lucidissima quanto precoce, di Indro Montanelli, che contrapponeva più volte la supposta “dolce vita” romana alla vita, «da cane», del produttore del film e a quella, «molto, molto amara», della società italiana dell'epoca: «*La dolce vita* è una vita opaca e triste, dove più che ricercare il piacere si fugge la disperazione... E inesorabilmente vi si ripiomba»¹⁰. Fu però lo stesso Fellini a prendere le distanze dall'interpretazione ironica della locuzione: «Il titolo non vuole essere affatto un'ironia»¹¹. E, ancora:

Anche sull'aggettivo ci fu un equivoco. Si volle dare al titolo una connotazione moralistica, come se il film intendesse bollare, smascherare, denunciare non so cosa: spogliarelli, corruzione e altro. Ma io volevo solo constatare che nonostante la confusione, la paura, lo sgomento, la vita poteva essere dolce. Di fronte a una simile testimonianza ingenua, affettuosa, incantata, anche i difensori del film mi saltarono addosso. Procla-marono: l'artista non sa quello che fa. Mi volevano in trincea.

E, poco sotto, il Maestro circoscrive ulteriormente la definizione di “dolce”: «Dolcezza, abbandono [...] E quella sensazione confusa, voluttuosa»¹².

Va infine ricordato che il titolo del film non doveva essere dapprima *La dolce vita*, bensì, più referenzialmente, *Via Veneto*, secondo il produttore, o, nei primi intenti di Fellini, *Moraldo in città* o *Moraldo '58*, in quanto ideale seguito dei *Vitelloni*¹³. Che la locuzione non fosse del tutto perspicua, all'epoca, pare anche confermato dal settimanale "Lo Specchio", che il 15 marzo 1959 etichetta *La dolce vita* come un «suggestivo titolo»¹⁴.

Resta indubbio che proprio nel nuovo significato felliniano di «particolare maestria nell'arte di godersi l'esistenza», o, forse meglio, di «miscela di malinconico edonismo e di dolce far niente, unico antidoto all'incomprensibilità del reale e alla fugacità del tutto»¹⁵, la locuzione penetra presto nelle principali lingue europee (e non solo). La ritroviamo attestata, infatti, perlopiù già dal 1960 e con tanto di paternità felliniana, quale italianismo almeno in inglese, francese, tedesco e spagnolo, per limitarci ai vocabolari delle lingue più note¹⁶. Fellini ammise il proprio orgoglio nell'apprendere la presenza di "dolce vita", "paparazzo" e "felliniano" in un dizionario americano¹⁷.

OED: «A life of luxury, pleasure, and self-indulgence». La traduzione letterale è *sweet life*, che è poi il titolo internazionale del film.

GR: «(la) belle (mot à mot "la douce") vie [...]. Forme de vie oisive et aisée. Ne semble pas s'employer au pluriel (le plur. ital. de *vita* est *vite*)». Curioso che qui non compaia alcun riferimento a *douceur de vivre* (che è poi il titolo alternativo con cui il film uscì in Francia), sebbene, s.v. *douceur*, § 3, locuzione *douceur de vivre*, il rimando sinonimico sia: «bien-être, bonheur; dolce vita».

Duden: «süßes Leben [...] luxuriöses Leben, das aus Müßiggangen u. Vergnügungen besteht».

VM: «Expresión italiana que significa "estilo de vida frívolo y placentero"».

Diverso il caso della risemantizzazione della versione univertata della locuzione, riportata soltanto da alcuni vocabolari italiani: «maglia a collo alto, chiuso e rovesciabile [...] dal titolo di un film del regista italiano F. Fellini [...] in cui il protagonista indossa tale capo di abbigliamento» (*GraDit: Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, UTET, Torino, 2000). Tale definizione, assente peraltro, a quanto mi risulta, all'estero, contiene un errore: nel film, infatti, Mastroianni, cioè il protagonista Marcello Rubini, non indossa mai quel capo d'abbigliamento; ad indossarlo due volte è invece il dandy gay Pierone, interpretato da Giò Stajano¹⁸, onde, evidentemente, l'indumento è parso tipico degli eccentrici vip della dolce vita romana.

Ma i neologismi o le risemantizzazioni felliniane non si fermano, com'è noto, a "dolce vita". Per altri film, si ricordino almeno i seguenti prestiti all'italiano: "amarcord" «ricordo nostalgico, evocazione malinconica» (*GraDit*, dal romagnolo «io mi ricordo» (dal film *Amarcord*, 1973¹⁹); "bidone" «imbroglio, raggiro» (*Il bidone*, 1955²⁰); "vitellone" «giovane ozioso e fatuo» (*I vitelloni*, 1953²¹).

Per tornare alla *Dolce vita*, notissimo è il caso di "paparazzo", lessicalizzatosi per antonomasia dal celebre fotoreporter interpretato dal padovano Walter Santesso. Il nome pare sia stato ispirato a Fellini dal personaggio di Coriolano Paparazzo (un albergatore di Catanzaro),

descritto nel libro di George Gissing, *Sulla riva dello Jonio: appunti di un viaggio nell'Italia meridionale* (*By the Jonian Sea: Notes of a Ramble in Southern Italy*, Chapman and Hall, London, 1901), Cappelli, Bologna, 1957. Mentre, come tratti tipologici, il riferimento è sicuramente al celebre fotografo delle dive Tazio Secchiaroli²². Anche “paparazzo” è attestato nelle principali lingue europee e, molto più di “dolce vita”, mostra una completa lessicizzazione, visto che quasi nessun repertorio ne individua l’origine italiana antonomastica e cinematografica.

OED, s.v. *paparazzo*: «A free-lance photographer who pursues celebrities to take their pictures».

GR, s.v. *paparazzi*: «reporter photographe. Photographes faisant métier de prendre des photos indiscrettes de personnes connues, célèbres, sans respecter leur vie privée».

Duden, s.v. *Paparazzo*: «[aufdringlicher] Pressefotograf, Skandalreporter».

VM, s.v. *paparazzi*: «Fotógrafo de prensa especializado en tomar fotos indiscretas de personas famosas».

Taluni, come il francese *GR* («Le sing. “paparazzo” ne semble pas utilisé en français») o lo spagnolo *VM*, ne registrano l’uso esclusivo al plurale. Del resto, Tullio Kezich ci ricorda che già nella troupe del film era invalso l’uso del plurale antonomastico: «Paparazzo è uno, ma poiché compare quasi sempre insieme con i suoi colleghi, nella troupe li chiamano ormai “i Paparazzi”»²³.

Naturalmente nel film i paparazzi non possono ancora essere chiamati così: il loro appellativo è il tradizionale “fotografi” o il più recente (ma non recentissimo) “fotoreporter”, dato dal *GraDIt* al 1954. Nella sceneggiatura del film, tuttavia, il nome del fotografo è scritto con l’iniziale minuscola e preceduto dall’articolo (“il paparazzo”), a conferma del fatto che il processo antonomastico, anche al singolare, è iniziato assai precocemente, nelle intenzioni degli autori del film²⁴.

Tornando al nome proprio, come ci ricordano alcuni osservatori (da Haller a Caffarelli, ma basta una navigata in Google per rendersene conto), negozi più o meno “all’italiana” portano il nome di “Paparazzo” un po’ in tutto il mondo (un negozio di scarpe nel centro di Praga, per es., o un ristorante nello Sri Lanka!)²⁵.

Con la tempestività che li caratterizzava, i film cosiddetti parassitari rifecero puntualmente il verso ai vezzi anche linguistici del grande cinema felliniano. È il caso del delizioso *Totò, Peppino e... la dolce vita*, 1961, di Sergio Corbucci. Su “paparazzo”, naturalmente, gli autori si sbizzarrirono. «Vedi i paparazzi?», fa Totò all’attonito cugino Peppino, il quale fraintende: «i matarazzi?» e Totò: «A Roma i fotografi si chiamano paparazzi [...]. E ce ne sono tanti [...]. Tu mentre stai camminando a via Veneto, ti trovi un paparazzo davanti che ti fotografa. Questa è vita!».

“Paparazzo” ricomparirà anche in altri film di Totò, come *Lo smemorato di Collegno*, 1962, dello stesso Corbucci, e *Totò di notte n. 1*, 1962, di Mario Amendola, in cui è coniato addirittura il verbo “paparazzare”: «Lei è un paparazzo ed è ora che smetta di paparazzarci!».

Totò, Peppino e... la dolce vita gioca più volte anche con la locuzione eponima, che invece, giova ricordarlo, nel film di Fellini non compare mai nei dialoghi (a segno ulteriore della sua carica neologistica), ma soltanto una volta nella sceneggiatura, nell'ultima scena (p. 277): «lo amo la vita... la dolcissima cita... E tu?», chiede il trans Mariuccio a Marcello, subito prima della scoperta del pesce mostruoso sulla spiaggia. Le belle straniere, interpretate da Tania Beryl e Gloria Paul, provocano così i due ruspanti cugini: «Noi volere ballare»; «Facciamo la dolce vita». E, dopo varie attestazioni della locuzione, essa diventa addirittura «la dolce vita cinese», richiamando le sonorità, supposte come orientaleggianti, del “Cià cià cià”, nome del locale romano immortalato da Fellini. Ciò che più si avvicina al significato di “dolce vita”, nei dialoghi felliniani, è la seguente osservazione del giornalista all'arrivo della diva svedese Sylvia (Anita Ekberg): la pizza addentata dalla maggiorata «sembra riassumere la gioia di vivere del nostro paese».

Anche il plurilinguismo felliniano è deriso da Totò, il quale deforma night club nella trasparente paretimologia di «natic club», lo champagne Moët et Chandon nel celeberrimo «Mo esce Antonio» e l'inglese in un improbabile barese:

Antonio: Excuse moi, please, se vous plait. Da quante tamp...

Peppino: Da quante?

Antonio: Tamp, voio, voi due, state in Italia? Cioè qui, a Roma, in Romagna, in Romania, va' [...]. Noi vogliam savuàr ove voio abitàt. Dov'è la vostra abit. La chesa va'. La chesa.

Peppino: La chesa.

Antonio: Quand'uno s'è stanc, voglio andar a chesa. Me voglio riposare. Un tandìn.

Peppino: Ma tu stai parlando barese!²⁶

2. Dal film al metafilm, dalla comunicazione all'incomunicabilità.

Ma l'interesse linguistico della *Dolce vita* non si esaurisce nell'espressione eponima e nel lemma “paparazzo”, investendo bensì l'intera partitura verbale e non verbale del film, per richiamare il titolo del presente intervento, e facendone un vero e proprio monumento ai problemi della comunicazione (quasi un microtrattato di semiotica) e un primo tassello nella seconda fase della produzione artistica di Fellini, quella che si affranca dalle istanze realistiche e dalle tecniche narrative tradizionali, per giungere al «film puro» e al metacinema²⁷. Per questo, benché il compito assegnatomi dagli organizzatori del Convegno fosse soltanto quello di analizzare l'origine del sintagma “dolce vita”, vorrei dedicare la seconda parte di questo saggio a temi, sia pur sempre linguistici, di altra natura.

Per tornare al plurilinguismo, pochi film vantano un caleidoscopio di lingue e dialetti pari a quello della *Dolce vita* e di *8½*. Nel primo film si riconoscono almeno, oltre all'italiano standard, latino, spagnolo, francese, inglese, tedesco, romanesco, dialetti mediani (almeno ciociaro, viterbese e umbro), veneto, romagnolo, sfumature lombarde e toscane, per non parlare delle varietà intermedie e dei registri, dall'italiano burocratico, a quello impettito

dei nobili, a quello popolare, a quello regionale e informale fino al turpiloquio (“puttana”, “zoccola”, “mignotta”, “fii de na mignotta” compaiono nel film). Proprio alla mescolanza linguistica e agli inevitabili incidenti comunicativi che ne derivano Fellini assegnava un valore metaforico evidentissimo, che pare proprio, questo sì, la cifra distintiva del film, molto più di ogni sterile polemica sulla dolcezza o amarezza della vita romana o italiana. Roma, nella sua veste di capitale del cinema e proprio per questo novella Babele e regno della mistificazione, viene presentata come luogo prototipico della massima confusione, dell'impossibilità di districarsi nei meandri di una realtà gaddiana e inconfondibile. Ovviamente il tutto è reso nel solito *fellinian touch*, con continue strizzate d'occhio a una ludicità quasi fumettistica e avanspettacolare, dal francoispanico di «muy bien, madame, muy bien» (detto dal produttore a Sylvia), all'angloromanesco di «Wonderful, ne famo un'altra» (un fotografo a Sylvia), al delizioso calco dall'inglese di Fanny che chiede al padre di Marcello: «Sei confortabile sul mio carrozzo?». Talora l'incomprensione è totale, come il tedesco della modella Nico, alla quale Marcello chiede: «Che lingua parli tu? Di dove sei?», e lei: «Eschimese».

A detta dei fortunati che videro *La dolce vita* prima della postsincronizzazione, tale confusione babelica doveva essere ancora più suggestiva²⁸. Ma per il Maestro, com'è noto, il doppiaggio ha una funzione ineliminabile: egli vuole riserbarsi il diritto di manipolare fino all'ultimo minuto il testo della sceneggiatura, nella convinzione che soltanto in fase di doppiaggio – grazie anche a tipici espedienti espressionistici felliniani, dagli effetti d'eco, alle voci di personaggi di sfondo che sembrano parlare in primo piano e viceversa – prenda vita e corpo la versione definitiva dell'opera filmica: «Non potrei fare a meno del doppiaggio. Anche le voci che in genere restano a uno stadio neutro, nella ripresa diretta, con il doppiaggio possono essere manipolate, esaltate, magari aggiungendo un vago accento esotico che conferisce autorevolezza e innocenza»²⁹.

È durante il doppiaggio che torno a dare grande importanza ai dialoghi. [...] Io sento il bisogno di dare al sonoro la stessa espressività dell'immagine, di creare una sorta di polifonia. È perciò che sono contrario, tanto spesso, a utilizzare dello stesso attore il volto e la voce. L'importante è che il personaggio abbia una voce che lo renda ancor più espressivo. Per me il doppiaggio è indispensabile, è un'operazione musicale con la quale rinforzo il significato delle figure. Né mi serve la presa diretta. Molti rumori della presa diretta sono inutili. Nei miei film, per esempio, i passi non si sentono quasi mai. Ci sono dei rumori che lo spettatore aggiunge con un suo udito mentale, non c'è bisogno di sottolinearli: anzi, se li sente veramente, disturbano. Ecco perché la colonna sonora è un lavoro da fare a parte, dopo tutto il resto, insieme alla musica³⁰.

In più occasioni, del resto, Fellini ha ammesso di seguire la sceneggiatura (spesso appena abbozzata, all'inizio delle riprese di un film; altre volte, benché totalmente strutturata, poi sostanzialmente modificata, come nel caso della *Dolce vita*) in modo molto libero, sviluppando le scene a mano a mano che le girava, cambiando lo spessore dei personaggi, il colore delle situazioni ecc. È sempre stato un grande improvvisatore (benché odiasse il termine e il concetto di *improvvisazione*, come dichiarò in una testimonianza raccolta nel film *Fellini: Je suis un grand menteur*, 2002, di Damian Pettigrew), nei dialoghi quanto nelle riprese: «Ma

come si fa a eseguire pedissequamente un testo scritto, quando ti arriva un'idea migliore?». Non si può non tener conto delle circostanze, degli umori degli attori³¹.

«Tutti sono felici di fare i film con Fellini meno i tecnici del suono. Che gusto ci prova a fare una colonna piena di sozzerie quando sa che dovrà buttar via tutto? Della colonna-guida di questo film [*La dolce vita*] potrà adoperare ben poco: cento lingue, le battute cambiate, sarà costretto a doppiare anche le scene più semplici»³².

Per questi motivi Fellini era contrario, in un primo momento, alla pubblicazione della sceneggiatura del film, proprio perché il risultato era molto distante dal testo di partenza³³.

Dalle parole del titolo e dei dialoghi, che rappresentano il polo più articolato e strutturato della componente verbale di un film, passiamo ora al polo più sfumato, rappresentato dalle musiche e dai rumori, altrettanto funzionali alla riuscita di un film e parimenti concorrenti alla composizione di un messaggio pluricodice, com'è quello cinematografico, nel suo complesso.

Il ruolo del rumore nella *Dolce vita* è fondamentale; paragonabile, direi, soltanto ad alcuni film di Antonioni, quali *L'avventura* e *L'eclisse*: guarda caso, si tratta sempre di opere incentrate sui problemi della comunicazione. Rumori della natura, più che parole, ricerca e registra meticolosamente Steiner, dal vento, al tuono, al canto degli uccelli. Sul rumore, e sull'angelico volto di Valeria Ciangottini, è la memorabile chiusa del film. Il fragore del mare impedisce a Marcello di capire le parole di Paola, della quale non comprende neppure i gesti, quei gesti coi quali lei tenta di ricordargli il giorno in cui si sono incontrati, in cui lui stava scrivendo a macchina e l'aveva paragonata ad un angelo dei pittori umbri. Marcello sembra quasi non riconoscerla: non riconosce gli angeli, perdendo così, forse, l'ultima *chance* di purezza e di salvezza. È totalmente incapace di comprendere la realtà. Tra le ultime battute del film percepiamo: «Non capisco, non si sente». E l'immagine di poco precedente, quel correlativo oggettivo che ci rimanda a Eliot e a Montale non meno che a Buñuel, era un mostruoso pesce, una specie di razza. Pesce: animale muto per antonomasia (oltretutto simbolo cristologico, naturalmente, da ricondurre alla scena d'apertura del film).

In quest'affastellarsi di simboli (tutti nettissimi, a mio avviso) acustici e visivi del finale della *Dolce vita*, non possiamo non tornare alla metà del film: è lo stesso regista che ci induce a farlo, grazie alla presenza di Valeria Ciangottini. Paola, proprio in quel momento topico che è la parte centrale del film, aveva acceso il juke box con il ballabile *Patricia* (lo stesso che, non a caso, accompagnerà lo straniatissimo spogliarello) e impedendo così a Marcello di parlare al telefono con Emma, con la quale, del resto, l'incomunicabilità è già emersa più volte: anche durante l'intervista di Sylvia, infatti, Marcello e Emma (solo casuale l'omonimia con Emma Bovary, l'eroina delle difficoltà relazionali tra uomini e donne?) non riuscivano a comunicare bene al telefono, perché disturbati dai giornalisti. È come se la comunicazione tra i due non potesse avvenire se non tra elementi di disturbo e in condizioni di fortissima interferenza. Non per nulla nel film il telefono ha una grande importanza, ad accrescere l'incomprensione e il ruolo di una comunicazione mediata, dimidiata, incompleta. Soprattutto tra uomini e donne.

Un altro strumento mediatico (e metafilmico) essenziale è il già evocato registratore, che quanto più tenta di riprodurre fedelmente la realtà, tanto più ne svela l'irriproducibilità e gli artifici, restituendoci le voci di chi non c'è più, nascondendoci, o forse sottolineando, artatamente la morte, come quella (voce e morte) di Steiner. Sarà per una fortuita coincidenza, dovuta a un errore in fase di postproduzione, o per un'esplicita volontà del Maestro (sebbene mai segnalata prima d'ora, se non m'inganno), se le parole registrate della poetessa, in casa Steiner, risuonano differenti rispetto alle parole effettivamente pronunciate la prima volta? La battuta originaria è: «Tu sei il vero primitivo. Primitivo come una guglia gotica. Sei così alto che non puoi sentire più nessuna voce de lassù». Quella registrata è invece: «Primitivo come guglia gotica. Sei tanto alto che non puoi sentire più nessuna voce de lassù». Una differenza quasi impercettibile, si dirà, e, come ripeto, forse del tutto accidentale, che tuttavia a me (in quanto fruitore come al solito cooperativo col senso dell'opera fruita) piace leggere come ulteriore conferma del sottilissimo lavoro metacomunicativo condotto da Fellini in questo suo film.

Per tornare all'occasione del primo incontro di Marcello e Paola sulla spiaggia, Marcello aveva intimato il silenzio alla ragazza, silenzio che alla fine del film gli si ritorcerà contro: Paola diventa una specie di divinità del suono, ora offerto e ora negato, e una chiave di lettura del film.

Il suono acusmatico, come lo chiamava Michel Chion³⁴, vale a dire il suono di cui non si percepisce chiaramente la fonte, è un altro elemento su cui il colto (forse *malgré lui*) e raffinato Fellini gioca almeno due volte, nel film, con un altro personaggio chiave nella vita di Marcello: Maddalena (ennesimo, facile, *nomen omen*). La prima è la scena in macchina con la prostituta. Per tutta la prima parte della sequenza ascoltiamo una musica che ci sembra extradiegetica ma che di colpo, all'invito della prostituta a spegnere l'autoradio, si palesa come diegetica: l'effetto, come accade sempre in questi casi, è straniante, perché obbliga lo spettatore-ascoltatore a fare i conti con l'artificio filmico e con i paradossi dell'uso cinematografico del suono³⁵.

La seconda scena è la festa al castello di Bassano. Maddalena sussurra, non vista da lui, parole d'amore a Marcello e, mentre quest'ultimo si dichiara a sua volta, lei bacia un altro: la comunicazione è ancora una volta incompleta, dimezzata, privata della componente iconica, e dunque sostanzialmente babelica, incomprensibile, mistificatoria. Non conta quel che i personaggi si dicono, bensì il modo in cui lo dicono: non l'oggetto, bensì il canale comunicativo, che in questo caso è una sorta di rudimentale telefono senza fili, vale a dire un sistema di risonanza da una stanza all'altra del castello.

Sembrano proprio queste sugli errori della comunicazione le scene più profonde e moderne del film, ben più delle lunghe e letterarie tirate retoriche di Emma, che ci suonano oggi quasi insopportabilmente false, troppo tendenti al monologo, in sostanza quelle che sono invecchiate peggio di tutto il film. E non sembra ininfluenza il fatto che tutti e tre i momenti salienti appena evocati (l'"errore" della registrazione, la scena dell'autoradio e il dialogo tra Marcello e Maddalena) siano stati modificati da Fellini rispetto alla sceneggiatura iniziale³⁶.

Torniamo, in conclusione, al finale: la dissolvenza del rumore del mare rimanda ciclicamente all'assolvenza del rumore dell'elicottero iniziale, quello che trasportava la statua di Cristo. In entrambe le scene Marcello e una donna non riescono a capirsi per via del rumore. I rumori incorniciano dunque un film che, ancora a mezzo secolo dall'uscita, sembra continuare a comunicare moltissimo, proprio mettendo a nudo i limiti della comunicazione e le condizioni di funzionamento dello stesso linguaggio cinematografico.

Molto altro si dovrebbe aggiungere sulla componente acustica della *Dolce vita*: dall'insolita ricchezza di battute incomprensibili in quanto sovrapposte e di sfondo (artificio raramente presente nel cinema italiano doppiato), funzionali all'intento felliniano di inscenamento del caos; alla contrapposizione tra il rapporto con il suono da parte del mortifero Steiner (il quale, prima di attaccare la fuga di Bach, dice a Marcello – quasi ad anticipare la tragedia – a proposito delle sonorità dell'organo: «Sono suoni che non siamo più abituati ad ascoltare, eh? Che voce misteriosa. Sembra venire dalle viscere della terra») e quello della vitalissima Sylvia (che, selvaggia come recita l'etimo del suo nome, creatura primordiale paragonata da Marcello ad Eva, ulula comunicando con i lupi ed entrando dunque in contatto con le forze primigenie della natura, che Steiner sa solo registrare). Ma mi riservo di sviluppare questi temi in seguito.

NOTE

¹ *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e poi di Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino, 1961-2003.

² MASOLINO D'AMICO, *Dolce vita*, in GIORGIO CALCAGNO (a cura di), *Bianco, rosso e verde. L'identità degli italiani*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 69.

³ Ivi, pp. 69 e 71.

⁴ ENNIO BISPURI, *Federico Fellini. Il sentimento latino della vita*, Il Ventaglio, Roma, 1981, p. 3.

⁵ Ivi, p. 6.

⁶ Cfr. ENNIO BISPURI, *Interpretare Fellini*, Guarnaldi, Rimini, 2003, pp. 198-208.

⁷ Tanto più che una trasposizione filmica della *Divina commedia* fu proposta a Fellini da un produttore americano (cfr. FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma-Bari, 1983, p. 23).

⁸ Mentre del *Dolce* nessuno parla, l'influenza del titolo di Fraccaroli su quello di Fellini è invocata almeno da EUGENIO MARCUCCI, *Giornalisti grandi firme. L'età del mito*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998, p. 203 e da TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 194.

⁹ D'AMICO, cit., p. 69.

¹⁰ L'articolo di Montanelli, apparso nel "Corriere della Sera" il 22 gennaio 1960, può ora essere letto, in parte, in TOMMASO AVATI, CLAUDIO SINISCALCHI, *Nostalgia del sacro, curiosità del moderno*, in ARNALDO COLASANTI, CLAUDIO SINISCALCHI (a cura di), *La dolce vita scandalo a Roma Palma d'oro a Cannes*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2003, pp. 16-28: 22-23. Cfr. anche *40 anni di Dolce vita*, Garattoni, Rimini, 1999, pp. 21-22.

¹¹ *40 anni di Dolce vita* cit., p. 11.

¹² TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini. Giorno per giorno, la storia di un film che ha fatto epoca*,

Marsilio, Venezia, 1996, p. 178. Analoghe considerazioni in FELLINI, *Intervista sul cinema*, cit., pp. 108-109 e in CHARLOTTE CHANDLER, *Io, Federico Fellini*, Mondadori, Milano, 1995, pp. 154-155.

¹³ Cfr. KEZICH, *Su La Dolce Vita* cit., pp. 17 e 41. Secondo PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University press, Princeton, 1992, p. 146, altri titoli cui avrebbe in un primo momento pensato Fellini erano *2000 dopo Cristo* e *Babilonia 2000*.

¹⁴ KEZICH, *Su La dolce vita*, cit., pp. 39-40.

¹⁵ La prima definizione è di D'AMICO, cit., p. 71; la seconda è mia.

¹⁶ D'ora in avanti citati per abbreviazione: OED = *The Oxford English Dictionary*, a cura di John A. Simpson e Edmund Weiner, Clarendon Press, Oxford, 1989², 20 voll.; GR = PAUL ROBERT, *Le Grand Robert de la langue française*, diretto da Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001², 6 voll.; *Duden* = *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 1993-1995, 8 voll.; VM = *El nuevo Vox mayor. Diccionario de la Lengua Española*, con in appendice *Lo Spagnolo minore* [...], Zanichelli, Bologna, 2002. Cfr. anche *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, a cura di Harro Stammerjohann et al., Accademia della Crusca, Firenze, 2008.

¹⁷ Cfr. CHANDLER, cit., p. 164. *Internet Movie Database* (<http://us.imdb.com>), alla voce *Federico Fellini*, Trivia, riporta anche *fellinesque* (attestato, in effetti, insieme con *fellinesque*) tra i neologismi fioriti in lingue diverse dall'italiano grazie alla fama del regista.

¹⁸ In due scene del film: la prima, quando siede al tavolo vicino a quello del padre di Marcello e la seconda durante una rissa a via Veneto.

¹⁹ Dalla poesia di Tonino Guerra, *A m'arcord* (cfr. GIANFRANCO MIRO GORI, "Il babbo del mio babbo mi ha imparato". *Sul dialetto romagnolo nei film di Fellini*, "Memoria e ricerca", V, 1997, 10, p. 60).

²⁰ Cfr. ALBERTO MENARINI, *Fortuna di "bidone"*, in "Lingua Nostra", XIX 1958, pp. 13-18. Né *Il GraDit*, che data il termine al 1955, né il *DELI* (MANLIO CORTELAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1979-1988), che lo fa risalire invece al 1942, citano il film di Fellini nell'etimologia.

²¹ In realtà il termine, a detta di Flaiano, proviene dall'abruzzese, nel significato di «grosso budello, cioè giovanotto

scansafatiche, mantenuto dalla famiglia, che mangia a sbafo» (cfr. GORI, cit., p. 55). Tra quelli appena citati, sembra *vitellone* l'unico fellinismo presente all'estero (in francese e in inglese), oltre a *dolce vita* e *paparazzo* (cfr. *Dizionario di italianismi*, cit.).

²² Sulla scelta del cognome *Paparazzo* da parte di Flaiano e Fellini sono state avanzate le ipotesi più svariate (dall'assonanza con *cazzo* a quella con *pappataci*, che Fellini avrebbe ricercato come divertenti). Un'ultima sintesi si può leggere in ENZO CAFFARELLI, *Note ai margini. Paparazzo*, "Rivista Italiana di Onomastica", III 1997, pp. 662-663. Un primo resoconto era invece in SERGIO RAFFAELLI, *Paparazzo da cognome a nome comune*, "Lingua Nostra", XXII, 1961, pp. 26-27. Cfr. anche KEZICH, *Su La Dolce Vita* cit., p. 51, e BONDANELLA, cit., p. 136. Secondo Fellini, *Paparazzo* «viene da un libretto d'opera in cui c'è un personaggio che si chiama così» (CHANDLER, cit., p. 153). Ritengo probabile, in quest'ultima dichiarazione, un *lapsus* di Fellini per *Pappataci*, epiteto (oltre che nome d'insetto), com'è noto, di Mustafà nell'*Italiana in Algeri* di Rossini.

²³ KEZICH, *Su La Dolce Vita*, cit., p. 104.

²⁴ Cfr. FEDERICO FELLINI, *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8½, Giulietta degli spiriti*, Einaudi, Torino, 1974 (1 ed. 1963), pp. 177, 212 et passim.

²⁵ Secondo la testimonianza di Enzo Caffarelli, che qui ringrazio per l'informazione. Di ristoranti denominati *Dolce vita* e *Cicciolina* (dal nome d'arte italiano dell'attrice pornografica ungherese Ilona Staller, che fu anche deputata del Partito Radicale Italiano) a New York e a Chicago parla invece HERMANN W. HALLER, *Una lingua perduta e ritrovata. L'italiano degli italo-americani*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 101.

²⁶ Altri giochi verbali nel film di Totò sono in FABIO ROSSI, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Roma, 2002.

²⁷ Manca qui lo spazio per ripercorrere la periodizzazione dell'opera felliniana. Mi limito, pertanto, a rimandare a BONDANELLA, cit., e a BISPURI, *Federico Fellini*, cit., e *Interpretare Fellini*, cit., che individuano nella *Dolce vita* il film della svolta dalla prima alla seconda fase felliniana. Sul concetto di «film puro» cfr. BISPURI, *Interpretare Fellini*, cit., pp. 53-68.

²⁸ Cfr. NICOLETTA MARASCHIO, *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze, 1982, pp. 137-158, nota 11. È lo stesso Fellini a definire la presa diretta dei suoi film «una torre di babele di lingue di ogni nazionalità, di dialetti» (FELLINI, *Intervista sul cinema*, cit., p. 175).

²⁹ Fellini in ALBERTO CASTELLANO (a cura di), *Doppiaggio sì/ no, anzi... sì. L'attore dimezzato?*, ANCCI, Roma, 1993, 2 voll, I, p. 58.

³⁰ FELLINI, *Intervista sul cinema* cit., pp. 82-83.

³¹ Fellini in KEZICH, *Su La dolce vita* cit., p. 81.

³² Ivi, p. 140.

³³ Ivi, p. 143.

³⁴ Cfr. MICHEL CHION, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991.

³⁵ Nonostante la suggestiva analisi di Chion, sono conscio del fatto che la distinzione tra suono diegetico ed extradiegetico nell'opera filmica è soggetta a non pochi dubbi metodologici, per i quali si rimanda a ANAHID KASSABIAN, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, Routledge, New York, 2001, pp. 37-60.

³⁶ Da una testimonianza inedita di Pinelli, riportata in BONDANELLA, cit., p. 142, sappiamo che il dialogo tra Marcello e Maddalena era stato scritto per esser recitato *face to face*: la notte prima delle riprese Fellini cambiò idea, ripensando alla sala dell'eco del palazzo di Caprarola.



THE ACOUSTIC SCORE OF *LA DOLCE VITA*: FROM THE WORDS TO THE NOISE

1. *Dolce vita* and paparazzo.

The *GDLI*¹ gives the following definition of “dolce vita”: «frivolous and luxurious existence» (under the word *vita*, § 3), exemplified by Fellini’s film, as Bruno Migliorini’s quotation says. We should start from Masolino D’Amico’s words to find the origins of the expression: «The expression “dolce vita” had appeared in Italian much earlier than Federico Fellini and his main scriptwriter, Ennio Flaiano, used it as the title of their famous film; perhaps it originally translated the well known French expression, “douceur de vivre”, used by Talleyrand about the *ancien régime*»². D’Amico also reminds us that the concept of “dolce vita” is «totally *invented*»: «the Rome that Fellini fantasized, rather than described, had never existed», so much so that «*Il sorpasso* showed the Italy of the boom as it was, and *La dolce vita*, the same Italy as it dreamt of being»³.

It is always difficult to establish when an expression becomes fixed, that is when from a free competition of words it freezes into a specific semantic function (and as such also morphosyntactic), often idiomatic, becoming that linguists define as “locution”, “collocation” or “idiom”, according to the degree of cohesion. We can go back as far as Dante, in search of our expression in its almost technified meaning: «but all make the first circle beautiful, / and yet share the sweet life in different ways / by feeling the eternal breath diversely» (*Paradiso*, IV 34-36). Clearly here (and analogously in *Paradiso*, XX 48 and XXV 93) the meaning of “dolce vita” is extremely different from the current meaning and it recalls the beatifying *af-flatus* of God towards the souls in Paradise.

Already in Latin the expression alluded to an afterworld, in the famous passage of the *Aeneid*, VI 426-429, even if an ideologically reversed meaning compared to Dante: «Continuo auditae voces, vagitus et ingens, / infantumque animae flentes in limine primo, / quos dulcis vitae exsortes et ab ubere raptos / abstulit atra dies et funere mersit acerbo». Children that have died prematurely, about the enter the underworld, are devoid of *dolce vita* (*dulcis vitae exsortes*, *dolce* because it is no longer, lamented from the kingdom of the dead), that is of the earthly life, that the pagan Virgil cannot fail to place before the afterworld, as opposed to the catholic Dante. Ennio Bispuri sees Fellini’s use of the expression in the Virgilian meaning as further proof of the «Latin meaning of life», that dominates the whole of Fellini’s filmog-

raphy. This meaning (Latin because found in Virgil, Horace, Catullus and many other ancient poets) is «the awareness that death generates the melancholy of the detachment from this life, loved profoundly and intensely by those that know how to feel it in its most intimate aspects, almost as if upon dying one cannot give up considering oneself living in an afterlife that is a continuation of life in all its aspects»⁴. To the Latin poets, «life appears “dolce” and to Fellini (apart from any ironical and provocative intention) (it also appears sweet) because it is irretrievably fleeting»⁵.

Bispuri's interpretation is convincing in the light of the undisputable prominence of the theme of death in Fellini's films, as far as the long pursued, but never realised, project of the *Viaggio di G. Mastorna*, that was going to be about a voyage to the afterlife⁶. On the basis of such an interest it is not improbable that the Maestro resonated the Virgilian and then Dantesque syntagm⁷, obviously reassessed and reinterpreted also on the basis of other cultural echoes. It seems that a famous play by Arnaldo Fraccaroli, *La dolce vita*, three-act play, Milan, Treves, 1914 (first staging: Milan, 1912), had quite an influence, even though it shares nothing with the plot and themes of Fellini's film and in which the syntagm seems to have the simple meaning of “dolce far niente”. Similarly no connection can be identified in the insipid collection of “micro-plays” by Alfonso Dolce, *La dolce vita*, Vianelli, Venice, 1955⁸.

In agreement with D'Amico, the semantic area of “dolce vita”, as Fellini intended it, seems connected with a cultural climate in Italy during the incipient economic boom: «The image that the Italy of the time, apparently rich, aggressive and pleasure-seeking, gave of itself in that euphoric beginning of the sixties»⁹. The difference between the French “douceur de vivre” is evident: the fellinian expression moves from the simple meaning of “happiness” to something more ambiguous and bittersweet.

Before the film's official release, its title became proverbial, on everybody's lips, in its new meaning, and it immediately favoured a series of associations between the oxymoronic, ironic and sarcastic, as we can see in many reviews of the film. Amongst them Indro Montanelli's extremely sharp and precocious review stands out with its many contrasts between the alleged Roman “dolce vita” and the “dog's life”, of the film's producer and the «very, very bitter» life of Italian society at the time: «*La dolce vita* is a dull and sad life, where more than seeking pleasure there is an escape from desperation... And inexorably they plunge back in it»¹⁰. It was the same Fellini that distanced himself from the ironic interpretation of the locution: «The title is not at all intended ironically»¹¹. And, he continue:

There was a misunderstanding about the adjective too. They wanted to give the title a moralistic connotation, as if the film wanted to mark, unmask and condemn, I don't know what: stripteases, corruption and more. But I just wanted to observe that despite the confusion, fear and dismay, life can be sweet. Faced with such an ingenuous, affectionate and enchanted testimony even the film's supporters jumped at me. They proclaimed: the artist doesn't know what he is doing. They wanted me in the trenches.

And, a little later, the Maestro specifies the definition of “dolce” even further: «Sweetness, abandonment [...] And that confused, voluptuous feeling»¹².

Finally we must recall that the title of the film was not at first going to be *La dolce vita*, but, more referentially, *Via Veneto*, according to the producer, or, in Fellini's initial intentions, *Moraldo in città* or *Moraldo '58*, as it was going to be a sequel to *Vitelloni*¹³. That the locution was not completely clear at the time, seems also confirmed by the weekly magazine "Lo Specchio", that on 15 March 1959 labelled *La dolce vita* as a «suggestive title»¹⁴.

There is no doubt that in the new fellinian meaning of «particular mastery in the art of enjoying one's existence», or, perhaps better, the «mixture of melancholic hedonism and dolce far niente, only antidote to the incomprehensiveness of reality and the fleetingness of everything»¹⁵, the locution soon penetrates the main European (and not only) languages. We find it certified already from 1960, complete with Fellini's responsibility, as an Italianism at least in English, French, German and Spanish, to limit ourselves to the vocabularies of the most famous languages¹⁶. Fellini admitted his pride in learning of the presence of "dolce vita", "paparazzo" and "fellinian" in an American dictionary¹⁷.

OED: «A life of luxury, pleasure, and self-indulgence». The literal translation is "sweet life", which was the international title of the film.

GR: «(la) belle (mot à mot "la douce") vie [...]. Forme de vie oisive et aisée. Ne semble pas s'employer au pluriel (le plur. ital. de *vita* est *vite*)». Curiously here there is no reference to *douceur de vivre* (which was the alternative title that was used for the French release), even if, under the word "douceur", § 3, locution "douceur de vivre", the synonymic reference is: «bien-être, bonheur; dolce vita».

Duden: «süßes Leben [...] luxuriöses Leben, das aus Müßiggangen u. Vergnügungen besteht».

VM: «Espressione italiana que significa "estilo de vida frívolo y placentero"».

A different case for the re-semantification of the locution, found only in some Italian dictionaries: «high-necked jumper, closed and reversible [...] from the title of a film by the Italian director F. Fellini [...] in which the protagonist wears this item of clothing» (*GraDIt: Grande dizionario italiano dell'uso*, written and directed by Tullio De Mauro, UTET, Torino, 2000). This definition, absent however, as far as I'm aware, abroad, contains a mistake: in the film, in fact, Mastroianni, that is the protagonist Marcello Rubini, never wears one; it was the gay dandy Pierone, played by Giò Stajano¹⁸, who wore it twice. Evidently, the roll neck jumper was deemed typical of eccentric VIPs of the Roman dolce vita.

But the fellinian neologisms or the re-semantification don't stop, as we know, with "dolce vita". From other films we must mention at least the following loans to the Italian language: *amarcord* «nostalgic recollection, melancholic evocation» (*GraDIt*), from the Romagna dialect «I remember» (from the film *Amarcord*, 1973¹⁹); *bidone* «swindle, swam» (*Il bidone*, 1955²⁰); *vitellone* «idle and fatuous youngster» (*I vitelloni*, 1953²¹).

Going back to *La dolce vita*, the case of "paparazzo" is extremely famous as the lexicalisation par excellence of the famous photo reporter played by the Paduan Walter Santesso. It seems that the name came to Fellini from the character of Coriolano Paparazzo (an hotelier from Catanzaro), described in the book by George Gissing, *Sulla riva dello Yonio: appunti di*

un viaggio nell'Italia meridionale (By the Jonian Sea: Notes of a Ramble in Southern Italy, Chapman and Hall, London, 1901), Cappelli, Bologna, 1957. Whilst, in typological terms, the reference is certainly to the famous photographer of the stars Tazio Secchiaroli²². “Paparazzo” too can be found in the main European languages and, much more than *dolce vita*, reveals a complete lexicalisation, seeing as no dictionary identifies the Italian antonomastic and cinematographic origin.

OED, under the word “paparazzo”: «A free-lance photographer who pursues celebrities to take their pictures».

GR, under the word “paparazzi”: «reporter photographe. Photographes faisant métier de prendre des photos indiscrettes de personnes connues, célèbres, sans respecter leur vie privée».

Duden, under the word “paparazzo”: «[aufdringlicher] Pressefotograf, Skandalreporter».

VM, under the word “paparazzi”: «Fotógrafo de prensa especializado en tomar fotos indiscretas de personas famosas».

Some, like the French *GR* («Le sing. “paparazzo” ne semble pas utilisé en français») or the Spanish *VM*, record the almost exclusively plural use. After all, Tullio Kezich reminds us that already amongst the crew, the antonomastic plural was used widely: «There is only one Paparazzo, but seeing as he nearly always appears with his colleagues, the crew by now call them “the paparazzi”»²³.

Naturally in the film the paparazzi cannot be called by that name yet: their appellation was the traditional photographers or the more recent (but not extremely recent) “photo reporter” in the *GraDIt* in 1954. In the film’s script, however, the name of the photographer is written with a lower case initial and preceded by the article (“the paparazzo”), confirming the fact that the antonomastic process, even in the singular, began precociously, in the intentions of the film’s authors²⁴. Going back to the proper name, as some observers remind us (from Haller to Caffarelli, but a simple search in Google will suffice), more or less “Italian” shops carry the name “Paparazzo” across the world (a show shop in the centre of Prague, for example, or a restaurant in Sri Lanka!)²⁵.

With their typical timeliness the so called parasitical films regularly redid even the linguistic habits of Fellini’s great cinema. It’s the case of the charming *Totò, Peppino e... la dolce vita*, 1961, by Sergio Corbucci. The authors, naturally, went to town with “paparazzo”. «See the paparazzi?», Totò says to his astounded cousin Peppino, who misunderstands: «the matarazzi (mattresses)?» and Totò: «In Rome they call photographers paparazzi [...]. And there are a lot [...]. Whist you’re strolling along via Veneto, you find a paparazzo standing in front of you who takes your picture. This is the life!».

“Paparazzo” appeared in other films with Totò, like *Lo smemorato di Collegno*, 1962, by the same Corbucci, and *Totò di notte n. 1*, 1962, by Mario Amendola, which even coins the verb “to paparazi”: «You are a paparazzo and it’s about time that you stop paparazing us!».

Totò, Peppino e... la dolce vita often plays with the eponymous locution, that however, we must remember, never appears in the dialogues of Fellini’s film (a further sign of its ne-

oligistic strength), but only once in the script, in the final scene (p. 277): «I love life... the sweet life... And you?», the transvestite Mariuccio asks Marcello, just before the discovery of the monstrous fish on the beach. The pretty foreign girls, played by Tania Beryl and Gloria Paul, thus provoke the two unsophisticated cousins: «We dancing want»; «Shall we do the dolce vita». And, after various uses of the locution, it even becomes «the Chinese dolce vita», recalling the allegedly oriental sounds of the «Cià cià cià», the name of the Roman club immortalised by Fellini. What comes closest to the meaning of “dolce vita”, in Fellini’s dialogues, is the following observation by the journalist upon the arrival of the Swedish star Sylvia (Anita Ekberg): the pizza bitten by the curvaceous woman «seems to sum up our country’s joie de vivre».

Even the fellinian multilingualism is mocked by Totò, by distorting “night club” in the apparently popular etymology of “natic club” (buttock club), the Moët et Chandon champagne in the famous «Mo esce Antonio (now Antonio comes out)» and the English in an improbable accent from Bari:

ANTONIO: Excuse moi, please, se vous plait. Da quante tamp...

PEPPINO: Da quante?

ANTONIO: Tamp, voio, voi due, state in Italia? Cioè qui, a Roma, in Romagna, in Romania, va' [...]. Noi vogliam savuàr ove voio abitàt. Dov'è la vostra abit. La chesa va'. La chesa.

PEPPINO: La chesa.

ANTONIO: Quand'uno s'è stanc, voglio andar a chesa. Me voglio riposare. Un tandin.

PEPPINO: Ma tu stai parlando barese!²⁶

2. From the film to the metafilm, from communication to incommunicability.

But the linguistic interest of *La dolce vita* is not exhausted with the eponymous expression and the entry “paparazzo”, it invests the whole verbal and non-verbal score of the film, to refer back to the title of this talk, rendering it a veritable monument to the problems of communication (almost a micro-treaty in semiotics) and a first part of the second phase of Fellini’s artistic production; the one that frees itself of realistic requirements and traditional narrative techniques, in order to reach the “pure film” and metacinema²⁷. This is why, even if the task assigned to me by the organisers of the conference was simply to analyse the origin of the syntagm “dolce vita”, I would like to dedicate the second part of this essay to themes, always linguistic, of another nature.

To go back to the multilingualism, few films boast a similar kaleidoscope of languages and dialects like *La dolce vita* and *8½*. In the former film we can recognise, as well as standard Italian, Latin, Spanish, French, English, German, Roman dialect, median dialects (at least the Ciociaria, Viterbo and Umbrian dialects), Veneto dialect, Romagna dialect, Lombard and Tuscan nuances, not to mention the intermediate varieties and registers, from bureaucratic Italian to the stiff language of the aristocrats, the working classes, the regional and informal

and even the scurrilous language (*puttana*, *zoccola*, *mignotta*, *fii de na mignotta* appear in the film). Fellini assigned an extremely evident metaphoric value to the linguistic mixture and the inevitable communicative incidents that derive from it, that seems to truly be the distinctive characteristic of the film, much more than any sterile debate on the sweetness or bitterness of Roman or Italian life. Rome in its role as cinema capital and in this the new Babel and kingdom of falsification, is presented as the prototypal location of the utmost confusion, of the impossibility of getting out of the labyrinths of a Gadda-like and unknowable reality. Obviously everything is conveyed with the usual “fellinian touch”, with continuous winks to an almost comic-strip and variety lucidity, from the French/Spanish «muy bien, madame, muy bien» (the producer to Sylvia), to the Anglo-Roman «Wonderful, ne famo un'altra» (a photographer to Sylvia), to the charming calque of Fanny's English when she asks Marcello's father: «Sei confortabile sul mio carrozzo?». At times the incomprehension is total, like the German of the model Nico. Marcello asks her: «What language are you speaking? Where are you from?», and she replies: «Eskimo».

According to those lucky enough to see *La dolce vita* before the post-synchronization, the Babel-like confusion must have been even more evocative²⁸. But for the Maestro, as we know, dubbing has an ineliminable function: he wants to reserve the right to manipulate the text of the script right to the end, convinced that only during the dubbing – thanks to Fellini's typical expressionistic expedients such as echoes, voices of characters in the background that seem to talk up close and vice versa – that the definitive version of the film takes shape: «I couldn't do without dubbing. Even the voices that usually stay in a neutral stage live, with the dubbing they can be manipulated, enhanced, maybe even adding a vague exotic accent that give them authority and innocence»²⁹.

It is during the dubbing that I focus on the dialogues. [...] I feel that I need to give to the sound the same expressiveness as the image, to create a sort of polyphony. This is why I am not against, often, using the face and the voice of the same actor. For me dubbing is indispensable, it is a musical operation with which I enhance the meaning of the figures. I don't need the live voices. Many noises in the live recording are of no use. In my films, for example, you almost never hear the sound of steps. There are some noises that the spectator adds with his mental hearing, there is no need to stress them: quite the opposite, if he hears them, they are distracting. This is why the soundtrack is a separate process, after everything else, along with the music³⁰.

On many occasions, after all, Fellini has admitted following the script (often just sketched, at the beginning of the shoot; other times, even if totally structures, it is then substantially changed, as is the case with *La dolce vita*) very freely, developing the scenes as he shot them, often changing the importance of the characters, the vividness of the situations etc. He has always been a great improviser (even though he hated the term and concept of *improvisation*, as he stated in a testimony in the film *Fellini: Je suis un grand menteur*, 2002, by Damian Pettigrew), in the dialogues as well as the shots: «But how can you stick blindly to a written text, when you have a better idea?». He cannot fail to take into consideration the circumstances and the mood of the actors³¹.

«Everyone is happy to make films with Fellini, apart from the sound engineers. What's the point of making a score full of filth when he knows he'll have to throw everything away? He will be able to use very little of the main soundtrack of this film [*La dolce vita*]: one hundred languages, the lines changed, he will be forced to dub even the simplest scenes»³².

This was the reason that Fellini was at first against publishing the script of the film, because the results were very different from the original text³³.

From the words of the title and the dialogues, that represent the most articulated and structured aspect of the verbal component of a film, let's now move on to the more vague aspect. The music and noises are equally functional to the success of the film and likewise are part of the composition of a many-coded message of a film in its complexity.

The role of noise in *La dolce vita* is fundamental; comparable, I would say, to just a few of Antonioni's films, like *L'avventura* and *L'eclisse*. As chance would have it they are all works focuses on the problems of communication. Steiner meticulously searches and records noises of nature, rather than words: wind, thunder and birdsong. The memorable ending of the film features noise and the angelic face of Valeria Ciangottini. The roar of the sea prevents Marcello from understanding Paola's words. He can't even understand the gestures that she uses to remind him of the day they met, when he was writing with the typewriter and he had compared her to an angel of the Umbrian painters. Marcello almost seems not to recognise her: he doesn't recognise angels, thus losing, perhaps, the final chance for purity and salvation. He is totally incapable of understanding reality. Amongst the final lines of the film we hear: «I don't understand, I can't hear». And the previous image, that objective correlative that recalls Eliot and Montale as well as Buñuel, was a monstrous fish, a sort of ray. Fish: mute animal par excellence (as well as Christological symbol to be, naturally, referred back to the opening scene of the film).

In this piling up acoustic and visual of symbols (all very clear, in my opinion) in the ending of *La dolce vita*, we can't fail to go back to the middle of the film: it is the director himself who prompts us, thanks to the presence of Valeria Ciangottini. Paola, in that topical moment that is the central part of the film, switched on the juke box with the dance tune *Patricia* (the same that, not by chance, accompanies the extremely alienated striptease) preventing Marcello from talking to Emma on the telephone, with whom incommunicability already emerged in many occasions: also during the interview with Sylvia, in fact, Marcello and Emma (was the fact that she shared her name with Emma Bovary, the heroine with difficulties in the relationships between men and women, an accident?) couldn't talk on the telephone, because they were disturbed by the journalists. It's as if the communication between the two of them could only take place with disturbing elements and with strong interference. It is no accident that the telephone is very important in the film, in order to increase the incomprehension and the role of a mediated and incomplete communication. Especially between men and women.

Another essential media (and metafilmic) tool is the already mentioned recorder, that the more faithfully it tries to reproduce reality, the more it reveals its irreproducibility and the

contrivance, with the voices of those that are no longer here, hiding, or perhaps highlighting, astutely death, like Steiner's (voice and death. Was it a fortuitous coincidence, due to a postproduction error or due to the Maestro's wish (even if never mentioned up to now, unless I'm mistaken), that the words of the poetess recorded, in Steiner's home, are different from the words actually spoken the first time? The original lines were: «You are the real primitive. Primitive like a Gothic spire. You're so tall that you can't hear any voice up there». The recorded lines on the other hand: «Primitive like a Gothic spire. You're so tall that you can't hear any voice up there». An almost imperceptible difference, perhaps completely accidental, that however to me (as cooperative viewer) like to read as further confirmation of the extremely subtle meta-communicative work performed by Fellini in his film.

To go back to Marcello and Paola's first meeting on the beach, Marcello had asked the girl to be silent, a silence that at the end of the film turns against him: Paola becomes a sort of divinity of sound, offered and denied, an interpretation of the film.

The acousmatic sound, as Michel Chion³⁴ called it, that is the sound whose source we cannot clearly perceive, is another element that the learned (perhaps despite himself) and refined Fellini uses at least twice in the film, with another important character in Marcello's life: Maddalena (umpteenth, easy, *nomen omen*). The first is the scene in the car with the prostitute. For the whole of the first part of the sequence we hear a music that seems extra-diegetic, but that suddenly, when the prostitute asks to turn off the car radio, becomes diegetic: the effect, as always happens in these cases, is alienating, because it forces the spectator-listener to face up to the filmic artifice and the paradoxes of the cinematic use of sound³⁵.

The second scene is the party at the Bassano castle. Maddalena whispers, not seen by him, loving words to Marcello and, whilst he declares himself, she kisses another: the communication is once again incomplete, halved, devoid of the iconic component and therefore substantially Babel-like, incomprehensible and deceptive. What the characters say is not important, but rather the way in which they say it: not the object, but the communicative channel, that in this case is a sort of rudimentary wireless telephone, that is a resonance between rooms in the castle.

These scenes about the errors in communication seem to be the most profound and modern scenes in the film, much more than Emma's long literary rhetorical tirades, that today sound unbearably false, too much like monologues, substantially those that have aged the worse of the whole film. And the fact that all three aforementioned prominent moments (the recording "error", the car radio scene and the conversation between Marcello and Maddalena) have been changed by Fellini compared to the original script is not irrelevant³⁶.

Let's go back, in conclusion, to the ending: the fade-out of the noise of the sea recalls cyclically the fade-in of the noise of the helicopter that at the beginning carried the statue of Christ. In both scenes Marcello and a woman fail to communicate due to the noise. Noise, therefore, frames the film that, half a century later, seems to still communicate a great deal, by laying bare the limits of communication and the operating conditions of the same cinematic language.

Much more should be added on the acoustic component of *La dolce vita*: from the unusual wealth of incomprehensible lines due to being overlaid and in the background (device rarely found in dubbed Italian cinema), functional in Fellini's intention of staging chaos; to the contrast between the deadly Steiner's relationship with sound (who, before putting on Bach's fugue, tells Marcello – almost to anticipate the tragedy – in reference to the sound of the organ: «They are sounds that we are no longer used to hearing, right? What a mysterious voice. It seems to rise from the bowels of the earth») and of the extremely dynamic Sylvia (that, wild as the etymon of her name, a primordial creature compared by Marcello to Eve, she howls communicating with wolves and therefore comes into contact with the primeval forces of nature, that Steiner is only able to record). But I will develop these subjects on another occasion.

NOTES

¹ *Grande dizionario della lingua italiana*, edited by Salvatore Battaglia and then Giorgio Barberi Squarotti, UTET, Torino, 1961-2003.

² MASOLINO D'AMICO, *Dolce vita*, in GIORGIO CALCAGNO (edited by), *Bianco, rosso e verde. L'identità degli italiani*, Laterza, Rome-Bari, 1993, p. 69.

³ *Ibid.*, pp. 69 e 71.

⁴ ENNIO BISPURI, *Federico Fellini. Il sentimento latino della vita*, Il Ventaglio, Rome, 1981, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ Cf. ENNIO BISPURI, *Interpretare Fellini*, Guaraldi, Rimini, 2003, pp. 198-208.

⁷ So much so that a filmic transposition of the *Divina commedia* was suggested to Fellini by an American producer (cf. FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, edited by Giovanni Grazzini, Laterza, Rome-Bari, 1983, p. 23).

⁸ Whilst nobody talks about the *Dolce*, the influence of Frac-caroli's title on Fellini's is mentioned by EUGENIO MARCUCCI,

Giornalisti grandi firme. L'età del mito, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1998, p. 203, and by TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milan, 2002, p. 194.

⁹ D'AMICO, *quot.*, p. 69.

¹⁰ Montanelli's article, which appeared in the "Corriere della Sera" on 22 January 1960, can now be read in part in TOMMASO AVATI, CLAUDIO SINISCALCHI, *Nostalgia del sacro, curiosità del moderno*, in ARNALDO COLASANTI, CLAUDIO SINISCALCHI (edited by), *La dolce vita scandalo a Roma Palma d'oro a Cannes*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema - Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome, 2003, pp. 16-28: 22-23. Cf. also *40 anni di Dolce vita*, Garattoni, Rimini, 1999, pp. 21-22.

¹¹ *40 anni di Dolce vita*, *quot.*, p. 11.

¹² TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini. Giorno per giorno, la storia di un film che ha fatto epoca*, Marsilio, Venice, 1996, p. 178. Similar considerations in FELLINI, *Intervista sul cinema*, *quot.*, pp. 108-109, e in CHARLOTTE CHANDLER, *Io, Federico Fellini*, Mondadori, Milan, 1995, pp. 154-155.

¹³ Cf. KEZICH, *Su La Dolce Vita*, quot., pp. 17 e 41. According to PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University press, Princeton, 1992, p. 146, the other titles that Fellini had at first thought of were *2000 AD* and *Babylonia 2000*.

¹⁴ KEZICH, *Su La dolce vita*, quot., pp. 39-40.

¹⁵ The first definition is by D'AMICO, quot., p. 71; the second is mine.

¹⁶ Henceforth quoted with their abbreviations: *OED* = *The Oxford English Dictionary*, edited by John A. Simpson and Edmund Weiner, Clarendon Press, Oxford, 1989, 20 vol.; *GR* = PAUL ROBERT, *Le Grand Robert de la langue française*, edited by Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001, 6 vol.; *Duden* = *Duden. Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache*, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 1993-1995, 8 vol.; *VM* = *El nuevo Vox mayor. Diccionario de la Lengua Española*, with in appendix *Lo Spagnolo minore [...]*, Zanichelli, Bologna, 2002. Cf. also *Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco*, edited by Harro Stammerjohann et al., Accademia della Crusca, Florence, 2008.

¹⁷ Cf. CHANDLER, cit., p. 164. *Internet Movie Database* (<http://us.imdb.com>), under the word Federico Fellini, Trivia, also includes felliniesque (documented, in fact, along with felliniesque) amongst the neologisms that have flowered in other languages due to the director's fame.

¹⁸ In two scenes of the film: the first, when he sits at the table close to the table with Marcello's father and the second during a fight in via Veneto.

¹⁹ From Tonino Guerra's poem, *A m'arcord* (cf. GIANFRANCO MIRO GORI, "*Il babbo del mio babbo mi ha imparato*". *Sul dialetto romagnolo nei film di Fellini*, "Memoria e ricerca", V, 1997, 10, p. 60).

²⁰ Cf. ALBERTO MENARINI, Fortuna di "bidone", in "Lingua Nostra", XIX 1958, pp. 13-18. Nor *GrADit*, that dates the term from 1955, nor *DELI* (MANLIO CORTELAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1979-1988), that trace it back to 1942, quote Fellini's film in the etymology.

²¹ In actual fact the term, according to Flaiano, comes from the Abbruzian, where it means «large bowel, loafing youngster, maintained by the family, that eats for free» (cf. GORI, quot., p. 55). Amongst the ones quoted above, it seems that vitellone is the only fellinism found abroad (in French and in English), as well as "dolce vita" and "paparazzo" (cf. *Dizionario di italianismi*, quot.).

²² The most varied hypothesis have been advanced for the choice of the surname "Paparazzo" by Flaiano and (from the assonance with cazzo to that with pappataci, that Fellini had found amusing). A final synthesis can be read in ENZO CAFFARELLI, *Note ai margini. Paparazzo*, "Rivista Italiana di Onomastica", III 1997, pp. 662-663. A first account was in SERGIO RAFFAELLI, *Paparazzo da cognome a nome comune*, "Lingua Nostra", XXII, 1961, pp. 26-27. Cf. also KEZICH, *Su La Dolce Vita*, quot., p. 51, and BONDANELLA, quot., p. 136. According to Fellini, Paparazzo «comes from an opera libretto where there is a character with that name» (CHANDLER, quot., p. 153). I believe that this final statement is probably a slip by Fellini for *Pappataci*, name (as well as the name of the insect), as is well known, of Mustafa in *Italiana in Algeri* by Rossini.

²³ KEZICH, *Su La Dolce Vita*, quot., p. 104.

²⁴ Cf. FEDERICO FELLINI, *Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8½, Giulietta degli spiriti*, Einaudi, Turin, 1974 (1 ed. 1963), pp. 177, 212 et passim.

²⁵ According to Enzo Caffarelli's testimony, that I thank here for the information. The restaurants called *Dolce vita* and *Cicciolina* (from the Italian stage name of the Hungarian pornographic actress Iлона Staller, who was also a deputy for the Italian Radical Party) in New York and Chicago are examined in HERMANN W. HALLER, *Una lingua perduta e ritrovata. L'italiano degli italo-americani*, La Nuova Italia, Florence, 1993, p. 101.

²⁶ Other verbal games in Totò's film can be found in FABIO ROSSI, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Bulzoni, Rome, 2002.

²⁷ There isn't enough room here to go through the periodization of Fellini's work. I will limit myself to refer to BONDANELLA, quot., and BISPURI, *Federico Fellini*, quot., and *Interpretare Fellini*, quot., that identify *La dolce vita* as the film that marked the turning point between the first and second fellinian phase. On the concept of «pure film» cf. BISPURI, *Interpretare Fellini*, quot., pp. 53-68.

²⁸ Cf. NICOLETTA MARASCHIO, *L'italiano del doppiaggio*, in *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Florence, 1982, pp. 137-158, note 11. It is the same Fellini that defined the live shooting of his films «a tower of Babel of languages of very nationality, of dialects» (FELLINI, *Intervista sul cinema*, quot., p. 175).

²⁹ Fellini in ALBERTO CASTELLANO (edited by), *Doppiaggio sì/ no, anzi... sì. L'attore dimezzato?*, ANCCI, Rome, 1993, 2 voll, I, p. 58.

³⁰ FELLINI, *Intervista sul cinema* quot., pp. 82-83.

³¹ Fellini in KEZICH, *Su La dolce vita*, quot., p. 81.

³² Ibid., p. 140.

³³ Ibid., p. 143.

³⁴ Cf. MICHEL CHION, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991.

³⁵ Despite Chion's suggestive analysis, I am aware of the fact that the distinction between diegetic and extradiegetic sound in film is subject to many methodological doubts, for which see ANAHID KASSABIAN, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, Routledge, New York, 2001, pp. 37-60.

³⁶ From Pinelli's unpublished testimony, in BONDANELLA, quot., p. 142, we know that the dialogue between Marcello and Maddalena was written to be played face to face: the night before the shoot Fellini changed his mind, remembering the echo room of the Caprarola Palace.



Jão Bénard Da Costa

LA DOLCE VITA A LISBONA, LA DOLCE VITA A ROMA

Come quasi ovunque in occidente, l'universo Fellini è salito alla ribalta in Portogallo nell'autunno 1955. Fellini aveva 35 anni, *La strada* era uscito nelle sale portoghesi, suo primo film a farlo. Si conoscevano le dure condanne di Aristarco e di Raymond Borde, i critici che chiamavano Fellini il “Poujade” francescano che insozzava il neorealismo italiano. Ma nel 1955, alla vigilia di Budapest e due anni dopo la morte di Stalin, non era più tempo di ortodossie realiste. «I suoi personaggi non hanno psicologia, ma un'anima», aveva detto Bazin, e questa parola, “anima”, quasi vietata, come ricordo di ogni idealismo che si respingeva, ritornava a proposito del cinema di Fellini e di questo capolavoro che aveva annullato l'opera del tempo e introdotto qualcosa di unico e nuovo, un nuovo cammino per il cinema italiano e per il cinema mondiale.

L'anno successivo uscì *Il bidone*. E subito dopo, il 27 novembre 1957, Fellini stesso arrivò a Lisbona, con Giulietta Masina, per la prima di *Le notti di Cabiria*, al cinema Imperio, 3000 posti stipati per salutarne il debutto, segno dei tempi. (Questo cinema divenne poi la sede della Chiesa Universale del Regno di Dio che celebra le sue manifestazioni un po' felliniane, se si può dire.) Ed è là, nel 1957, che Manoel de Oliveira, Premio Fondazione Fellini 2008, ha fatto la sua conoscenza personale. Fellini voleva vedere *O Pintor e a Cidade*, “Il pittore e la città”, un film di Oliveira del 1955. Ma i distributori non avevano delle copie proiettabili. Si può fantasticare su ciò che è stato quell'unico incontro, nel 1957, quello di Fellini, che aveva 37 anni, con Oliveira, che ne aveva 49. Oliveira aveva 12 anni in più di Fellini: la cosa dà un po' di vertigini. I casi a volte...

Fu solo dopo questi grandi successi di pubblico e di critica che uscì *Lo sceicco bianco*, nel 1958, sei anni dopo la sua prima a Venezia. E *I vitelloni* nel 1960, con sette anni di ritardo. Ma la tardiva uscita dei *Vitelloni* faceva da richiamo per il Portogallo del 1960, il Portogallo di Salazar, al film di cui tutta l'Europa parlava, dopo la sua prima in febbraio a Roma, *La dolce vita*, del quale tuttavia non si poteva né parlare né scrivere. Questo film era stato categoricamente vietato in Portogallo, come attacco osceno ai costumi e alla Chiesa. La stampa aveva parlato di reazioni violente del Vaticano e della destra italiana. Ma c'era il regime ad impedire che la dissoluzione dei costumi, che aveva già attentato alla Città Santa, la sede della Chiesa cattolica, arrivasse in Portogallo. Quel film era proibito.

I vitelloni appariva come film sostitutivo e questo era il limite insuperabile che nel 1960 la *dolce vita* portoghese poneva davanti alla *Dolce vita* romana. Certo, in quella primavera e

in quell'estate del 1960, l'Italia e il Portogallo erano quasi all'opposto. L'Italia diventava, ai tempi eroici di Cinecittà, una meta del cinema mondiale. Subito dopo Hollywood. La Magnani aveva, un paio di anni prima, nel 1955, vinto l'Oscar con *La rosa tatuata*, Sophia Loren l'avrebbe ottenuto nel 1962 con *La ciociara* di Vittorio De Sica. Fellini lo prese per *La strada* e *Le notti di Cabiria*, ma non per *La dolce vita*, che anche in America ha subito qualche violento attacco. In Italia era iniziato il boom economico, all'epoca del governo Rumor. Pio XII era morto nel 1958 e Giovanni XXIII, il nuovo papa, annunciava il Concilio. Per la Chiesa, così come per il partito comunista italiano, adeguarsi ai tempi era all'ordine del giorno. L'Italia era anche il paese dei paparazzi, dove arrivavano le grandi stelle del cinema mondiale, di cui si trova l'esempio proprio nella *Dolce vita*, con il famoso arrivo di Anita Ekberg e il suo mitico bagno, all'alba, nella Fontana di Trevi.

In Portogallo, invece, il regime era sempre più rigido, dopo il grande rischio corso nel 1958, anno in cui le sedicenti elezioni per la Presidenza della Repubblica ebbero uno svolgimento quasi spettacolare. Accadde quando un ufficiale, proveniente dai ranghi del regime, il generale Humberto Delgado, annunciò che si sarebbe presentato per l'opposizione, contro il regime. Il partito comunista lo definì «generale coca cola». Qualcuno pensò che fosse un agente della polizia segreta. Ma bastarono 15 giorni perché tutta l'opposizione, compresi i comunisti, si mettesse al suo fianco, vedendo che quest'uomo scatenava le folle dappertutto. Il regime tremò vedendo le più grandi manifestazioni di massa in Portogallo da vent'anni. Il regime tremò, e solo una gigantesca frode elettorale gli permise di vincere, dicendo che Delgado aveva avuto il 25% dei voti mentre tutti sapevano che aveva vinto le elezioni. Successivamente il regime lo cacciò dall'esercito e ne fece un ex generale. Delgado espatriò e se ne andò in Italia e in America Latina, per rientrare poi in Portogallo per un colpo di stato mancato, nel 1961: venne ucciso nel 1965 alla frontiera con la Spagna.

Chiaramente la "dolce vita" italiana così com'era, e come Fellini aveva ritratto nel suo film, era assolutamente diversa in Portogallo. Questa "dolce vita" non c'era affatto, neanche nel suo senso peggiorativo. Al contrario si aveva una vita molto dura e per niente "dolce".

Dopo, i film di Fellini sono arrivati, e, nel 1963, un grande successo fu ottenuto da *8½*, il film che ha raccolto pressoché unanimemente tutta la critica attorno a Fellini. Ma si dovettero aspettare altri dieci anni perché *La dolce vita* apparisse finalmente sugli schermi portoghesi, nel 1970. Si era ancora prima della rivoluzione democratica del 1974. Ma nel 1968 Salazar era politicamente morto. Fisicamente lo sarà nel 1970, proprio l'anno dell'arrivo della *Dolce vita*. Con la caduta di Salazar, il regime continuò con Marcello Caetano, un altro politico di destra suo seguace, ma dal quale ci si aspettava qualche liberalizzazione. Infatti, nei primi anni, fra il 1968 e il 1970, Marcello volle dare alcuni segni in questo senso. Emblematica è una storiella che circolava e che raccontava che Caetano veniva multato dalla polizia stradale perché segnalava una svolta a sinistra anche se girava sempre a destra.

In ogni caso cominciarono a circolare film che non avevamo mai visto. È l'epoca in cui si videro sullo schermo i primi seni nudi di una donna, con *La piscina* di Jacques Deray di cui Romy Schneider era protagonista. E poi il grande evento, con dieci anni di ritardo: *La*

dolce vita arrivava finalmente in Portogallo. Tutto era enormemente cambiato nel corso di questi dieci anni. Gli anni sessanta erano stati il decennio più importante del ventesimo secolo: il maggio '68, le rivolte degli studenti di ogni parte, Praga e la fine delle illusioni di un comunismo liberale. Anche gli anni in cui in Italia il partito comunista continuava il suo "aggiornamento" e si allontanava sempre più dal partito comunista sovietico. Gli anni in cui si pensava che potesse prendere il potere un comunismo europeo molto più flessibile e più democratico.

E questa speranza è alla base della rivoluzione del 1974. Ma fu chiaramente in un'atmosfera del tutto diversa che si vide *La dolce vita*. Molto era superato. Era l'anno in cui Fellini stesso faceva *Satyricon*, con un cambiamento totale nel suo stile e nel suo lavoro. E in Portogallo *Satyricon* fu vietato, mentre *La dolce vita* veniva finalmente permesso. Ma lo si permetteva, bisogna dirlo, con molti tagli. Tra i tagli più significativi segnalò tutto l'inizio, tutta la scena in cui Mastroianni e Anouk Aimée passano la notte a casa della prostituta, ovviamente, tutte le sequenze che si riferiscono alla morte tragica, al suicidio di Steiner, tutto l'episodio della scena dei bambini; così come è stata tagliata, in gran parte, la scena dell'orgia, e la messa mattutina, la principessa che va alla messa alla fine dell'orgia. Tutto questo era stato tagliato nella versione del 1970! Ciò vuol dire che dieci anni più tardi non si era ancora vista che una parte della *Dolce vita*, circa due ore e mezza delle tre di partenza.

Ma le discussioni attorno a Fellini continuavano, ricominciavano anche. Se qualcuno elogiava il film, allo stesso tempo c'erano ancora delle reazioni che riflettevano tutta l'ideologia che ne aveva accompagnato l'uscita. Come diceva la critica marxista dell'epoca, se da un lato il film aveva raccolto elementi dell'angoscia contemporanea – e si citava Sadoul – allo stesso tempo Fellini e il film stesso non suggerivano vie d'uscita. A distanza di dieci anni dall'uscita della *Dolce vita*, e con tutti gli svantaggi derivanti dalla conoscenza dell'evoluzione cinematografica di Fellini, i protagonisti del film continuavano ad apparire come personaggi alienati e tutt'altro che rivoluzionari. Al centro dell'analisi era soprattutto la figura di Mastroianni. È un giornalista, ma è un giornalista che si allontana dalla realtà, un intellettuale che è al di sopra delle classi, che le osserva da fuori, senza mai impegnarsi veramente. Se talvolta è lucido, lo deve all'alcol. E quando comprende i suoi errori, non è per una posizione politica ma per una certa reazione dell'ego, quando capisce di non essere più al centro del mondo. Vedendo il film, non si vede il vero popolo che reagisce, come ai tempi di *Ladri di biciclette* e del neorealismo italiano.

Sono rilievi curiosi, se si pensa al film. L'unico riferimento a personaggi che reagiscono ancora e che non si conformano ci è dato dalla presenza della cameriera del ristorante, che conosce le cattive condizioni di lavoro e che si fa capire dal giornalista. Ma l'ambiente della serva e l'ambiente del giornalista sono ambienti separati, senza comunicazione. Sia che la impedisca un fiume o il rumore del mare, ma la comunicazione non si stabilisce. Fellini dimostra ancora di essere il regista della borghesia, molto critico ma incapace di risolvere le contraddizioni fondamentali della borghesia, contraddizioni che potrebbero annunciare la futura rivoluzione.

Questo è ciò che si diceva ancora nel 1970, in Portogallo, su un film come *La dolce vita*, echeggiando tutte le polemiche che avevano, negli anni precedenti, accompagnato l'opera di Fellini. Si era già all'agonia del regime. Quattro anni più tardi, mentre l'Italia attraversava la crisi gravissima delle Brigate rosse e di tutto il resto, nel 1974 la rivoluzione stabiliva finalmente la democrazia in Portogallo, dopo 48 anni di dittatura. E *La dolce vita* era stato uno dei frutti proibiti di questa dittatura.

Si è potuto vedere il film per intero solo nel 1991, quando la carriera di Fellini era già terminata con *La voce della luna* e due anni prima della sua morte. E, cosa veramente tipica di quel periodo, e molto tipica di quella società, con tutti i cambiamenti che si erano prodotti dagli anni '60 agli anni '90, *La dolce vita* nel 1991, in versione finalmente integrale, fu un flop commerciale. Non per ragioni politiche, né per ragioni morali, ma perché la gente trovava il film noioso, intellettuale, come per tutti quei registi che si considerano autori. E voleva vedere un cinema di intrattenimento, di divertimento, non questo cinema. Era un po' la morte di un certo cinema che si celebrava proiettando *La dolce vita* in Portogallo nel 1991.

La dolce vita mi ricorda sempre il titolo di un altro celebre film italiano della fine degli anni sessanta, di Bertolucci, che segna non tanto il suo inizio quanto il trionfo: *Prima della rivoluzione*. Come tutti sanno, questo titolo si riferisce a una frase di Talleyrand, che diceva: «Chi non ha vissuto negli anni prima della Rivoluzione non può capire cosa sia la dolcezza del vivere». Ed è qui che il titolo di Bertolucci ricorda Fellini. Fellini non faceva citazioni di Talleyrand, ma si potrebbe dire che questa “dolce vita” così amara, di cui si fa il ritratto nel 1960, ci riporta nel film a un'altra dolcezza di vivere che si è perduta e che si perde ogni volta di più, quella del grande cinema, come grande arte, del cinema che non era fatto come gli aeroporti, come diceva lo stesso Fellini, del cinema che non era solo divertimento ma che metteva la gente di fronte ai suoi problemi. E io posso dire che quelli che non hanno conosciuto la dolcezza di quei tempi del cinema, le grandi battaglie critiche degli anni '50, '60, '70, tra questioni politiche, questioni estetiche, questioni ideologiche, e la passione delle folle – perché moltissima gente riempiva le sale per questi film qua –, non hanno conosciuto la vera dolcezza di vivere, o la vera dolcezza del cinema, per restare a noi. E ciò che si ricorda oggi vedendo l'opera di Fellini, e *La dolce vita* in particolare, è il momento in cui il cinema era al suo apogeo, come strumento estetico, come arte nella sua piena manifestazione. Si pensava allora di aver vinto la battaglia, che era cominciata negli anni '20, di imporre il cinema come settima arte, come un'arte dello stesso valore delle altre. Ma ci si sbagliava. Nonostante una manifestazione come questa di oggi, in cui cerchiamo di resistere, conosciamo il panorama che ci circonda, in televisione, al cinema e dappertutto, e capiamo che il tempo dei grandi eroi è davvero passato. E quelli che non hanno conosciuto quel tempo, malgrado l'amarezza della *Dolce vita*, non hanno conosciuto la gloria del cinema. Ed è la gloria del cinema che celebriamo ricordando *La dolce vita* e tutta l'opera di questo grande maestro, di questo grande artista che è stato Federico Fellini.

Jão Bénard Da Costa

LA DOLCE VITA IN LISBON, LA DOLCE VITA IN ROME

Fellini's universe, like almost everywhere in the western world, came into the limelight in Portugal in the autumn of 1955. Fellini was 35 years old and *La strada* was his first film to have been released in Portuguese cinemas. The harsh condemnations of Aristarco and Raymond Borde, the critics that called Fellini the Franciscan "Poujade" that sullied Italian Neorealism, were well known. But in 1955, on the eve of Budapest and two years after the death of Stalin, the time for realist orthodoxies was past. «His characters have no psychology, but a soul», Bazin had said, and this word, "soul", almost banned, as a memory of every idealism that was being rejected, returned in talking about Fellini's cinema and this new masterpiece that had swept away the work of time and introduced something unique and new. A new direction not only for Italian cinema but cinema in general.

Il bidone was released the following year. And soon afterwards, 27 November 1957, Fellini arrived in Lisbon, with Giulietta Masina, for the premiere of *Le notti di Cabiria*, at the Imperio cinema, to a packed house of 3000: a sign of the times. (This cinema subsequently became the headquarters of the Universal Church of the Kingdom of God and its rather fellinian ceremonies, if we may.) And it was there, in 1957, that Manoel de Oliveira, Premio Fondazione Fellini 2008, met him. Fellini wanted to see *O Pintor e a Cidade*, "The painter and the city", a film by Oliveira from 1955. But the distributors didn't have any copies suitable for screening. We can only speculate about that single meeting in 1957 between Fellini who was 37 and Oliveira who was 49. Oliveira was 12 years older than Fellini: it makes your head spin. Life is strange...

It was only after this great success with audiences and critics that *Lo sceicco bianco* was released, in 1958, six years after its premiere in Venice. And *I vitelloni* in 1960, seven years after its original release. But the delayed release of *I vitelloni* reminded the Portugal of 1960, which was the Portugal of Salazar, of something that was common knowledge, but that could not be discussed or written about. That is that the film that the whole of Europe was talking about in 1960, after its premiere in February in Rome, was *La dolce vita*. This film had been categorically banned in Portugal as it was considered an obscene attack on morals and the church. The press had talked about violent reactions on the part of the Vatican and the Italian right. But there was the regime that made sure that the moral decay, which had already attacked the Holy City, the seat of the Catholic Church, was not going to reach Portugal. That film was outlawed.

I vitelloni appeared as the replacement film and this was the insurmountable limit that in 1960 the Portuguese *dolce vita* set before the Roman *Dolce vita*. Of course in that spring and summer in 1960, Italy and Portugal were almost the opposite of each other. Italy was becoming, with the legendary era of Cinecittà, the destination for half the world's cinema. Just behind Hollywood. Anna Magnani had won the Oscar a few years earlier, in 1955, with *The Rose Tattoo*, Sophia Loren was going to receive it in 1962 with *La ciociara* by Vittorio De Sica. Fellini won it for *La strada* and *Le notti di Cabiria*, but not with *La dolce vita*, which was a victim of some violent attacks also in America. In Italy the economic boom had begun, with the Rumor government. Pio XII had died in 1958 and John XXIII, the new Pope, announced the Second Vatican Council. The church's adjustment to the times, as well as that of Togliatti's communist party, was at the order of the day. Italy was also the home of the paparazzi, destination for the great film stars, which we can see in *La dolce vita*, with Anita Ekberg's famous arrival and her legendary swim at dawn in the Trevi fountain.

In Portugal, on the other hand, the regime was increasingly pitiless. After the great scare of 1958 where, to everyone's surprise the self-styled elections for the President of the Republic unfolded rather spectacularly. Things started when an officer, from the regime's ranks, general Humberto Delgado, announced that he was going to run for the opposition, against the regime. The Communist party called him the "coca cola general". Someone thought that he was an agent of the secret police. But in just 15 days the whole opposition, including the communists, got behind him when they saw that this man drew huge crowds everywhere. The regime was afraid when they saw the largest mass rallies in Portugal for the past twenty years. The regime was afraid and only by rigging the elections were they able to win, saying that Delgado had only received 25% of the votes, whilst everyone knew that he had won the elections. Subsequently the regime threw him out of the army and made him an ex-general. Delgado left the country and went to Italy and South America, only to return to Portugal for a failed coup d'état in 1961: he was killed in 1965 on the border with Spain.

Clearly the Italian "dolce vita" as it was, and as Fellini portrayed it in his film, was completely different in Portugal. There was none of this "dolce vita", not even in its most negative aspects. Quite the opposite, life was very hard and not at all "sweet".

Afterwards, Fellini's films arrived and, in 1963, *8½*, the film that put all the critics together in support of Fellini, was a resounding success. But ten more years had to pass before *La dolce vita* finally reached the Portuguese screens, in 1970. This was before the democratic revolution of 1974. But in 1968 Salazar was politically dead. He would die physically in 1970, the year that *La Dolce vita* arrived. With the fall of Salazar, the regime continued with one of his followers Marcello Caetano, another rightwing politician from whom some sort of liberalisation was expected. In fact, in the first few years, between 1968 and 1970, Marcello wanted to give the impression that this was going to happen. There was an emblematic story that circulated about Caetano being fined by the traffic police because he always indicated he was turning left, even if he turned right. In any case films that we had never seen began being screened. It was the time that saw the first naked female breasts on screen, with *The*

swimming pool by Jacques Deray which starred Romy Schneider. And then the great event, ten years late: *La dolce vita* finally reached Portugal. Everything had changed enormously during those ten years. There had been the famous sixties, the most important decade of the century, the twentieth century, the years with May 1968, the student revolts all over the place, the year of Prague and the end of the illusion of Communist freedom. They had also been the years in which Italy, the Italian Communist party, continued with its “renewal” and increasingly distanced itself from the Soviet Communist party. It was also the time in which it seemed that a more flexible and democratic European communism could come to power.

And this hope was at the heart of the revolution in 1974. But it was clearly a completely different atmosphere in which *La dolce vita* was being seen. A lot had passed already. It was the year in which Fellini was making *Satyricon*, with a complete change in his style and his work. And in Portugal *Satyricon* was banned, whilst *La dolce vita* was finally allowed. But it was allowed, it must be said, with a lot of cuts. Amongst the most significant cuts there was the whole beginning, the complete scene in which Mastroianni and Anouk Aimée spend the night at the prostitute’s house, obviously all the scenes that refer to the tragic death, Steiner’s suicide, the whole episode with the children. They also cut a great deal of the orgy scene and the morning service, the princess that goes to mass at the end of the orgy. All this had been cut in the 1970 version! This meant that ten years after it was released, we had just seen a part of *La dolce vita*, about two and a half hours out of the original three.

But the discussions around Fellini continued and restarted again. Whilst one side spoke well of the film and sang its praises, there were other reactions that reflected all the ideology that had accompanied its release. That is, like the Marxist critics said at the time, if an exceptionally successful film had captured certain aspects of the contemporary anxiety, mentioning Sadoul, they said that Fellini himself and his film did not provide any hope and that, seeing this film ten years late and with all the disadvantages of knowing Fellini’s cinematic evolution, meant seeing alienated characters that were not real revolutionaries. Mastroianni’s character came under particular scrutiny. He was a journalist, but a journalist that distances himself from reality, an intellectual that is above classes, that observes them from the outside, without truly committing himself. His occasional lucidness is only due to alcohol. And when he understands his mistakes, it is not due to a political position but a reaction of his ego, when he understands that he is no longer the centre of the world. The film does not show real people reacting, like *Ladri di biciclette* and Italian Neorealism.

They are curious comments if one thinks about the film. The only reference to characters that react and don’t conform is provided by the waitress in the restaurant, who knows the poor work conditions and explains herself to the journalist. But the environment of the waitress and the journalist are completely separated, with no communication. Whether it is interrupted by a river or the noise of the sea, communication is never established. Fellini demonstrates once again that he is the director of the middle classes, very critical but incapable of resolving the fundamental contradictions of the middle classes, contradictions that could announce the future revolution.

This is what was being said in Portugal in 1970 about a film like *La dolce vita*, echoing all the controversies that had, in previous years, accompanied Fellini's work. The regime was already in its death throes. Four years later, whilst Italy was going through the extremely serious crisis of the Red Brigades and all the rest, in 1974 the revolution finally brought democracy to Portugal after 48 years of dictatorship. And *La dolce vita* was one of the forbidden fruits of that dictatorship.

The uncut film was only shown in 1991, when Fellini's career had already ended with *La voce della luna*, two years before his death. And, typical for the period, and very typical of that society, with all the changes that had taken place from the sixties to the nineties, *La dolce vita* in 1991, finally screened in its uncut version, was a commercial flop. Not for political reasons, nor moral reasons, but because people found the film boring and intellectual, like all those directors that consider themselves authors. They wanted to see entertaining and amusing films, not this kind of cinema. Screening *La dolce vita* in Portugal in 1991 was almost a celebration of the death of a certain kind of cinema.

La dolce vita always reminds me of the title of another famous Italian film from the end of the sixties, by Bertolucci, that marks not so much its beginning as much as its triumph: *Prima della rivoluzione*. As everybody knows this title refers to a statement by Talleyrand, who said: «He who has not lived in the years before the revolution cannot know what the sweetness of living is». This is where Bertolucci's title recalls Fellini. Fellini didn't quote Talleyrand, but we could say that this bitter "dolce vita", that he portrayed in 1960, takes us in the film to another sweetness of living that had been lost and that is increasingly lost, that of great cinema as great art. Cinema that was not made like airports, as Fellini said, cinema that wasn't just entertainment, but that also presented people with their problems. And I can say that those that didn't experience the sweetness of that period of cinema, the critical battles of the fifties, sixties and seventies, between political, aesthetic and ideological disputes and the insane passion – because a lot of people filled cinemas for these films – haven't known the real sweetness of living or the real sweetness of cinema, to stay with us. And what one is reminded today in seeing Fellini's work, and *La dolce vita* in particular, is the moment in which cinema was at its apogee, as an aesthetic instrument, as art in its fullest manifestation. At the time we thought that the battle that had began in the twenties, to impose cinema as the seventh art, as an art form equally valid as the others, had been won. But we were wrong. Despite a conference like this one today, in which we try to resist, we know the landscape that surrounds us, in television, at the cinema and everywhere, and we are aware that the time of great heroes has really gone. And those that didn't experience that period, despite the bitterness of *La dolce vita*, haven't experienced the glory of cinema. And it is the glory of cinema that we are celebrating by remembering *La dolce vita* and all the works of this great master and great artist that was Federico Fellini.

Jean Gili

L'ACCOGLIENZA DELLA *DOLCE VITA* A PARIGI

STAMPA, CENSURA, PUBBLICO

1. Prima del Festival di Cannes

Il lavoro di Federico Fellini è seguito in Francia con molta attenzione – il regista è famoso grazie soprattutto al successo di *La strada* (dopo il suo passaggio trionfale alla mostra di Venezia) e delle *Notti di Cabiria* (premio per la miglior interpretazione per Giulietta Masina al festival di Cannes 1957). La notizia delle riprese del suo nuovo film, *La dolce vita*, viene annunciata in Francia fin dall'estate 1959 (si sa che le riprese sono cominciate in primavera).

Nell'“Express” del 7 luglio 1959 è pubblicata una lunga intervista – illustrata da numerose foto – raccolta da un giornalista che si firma Y. S. Il titolo è eloquente: *La douceur de vivre. Fellini, le bohémien, est en train de tourner le film le plus important de sa carrière. Ses producteurs ne dorment plus.*

In mezzo a interessanti annotazioni sull'atmosfera del set e qualche precisazione di Fellini, ci sono queste dichiarazioni del regista:

Ma la femmina della *Dolce vita*, la vera, incantatrice e laida contemporaneamente, che respinge e allo stesso tempo attira, la femmina che ha mille volte mille anni, è la città. Ho voluto portarla sullo schermo nel suo aspetto più esagerato, lavorare il mio soggetto ai limiti estremi della parodia, fare del burlesque una cosa commovente. La parodia amara racchiude tutto: i lustrini di Via Veneto, la mattina presto in una strada popolare triste come il primo caffè prima della corsa verso la fabbrica, crimini decadenti contro il corpo o contro lo spirito, visi troppo noti, celebrità troppo amate, aristocratici troppo veri per essere verosimili. Ecco la città. Ecco Roma.

Altro articolo di anticipazioni è quello di Jacqueline Fabre: *Federico Fellini réalise un film amer sur “la douceur de vivre”* in “Libération” dell'8 agosto 1959.

Nel febbraio 1960 il film esce in Italia. La stampa francese riporta l'eco dello scandalo che scoppia: *La douceur de vivre déchaîne les passions*, “Libération”, 15 febbraio 1960. “Le Monde” apre le sue colonne con un lungo articolo del suo corrispondente a Roma, Jean d'Hospital. Il titolo, *Scandale en Italie autour d'un film*, e il sottotitolo, *La dolce vita de Federico Fellini expose les tristes débordements d'une petite société corrompue* (*La dolce vita di Fellini mette in mostra i tristi eccessi di una piccola società corrotta*), sono eloquenti. In particolare nell'articolo si può leggere:

A Roma ci sono assassini, ladri, idioti e la gente della *Dolce vita*. Si sono pur messi sullo schermo i primi senza mettere in allarme per questo la virtù o il patriottismo degli spettatori. Perché tanto rumore per i fatti e le gesta di un gruppo di individui dei tre sessi che non ha contatti reali con la vita romana, come la vivono i romani del popolo, della borghesia e dell'aristocrazia? Il vizio triste e circoscritto, che insegnamento!

Il 10 marzo 1960, "L'Express", sempre attento a quello che succede a Roma, pubblica un articolo anonimo sul film – più precisamente sulla sua accoglienza polemica – seguito da un'intervista raccolta dal giornalista Giorgio Bocca: *La dolce vita. Le dernier film de Federico Fellini fait scandale en Italie. Mais où est le scandale?* Fellini dichiara:

Il mio film è casto ed è senza compiacimento che descrive il male. È il film di un disperato, amaro e disorientato: un'autobiografia. Marcello sono io dalla testa ai piedi. [...] Tutto il mio film chiede aiuto...

Il 30 marzo è la volta delle "Lettres françaises", il periodico del partito comunista, di pubblicare, in una traduzione di Armand Monjo (è lui che ha tradotto il libro di Carlo Lizzani sul cinema italiano), un lungo articolo di Guido Aristarco: *Le critique italien Guido Aristarco devant le dernier film de Fellini*. In particolare Aristarco mette in evidenza il debito di Fellini nei confronti di Zavattini e dei suoi film inchiesta.

Nel mese di aprile Fellini, in compagnia di Mastroianni, soggiorna a Parigi per supervisionare il doppiaggio del film (e anche per cominciare a promuoverlo). I giornali parlano del suo passaggio nella capitale dopo una conferenza stampa alla quale il regista partecipa assieme all'attore.

Un ritaglio di stampa, purtroppo senza riferimenti (fondo Giure della Cinémathèque Universitarie), firmato Jacques-Louis si presenta così:

Titolo: *Fellini à Paris: voici la vérité sur mon dernier film*. Sommario: «Ci sarà uno scandalo della *Dolce vita* a Parigi? Apparentemente, Federico Fellini e Marcello Mastroianni, regista e protagonista del film che sciocca... e rapisce l'Italia, non lo desiderano. Parigini per quattro giorni, ieri hanno ricevuto la stampa e hanno un po' disinnescato la bomba della *Dolce vita*».

"L'Express" del 21 aprile pubblica anch'esso un articolo sulla conferenza stampa a firma di Michèle Manceau:

Conferenza stampa di Fellini. Tutti parlano nello stesso momento. Un nugolo di domande alle quali Fellini risponde di buon grado pensando ad altro. [...] Il bel Marcello Mastroianni, il protagonista del film, è abbandonato in un angolo.

Si può leggere sull'"Humanité" un articolo del critico accreditato del quotidiano, Albert Cervoni, *Faut-il brûler Fellini?*, che rende conto – sempre in occasione del soggiorno a Parigi – di un incontro di tre giornalisti comunisti con il regista.

Il periodico "Arts", nel suo numero del 27 aprile, con la firma di Sylvain Zegel, torna a sua volta sul film approfittando anch'esso del passaggio di Fellini a Parigi. Il giornalista

incontra il regista in un albergo del Rond-Point degli Champs-Élysées. In apertura dell'intervista Zegel scrive: «Da quando ha girato *La dolce vita*, Federico Fellini è per milioni di italiani un'incarnazione del demonio». Si può citare ancora l'articolo di Marie-Claude Trémois, *Fellini s'explique sur le scandale de "La douceur de vivre"*, in "Radio Cinéma Télévision" del primo maggio 1960.

Nella rivista della FFCC, "Cinéma 60" (n. 46, maggio 1960), Giulio Cesare Castello pubblica una lunga *Lettre d'Italie* nella quale manifesta il suo entusiasmo e conclude in maniera premonitrice:

La dolce vita conclude magistralmente un periodo dell'attività di Fellini, quando ha solo quarant'anni. Ma la ricchezza del film è tale che potrebbe essere il coronamento di tutta una carriera. Pochi film sono in grado di fare epoca come questo. Coloro che, da qui a cinquanta o cent'anni, vorranno studiare le espressioni più rappresentative dell'arte e del costume del nostro tempo non potranno prescindere da *La dolce vita*.

Nell'aprile 1960 esce il libro di Lo Duca, *La Douceur de vivre*, con una fascia rossa in copertina, *Le film de Fellini "La dolce vita"*. L'opera è una trascrizione romanzata del film molto precisa (Lo Duca ha visto il film in Italia) e comprende anche la descrizione di una sequenza tagliata. Nell'introduzione Lo Duca spiega che il film glielo ha raccontato Fellini, in autunno, prima delle riprese (quindi nell'autunno 1958?):

Le ore passavano, assorto dalle immagini che prendevano forma con le sue parole. Non avevo mai assistito a una trasformazione così diretta della parola in visione. Il film era già sullo schermo; girarlo non era più che una formalità tecnica e secondaria.

Lo Duca fa un lungo commento al film e riprende l'eco dell'accoglienza che ha ricevuto in Italia:

Nella palude della vita sociale, madida di conformismo e furbizia, *La dolce vita* è una bomba. Rospi, lombrichi, topi acquaioli e rose fiammanti sgorgano dalla melma stagnante. [...]

Che appaia un poeta e denunci questo mondo, e sarà dichiarato nemico della patria, marxista depravato e, in una parola, traditore da bandire. I ladri sono tranquilli, ma chi grida "al ladro!" è messo in prigione per aver turbato l'ordine pubblico.

L'indignazione della borghesia cortigiana di Roma, o della borghesia arricchita di Milano, è un prodigio d'incoscienza. A Milano si profetizza gravemente che, grazie al film di Fellini, i cosacchi, e forse i cinesi, sono virtualmente alle porte. A Roma si cerca di dichiarare la città "consacrata", come se ne fece una "città aperta" durante la guerra. [...]

La dolce vita diventa così l'immensa ballata di una civiltà ammuffita, di un mondo condannato – da Dio o dagli uomini poco importa –, una danza di spettri, forse pure una danza macabra degna di Holbein o di *La peste* di Camus.

Il libro di Lo Duca non passa ignorato, viene citato in diverse pubblicazioni, per esempio nelle "Lettres Françaises" del 21 aprile 1960, "*La douceur de vivre*", *un livre-miroir*.

2. Il passaggio alla censura

Il 23 febbraio 1960 il film non è ancora stato presentato alla commissione di censura perché non è stata ancora fissata una data di uscita. Walter Borg, responsabile della sede di Roma del Centre National de Cinématographie, scrive allora a Michel Fourré-Cormery, direttore generale del CNC, per renderlo partecipe dei problemi incontrati dal film in Italia:

Signor Direttore generale,

gli echi, i commenti e le reazioni suscitati dal film di coproduzione italo-francese *La dolce vita* di Fellini, hanno rivestito una ampiezza tale sul piano politico e sociale, da determinare da parte degli organismi responsabili ogni sorta di comunicato – talora severo talora elogiativo – per le qualità dell'opera.

Questo stato di cose ha spinto il Sottosegretario di Stato allo spettacolo, Domenico Magri a rispondere alla Camera alle interpellazioni di tre deputati democristiani (il suo stesso partito).

Mi è parso utile mandarvi l'essenziale di queste dichiarazioni che rappresentano, a mio sentire, una specie di presa di posizione obbligata per tagliar corto di fronte a ogni speculazione politica dei partiti estremisti.

D'altra parte ho l'impressione che i coproduttori italiani e francesi non aspetteranno fino al Festival di Cannes per presentare il film al pubblico parigino, in ragione della grande pubblicità che gli viene fatta in Francia in questi giorni.

Un dettaglio importante: il film di Fellini ha registrato, nel diciottesimo giorno della sua programmazione, in un'uscita effettuata in sessanta città della penisola, il favoloso incasso di 750 milioni di lire. Le previsioni dei tecnici della distribuzione arrivano a ipotizzare una cifra di tre miliardi di incassi.

A questo punto Walter Borg fornisce il resoconto del dibattito alla camera dei deputati:

Il Sottosegretario di Stato Magri riferisce alla Camera riguardo al film *La dolce vita*.

«Coloro che da siffatti episodi e dal film che li registra vogliono trarre partito per facili speculazioni demagogiche evidentemente si illudono; e certamente eccessiva è la preoccupazione di quanti temono che dal film possa venire nocimento al buon nome dell'Italia e di Roma.»

Il Sottosegretario di Stato allo Spettacolo Magri si rivolge alla Camera in questo modo per rispondere a un'interpellazione di Adolfo Quintieri, democristiano, in oggetto al film.

Le dichiarazioni di Magri chiariscono che il Governo non ha nessuna intenzione di accogliere le richieste di coloro che domandano che il film sia ritirato dalla circolazione. L'onorevole Quintieri, Deputato di Roma e molto vicino all'Azione Cattolica – di cui è stato Presidente Diocesano e poi Delegato Regionale presso la Santa Sede –, si dichiara non soddisfatto dalla risposta del Sottosegretario.

Ci sono dunque delle divergenze di valutazione fra il Sottosegretario allo Spettacolo e alcuni deputati democristiani su come giudicare questo film, e le conseguenze che comporta la sua presentazione al pubblico.

All'inizio della sua risposta il sottosegretario ha precisato in che modo si eserciti, sulla base delle leggi in vigore, la censura cinematografica, deplorando che il Parlamento non abbia ancora votato una nuova legge definitiva sul cinema. Dopo aver ricordato che il Ministero dello Spettacolo ha giudicato opportuno, poco prima, di richiamare vivamente l'Associazione dei produttori cinematografici a un più grande senso di responsabilità artistica e morale, Ma-

grì afferma che sarebbe difficile giustificare che in Italia «una cinematografia severamente impegnata venga soffocata o mortificata dalla censura».

Parlando poi del film *La dolce vita*, Magrì comunica che la Commissione di censura non solo non vi ha rilevato nessun compiacimento per il soggetto trattato, tale che possa conferirgli un potere di fascinazione e di suggestione, ma al contrario vi ha riconosciuto l'evidenza di una rappresentazione drammatica, dove ciò che si chiama – amara antifrasi – *La dolce vita*, si rivela nella sua realtà di degradazione sordida, verso la quale una coscienza cristiana evoluta può sentire trasformare la sua ripugnanza in pietà.

La commissione ritiene dunque che, dal punto di vista sociale, questo film sia meno pericoloso di altri che mostrano sotto una luce di simpatia, e a volte anche di esaltazione, lo scatenamento delle passioni al di fuori di ogni legge; è per questo che la commissione ha votato all'unanimità la concessione del nullaosta per la proiezione del film vietandolo tuttavia ai minori di sedici anni.

Magrì ha poi esaminato le differenti considerazioni suscitate dal film:

Da una parte si è voluto esaltare nel film la denuncia di una società in dissoluzione e, quindi, se n'è voluto trarre la conseguenza della pressante richiesta di un sovvertimento sociale; dall'opposta parte si deplora che si sia voluto consentire libertà di circolazione ad un siffatto incitamento al sovvertimento sociale che costituirebbe ad un tempo una diffamazione del nostro paese.

Secondo Magrì l'esame imparziale del film non può condurre a interpretazioni esagerate:

Il film registra e denuncia taluni aspetti morbosi della vita contemporanea, ma, per quanto forte e impressionante sia la sua denuncia, essa non autorizza davvero conclusioni apocalittiche.

Non si può dire infatti che il film ponga l'esigenza di un sovvertimento sociale perché fissa il suo obiettivo su alcune brutture della vita contemporanea o che diffami Roma perché concentra il disgusto su alcuni sconci episodi che, a Roma soprattutto, non dovrebbero avvenire e meno che mai dovrebbero aver luogo per colpa di taluni che non per merito loro, ma per antichità di prosapia o per eccessiva facilità di guadagni, si sono trovati e si trovano in posizione che dovrebbe loro imporre una vita socialmente più utile con ben altro senso di dignità e di responsabilità.

Coloro, dunque, che da siffatti episodi e dal film che li registra vogliono trarre partito per facili speculazioni demagogiche evidentemente si illudono; e certamente eccessiva è la preoccupazione di quanti temono che dal film possa venire nocimento al buon nome dell'Italia e di Roma.

Per nostra fortuna il popolo italiano e quella che ne è la effettiva classe dirigente sono costituiti, nella stragrande maggioranza, da gente che lavora, che conosce qual è il valore del danaro e qual è il retto significato della vita, sicché può offrire al mondo lo spettacolo di una nazione che in breve tempo ha saputo risorgere dalle sue rovine e che ormai procede a passo svelto e sicuro per la via del progresso economico e sociale.

Noi, anzi, ci auguriamo che la denuncia di sconci episodi, veramente indegni di Roma e della nostra civiltà, valga a infondere in tutti un più preciso senso del limite e, comunque, a far vedere nella sua giusta luce una abiezione che non merita indulgenze e tolleranze, giacché indubbiamente la giusta reazione morale che, al di là del film, va a colpire una realtà preoccupante, anche se per fortuna limitata a ben circoscritti ambienti, si deve registrare come un sintomo confortante e da essa si debbono trarre concrete conseguenze per una più oculata e severa applicazione delle leggi a tutela della pubblica moralità.

Appare quindi chiaro che le autorità francesi sono bene informate sui problemi politici che ha posto in Italia il film di Fellini. Selezionato per il festival di Cannes e annunciato nei cinema per lo stesso giorno, *La dolce vita* viene presentato alla censura per il permesso di circolazione. Lo ottiene accompagnato, come in Italia, da un divieto, in questo caso ai minori di 18 anni.

Un articolo dell'“Express” pubblicato il 9 giugno 1960, a firma di Michèle Manceaux, racconta alcune indiscrezioni su come avvenne la seduta della commissione di censura, con il Ministro dell'Informazione, Louis Terrenoire, che prende chiaramente posizione contro il permesso di circolazione.

È un segreto. Nessuno, fino qui, lo ha rivelato. E poi è una storia buffa e istruttiva. Giudicate voi.

Come tutti i film stranieri, *La dolce vita* è dovuto passare per la commissione di censura per ottenere il suo permesso di circolazione in Francia.

Durante questa seduta, Robert Touzery, rappresentante del Ministro dell'Informazione, Louis Terrenoire, si è scagliato violentemente contro l'idea che *La dolce vita* potesse essere proiettato in Francia.

Ha esposto le sue ragioni in quattro punti. Eccoli:

1° Ci sono delle scene di orgia.

2° Questo film mostra l'élite di una società. Bisogna che il popolo creda all'élite. Mostrare questo film è minare la fiducia del popolo.

3° Questo film è disperato. Toglie ogni ragione di vita. Se vengono tolte alla gente le sue ragioni di vita, è l'anarchia.

4° I produttori francesi sono già troppo tentati di mostrarci turpitudini. Li si incoraggia ulteriormente con un film che avrà un successo di scandalo.

A queste parole ci fu una grande perplessità da parte dei presenti. Anche in Italia, malgrado la maledizione del papa, questo film proseguiva il suo cammino. La figlia primogenita della Chiesa poteva mostrarsi più realista del re? Cosa fare?

Si votò, e fu sconfitto di poco. Undici voti contro sette accordarono il permesso.

Ci fu ancora una debole protesta. Quella della rappresentante dell'Associazione delle famiglie che reclamava il taglio di una sequenza. Con molto imbarazzo e pudore finì per spiegare che si trattava dei fotogrammi in cui si vedeva Mastroianni a cavallo sulla schiena di una donna carponi.

Siccome si era in stato di concessioni, si lasciò la sequenza.

Qualche giorno più tardi, esattamente il 20 maggio, il Ministro dell'Informazione, lo stesso Terrenoire, saliva solennemente a Cannes sulla pedana infarcita di ortensie, per consegnare la Palma d'oro del Festival a Federico Fellini, autore della *Dolce vita*, in nome del progresso del cinema.

Quando si consulta il fascicolo della censura conservato agli Archives françaises du film a Bois d'Arcy, si trova la lettera, datata 9 maggio, del Ministro dell'Informazione alla società di distribuzione Gray Film nella quale sono precisate le condizioni di messa in circolazione del film:

Signori,

con una lettera del 21 aprile 1960 voi mi avete richiesto il visto di sfruttamento e di esportazione in favore del lungometraggio italo-francese:

La dolce vita.

Ho l'onore di farvi sapere che la Commissione di controllo delle pellicole cinematografiche, dopo aver esa-

minato nella sua seduta plenaria dello scorso 27 aprile la versione italiana sottotitolata in francese, ha emesso un avviso favorevole alla sua distribuzione in Francia con la riserva di divieto ai minori di diciotto anni.

La Commissione ha motivato la sua delibera come segue:

L'atmosfera angosciante del film, la natura di certe scene e il fatto che si lasci intendere che l'emancipazione sociale conduce al crimine e alla turpitudine, fanno giudicare che questa produzione debba essere vietata ai minori.

Tenuto conto della posizione presa dalla Commissione, ho deciso di rilasciarvi un attestato per il Marignan, con la riserva del divieto citato sopra.

D'altra parte, per ciò che concerne la versione francese, il Ministro dell'Informazione, dopo aver esaminato i dialoghi francesi che voi gli avete sottoposto, ha deciso di rilasciarvi il visto di sfruttamento e di esportazione con la riserva:

- del divieto ai minori di diciotto anni;
- delle modifiche accettate dalla vostra società.

Vi prego di gradire, signori, l'espressione dei miei sentimenti distinti.

Segnaliamo che nel marzo del 1961 il distributore ha fatto qualche tentativo per cercar di togliere il divieto ai minori di diciotto anni. In vano.

Al contrario, una nuova richiesta della società Pathé Cinéma, nel 1981, portò in giugno ad ottenere un permesso di visione "per ogni pubblico" (la votazione è stata vinta con 12 voti favorevoli contro 9 che volevano vietare il film ai minori di 13 anni). È vero che le elezioni avevano portato François Mitterrand al potere e che il nuovo Ministro della Cultura si chiamava Jack Lang...

3. Il Festival di Cannes

La scoperta del film si fa dunque al momento della presentazione al festival di Cannes che ha luogo dal 4 al 20 maggio. Il film è proiettato l'11 maggio, cioè in mezzo alla manifestazione. Lo stesso giorno esce nelle sale parigine: è proiettato al Français e al Marignan. Malgrado un'accoglienza controversa, il film ottiene la Palma d'oro dalle mani di una giuria presieduta da Georges Simenon. Fra i due uomini nascerà una grande amicizia. Si sa che Simenon ha dovuto battersi per far trionfare il film di Fellini. Lo scrittore annota nelle sue memorie:

Grazie alla complicità del mio amico Henry Miller che m'aveva semplicemente detto: "Ditemi per chi volete che voti", abbiamo potuto dare la Palma d'oro a quello che aveva meno chance di averla, cioè Fellini, per il suo film *La dolce vita*, che rimane un pilastro del cinema. [...] Quando ho letto i palmarès nella seduta di chiusura, sono stato fischiato più che sonoramente, mentre solo qualcuno applaudiva avendo quasi vergogna di essere un'eccezione.¹

Ricordiamo che il film – come lo si è visto – arriva preceduto già da un profumo di scandalo. Dominique Delouche, assistente di Fellini, sottolinea che l'accoglienza a Cannes non fu buona, parla anche di «proiezione ufficiale da incubo»:

La critica sghignazzava durante il film e alla conferenza stampa lo subissava di battute sarcastiche. Fellini subì amaramente questa apparente disaffezione dei francesi che fino a quel momento gli avevano mostrato comprensione e mi associò a questa delusione. Era fuori di sé, furioso per essersi lasciato convincere a fare il viaggio. Non è mai più apparso con un film a nessun festival. Ha capito che un “grande” deve restare a casa.²

Gli articoli sono ovviamente molto numerosi. La maggior parte è piena di riserve, riserve di natura artistica e anche riserve di natura morale.

I quotidiani tutti riservano al film dei lunghi articoli. Jean Rochereau, su “La Croix”, prende le distanze dal film:

Questa severa auto-censura, se fosse stata fatta in tempo da Fellini, l'avrebbe probabilmente portato a tagliare certi episodi, certe scene, che non aggiungono niente al film e che lo rendono, a occhi cristiani, spiacevole.

Jean de Baroncelli, su “Le Monde” del 12 maggio 1960, esprime la sua delusione:

È perché ci si aspettava troppo? *La dolce vita* di Fellini ha deluso. Ecco il fatto brutale, giusto o ingiusto, ma che sarebbe vano negare. Che cosa viene rimproverato al film? La sua lunghezza eccessiva, il suo disordine, i suoi luoghi comuni. L'accoglienza è stata tiepida. Il film, che al mattino sembrava sicuro del Grand Prix, vedeva, a sera, le sue quotazioni scendere a una velocità vertiginosa. E, come sempre in simili circostanze, da un eccesso si cadeva nell'altro.

Dopo un'analisi del film nella quale puntualizza le sue numerose riserve, conclude:

Queste sono le mie impressioni all'uscita di un film che Cannes aspettava con un'impazienza senza dubbio esagerata. Troppa pubblicità nuoce sempre a un'opera.

I periodici riservano al film ancora più spazio. Louis Marcorelles titola: *La dolce vita réveille le festival* (“France Observateur”, 12 maggio 1960). Il sommario è eloquente: «Dopo una prima settimana calma e consacrata alle personalità, ai fotografi, alle stelline e agli affari, il Festival di Cannes si apre per davvero con *La dolce vita* di Fellini». Nel suo articolo Marcorelles moltiplica le riserve e prende le distanze dal film:

Ecco, alla fine, questa *Dolce vita* che la nostra pudibonda Quinta Repubblica avrebbe volentieri proibito e che non mancherà di suscitare da noi numerosi commenti. [...] Tre ore di proiezione per noi, francesi, che non partecipiamo all'azione, sono spesso lunghe e fastidiose. Mi sembra che Fellini abbia collezionato in due ore tutte le cartoline un po' osé che è possibile raccattare nella Roma notturna e a volte diurna. Come spesso succede con gli italiani, vi è un compiacimento estremo nel descrivere la “corruzione” della nostra epoca, una ricerca del pittoresco a ogni costo, e anche quei simboli che, dopo *La strada*, hanno quasi soffocato il grande talento scoperto nei *Vitelloni*. È solo verso la fine che il regista trova finalmente il suo *tempo*, sempre con un po' di compiacimento, ma anche con una verve, una definizione, questa volta convincente.

Il futuro regista Jacques Doniol-Valcroze (“France-Observateur”, 19 maggio 1960) si lancia in un raffronto con *Quarto potere*:

Anche *Quarto potere* fu annunciato come capolavoro. A ragione. Lo si è rivisto quest’anno a Parigi, vent’anni dopo la sua realizzazione. È sempre un capolavoro. Quello che manca a *La dolce vita* è la struttura del capolavoro. Il film non è costruito, non è che una somma seducente di momenti di cinema più o meno grandi.

Si può scuotere *Quarto potere* in tutti i versi, l’infrastruttura tiene bene, il prodigioso giocattolo resta in piedi. Al vento della critica *La dolce vita* si smantella, si sparpaglia, non resta che una successione di “attualità” più o meno straordinarie che nessun elemento forte né collega né conduce a una significazione generale... che tuttavia è lo scopo confessato del film.

È chiaro che Doniol-Valcroze non ha capito l’originalità del film, la sua sbalorditiva modernità che sorprende i critici, anche i meglio intenzionati. Ecco ancora qualche titolo: Georges Sadoul, *La hulotte et le crépuscule: La douceur de vivre, film italien de Federico Fellini*, “Les Lettres Françaises”, 14 maggio 1960; René Cortade, *Dolce vita: le festival refuse son chef-d’œuvre*, “Arts”, 18 maggio 1960; Michel Duran, *La dolce vita? Bravo Fellini!*, “Le Canard Enchaîné”, 18 maggio 1960; Pierre Boisselot, *La fin d’un monde*, “Radio Cinéma Télévision”, 22 maggio 1960; Morvan Lebesque, *Leur morale*, “Le Canard Enchaîné”, 25 maggio 1960; Jean Collet, *La douceur de vivre a déconcerté les habitués du festival*, “Radio Cinéma Télévision”, 30 maggio 1960; Anonyme, *Un film qui n’est pas pour tous* *Palme d’or du festival de Cannes*, “Radio Cinéma Télévision”, 30 maggio.

4. Dopo Cannes: la ritirata della critica e l’uscita nelle sale

È nelle riviste di cinema che si trovano le analisi più raffinate e nelle quali si nota un certo indietro rispetto all’eccitazione di Cannes. Fra le grandi riviste cinefile sono i “Cahiers du Cinéma” i più riservati. A firma di Jean Domarchi (n. 108, giugno 1960) e di Jean-Louis Laugier (*Il dolce Fellini: La dolce vita*, n. 109, luglio 1960) appaiono due testi molto corti e piuttosto negativi. Domarchi parla di «pornografia nauseante e ipocrita». Più misurato, Laugier parla di film sperimentale mal controllato.

In “Positif” (n. 35, luglio-agosto 1960) danno il loro parere Georges Benayoun e Michel Mardore. La rivista è entusiasta. Oltre al bel testo di Benayoun, il numero estivo comprende una lunga analisi di Michel Mardore che costituisce, ancora oggi, uno dei testi di riferimento dedicati al film.

Pierre Billard, in “Cinéma 60” (giugno 1960) ritorna sull’accoglienza di ghiaccio riservata al film a Cannes, poi manifesta il suo entusiasmo: «Fellini ci rivela alla nostra solitudine e ci rende al mondo anime morte, disperate e libere».

“Image et son” (n. 134, ottobre 1960) pubblica un articolo molto elogiativo a firma di Raymond Lefèvre. Ma l’analisi più approfondita si trova in “Téléciné” (n. 91, settembre-ottobre) che pubblica una scheda cinematografica firmata Gilbert Salachas, uno dei migliori spe-

cialisti francesi dell'opera felliniana. Segnaliamo ancora Henri Agel e Georges-Albert Astre che analizzano a lungo *La dolce vita* nei serissimi "Etudes cinématographiques" (n. 3-4, estate 1960): il primo manifesta numerose riserve, mentre il secondo si mostra entusiasta.

Notiamo ancora che è nell'agosto 1960 che appare il numero 12 della collana "Premier Plan", pubblicata a Lione da Bernard Chardère. Questo fascicolo (48 pagine) è dedicato a Federico Fellini ed è firmato Renzo Renzi (traduzione di Paul-Louis Thirard). In particolare contiene una breve intervista a Fellini:

La dolce vita non è che un titolo di rimpiazzo. Avrei voluto chiamarlo: *Babilonia, 2000 anni dopo Gesù Cristo*, per fare emergere il lato permanente, fuori del tempo e dello spazio, di una storia che si è creduta sempre, molto a torto, regolata da chiavi contemporanee. È soprattutto per questo che ho scelto Roma come protagonista. Perché non vi sbagliate: la star del mio film è Roma, la Babilonia dei miei sogni. [...] *La dolce vita* non ha nessuna intenzione sociale. È una favola raccontata come una ballata.

Dal punto di vista dell'accoglienza del pubblico in Francia, il film è un grande successo. Se *La strada* rimane il campione degli incassi con 4.483.000 spettatori, *La dolce vita* si classifica dodicesimo con 2.934.000 spettatori – risultato considerevole se non si dimentica che il film è vietato ai minori di diciotto anni. Ricordiamo inoltre che, all'epoca, nella classifica degli incassi seguivano *Le notti di Cabiria* (2.567.000), *Il bidone* (778.000) e *I vitelloni* (221.000). Negli anni a seguire nessun film di Fellini otterrà più i risultati di *La strada* e *La dolce vita*.

NOTE

¹ GEORGES SIMENON, *Tant que je suis vivant*, Presses de la Cité, Paris, 1978.

² DOMINIQUE DELOUCHE, *Mes felliniennes années*, P.A.S., Paris, 2007.

Jean Gili

THE RECEPTION OF *LA DOLCE VITA* IN PARIS

PRESS, CENSORSHIP, AUDIENCES

1. Before the Cannes Film Festival

Federico Fellini's work was followed very carefully in France – the director was famous mainly due to the success of *La strada* (after its triumphal showing at the Venice Film Festival) and *Notti di Cabiria* (award for best actress for Giulietta Masina at the 1957 Cannes Film Festival). News that he is shooting a new film, *La dolce vita*, is announced in France from the summer of 1959 (they know that shooting began in the spring).

“Express” from 7 July 1959 contains a long interview – illustrated by numerous photos – by a journalist that signed the piece Y. S. The title is eloquent: *La douceur de vivre. Fellini, le bohémien, est en train de tourner le film le plus important de sa carrière. Ses producteurs ne dorment plus.*

Between interesting notes about the atmosphere on set and some clarifications by Fellini, there are these statements by the director:

But the female of *La dolce vita*, the true, enchanting and ugly at the same time, that rejects and at the same time attracts, the female with a thousand faces and a thousand years, is the city. I wanted to bring her to the screen in her most exaggerated way, working my story to the extreme limits of parody, rendering the burlesque moving. The bitter parody encapsulated everything: the tinsel of Via Veneto, the early morning in a sad working class road, like the first coffee before rushing off to the factory, decadent crimes against the body or the spirit, faces too familiar, celebrities too loved, aristocrats too real to be credible. This is the city. This is Rome.

Another anticipatory article was written by Jacqueline Fabre: *Federico Fellini réalise un film amer sur “la douceur de vivre”* in “Libération” from 8 August 1959.

In February 1960 the film was released in Italy. The French press reported the news of the scandal that exploded: *La douceur de vivre déchaîne les passions*, “Libération”, 15 February 1960. “Le Monde” opened its columns with a long article by its Rome correspondent, Jean d’Hospital. The headline, *Scandale en Italie autour d’un film*, and the subheading, *La dolce vita de Federico Fellini expose les tristes débordements d’une petite société corrompue* (Fellini’s *La dolce vita* reveals the sad excesses of a small corrupt society), are eloquent. In particular the article states:

In Rome there are assassins, thieves, idiots and the people of *La Dolce vita*. The first have even been put on the screen without alarming the virtue or patriotism of audiences. Why so much fuss over the events and deeds of a group of individuals of the three sexes, that have no real contacts with Roman life, as the Roman working classes, middle classes and aristocrats live it? The sad and circumscribed vice, how educational!

On 10 March 1960, "L'Express", always attentive to the goings on in Rome, published an anonymous article on the film – more precisely on its controversial reception – followed by an interview by the journalist Giorgio Bocca: *La dolce vita. Le dernier film de Federico Fellini fait scandale en Italie. Mais où est le scandale?* Fellini said:

My film is chaste and it describes evil without gratification. It is the film of a desperate, bitter and disorientated individual: an autobiography. Marcello is me from head to toe. [...] My whole film asks for help...

On 30 March it was "Lettres françaises", the Communist party magazine, that published, in a translation by Armand Monjo (he translated Carlo Lizzani's book on Italian cinema), a long article by Guido Aristarco: *Le critique italien Guido Aristarco devant le dernier film de Fellini*. In particular Aristarco highlighted Fellini's debt to Zavattini and his investigative films.

In April Fellini, along with Mastroianni, stayed in Paris to supervise the dubbing of the film (and also to start promoting it). The papers talk about his stay in the capital after a press conference with the director and the actor.

A press cutting, unfortunately without references (Gieure collection of the Cinémathèque Universitaire), signed by Jacques-Louis states the following:

Headline: *Fellini à Paris: voici la vérité sur mon dernier film*. Subheading: «Will there be a *Dolce vita* scandal in Paris? Apparently, Federico Fellini and Marcello Mastroianni, director and protagonist of the film that has shocked... and entranced Italy, don't want one. In Paris for four days they received the press yesterday and somewhat diffused the *La dolce vita* bomb».

"L'Express" from 21 April published a small article on the press conference by Michèle Manceau:

Fellini's press conference. Everybody talks at the same time. A swarm of questions that Fellini answers willingly whilst thinking of other things. [...] The nice Marcello Mastroianni, the film's protagonist, is abandoned in a corner.

The "Humanité" contained an article by the paper's critic, Albert Cervoni, *Faut-il brûler Fellini?*, that tells of a meeting – still during the Parisian stay – between three Communist journalists and the director.

The magazine "Arts", in its issue from 27 April, with an article by Sylvain Zegel, used Fellini's stay in Paris to go back to the film. The journalist met the director in a hotel of the Rond-Point in the Champs-Élysées. Zegel opened the interview with: «Since Federico Fellini has made *La dolce vita*, he is an incarnation of the devil for millions of Italians». There was also the article by Marie-Claude Trémois, *Fellini s'explique sur le scandale de "La douceur de vivre"*, in "Radio Cinéma Télévision" from the first of May 1960.

In the magazine of the FFCC, “Cinéma 60” (No. 46, May 1960), Giulio Cesare Castello published a long *Lettre d’Italie* in which he expressed his enthusiasm and he concluded in a premonitory way:

La dolce vita masterfully concludes a period of Fellini’s activity, when he is only forty years of age. But the richness of the film is such that it could be the crowning achievement of a whole career. Few films are able to mark the times as this. Those that, fifty or one hundred years from now, will want to study the most representative expression of the arts and customs of our time will not be able to disregard *La dolce vita*.

In April 1960 Lo Duca’s book, *La Douceur de vivre*, was published with a red band across the cover, *Le film de Fellini “La dolce vita”*. The work is a very precise fictionalised transcription of the film (Lo Duca saw the film in Italy) and includes the description of a scene cut out of the film. In the introduction Lo Duca explains that Fellini told him the film in autumn, before shooting (therefore autumn 1958?):

The hours passed, absorbed by the images that took shape with his words. I had never witnessed such a direct transformation of the word into vision. The film was already on the screen; shooting it was merely a technical and secondary formality.

Lo Duca makes a long comment to the film and recalls its reception in Italy:

In the swamp of social life, drenched in conformism and craftiness, *La dolce vita* is a bomb. Toads, worms, water rats and flaming roses spurt from the stagnant sludge. [...]

May a poet appear and condemn this world, he will be declared an enemy of the country, depraved Marxist and, in a word, traitor to be banished. The thieves are calm, but who shouts “stop thief!” is put in prison for having disturbed the public order.

The indignation of Rome’s courtly bourgeoisie, or Milan’s parvenu bourgeoisie, is a marvel of irresponsibility. In Milan they prophesise that, thanks to Fellini’s film, the Cossacks, and maybe the Chinese, are virtually at the doors. In Rome they try to declare the city “consecrated”, in the same way it was an “open city” during the war. [...] *La dolce vita* becomes the immense ballad of a stale civilisation, of a world condemned – by God or by men, it doesn’t matter –, a dance of spectres, perhaps even a macabre dance worthy of Holbein or *The plague* by Camus.

Lo Duca’s book doesn’t go unnoticed, it is quoted in various publications, for example in “Lettres Françaises” on 21 April 1960, “*La douceur de vivre*”, *un livre-miroir*.

2. The hurdle of the censors

As the film had not yet been presented to the censorship commission by 23 February 1960 because no release date had yet been set, Walter Borg, manager of the Rome office of the Centre National de Cinématographie, wrote to Michel Fourré-Cormeray, general director of CNC, to inform him of the problems that the film met with in Italy:

Dear Director general,
the comments and the reactions stirred by the Italian-French co-production, *La dolce vita* by Fellini, have had such exposure on a political and social level that they have determined any sort of statement – at times harsh, at times laudatory – by the bodies responsible on the qualities of the work.

This state of affairs have forced the Undersecretary of State for the performing arts, Domenico Magri, to answer the questions of three Christian Democrat deputies (his own party) in the Chamber.

I felt it would be useful to send you the main points of these statements that represent, in my opinion, a sort of forced stance in order to break off any political speculation by extremist parties.

After all I have the impression that the Italian and French co-producers will not wait until the Cannes Film Festival to present the film to Parisian audiences, due to the great publicity that the film is receiving in France these days. An important detail: Fellini's film has recorded, on the eighteenth day of screening, in sixty cities across the peninsula, the fabulous takings of 750 million Liras. The forecasts of the distribution's technical staff are for three billion.

At this point Walter Borg provided the account of the debate at the Chamber of Deputies:

The Undersecretary of State Magri addressed the Chamber about the film *La dolce vita*.
«Those that want to take advantage of such episodes and of the film that records them for simple demagogical speculations are evidently deluded; the worry of those that fear that the film can damage the good name of Italy and Rome is certainly excessive.»

The Undersecretary of State for the performing arts Magri thus addressed the Chamber to answer a question from Adolfo Quintieri, Christian Democrat, about the film.

Magri's statement clarified that the government had no intention of granting the requests of those that asked for the film to be pulled from circulation. Quintieri, MP, Deputy for Rome and very close to Catholic Action – where he was Diocesan President and then Regional Delegate at the Holy See – declared that he was unsatisfied by the Undersecretary's answer.

There were therefore differences of opinion between the Undersecretary for the Performing Arts and some Christian Democrat deputies, on how to judge the film and the consequences of presenting it to the public.

At the beginning of his answer the Undersecretary specified how, based on the current laws, censorship in cinema was exercised, lamenting that Parliament had not yet voted a new definitive law on cinema. After having recalled that the Ministry for the Performing Arts had judged it opportune, a little earlier, to strongly call the Association of Cinema Producers to a greater sense of artistic and moral responsibility, Magri stated that it would be difficult to justify in Italy «that a seriously committed cinema can be suffocated or quashed by censorship».

Moving onto *La dolce vita*, Magri informed the Chamber that the Censorship Commission not only didn't find any gratification for the subject matter, that could lend it a power of fascination and instigation, but on the contrary it found evidence of a dramatic production, where what is called – bitter antiphrasis – *La dolce vita*, in actual fact reveals itself in its sordid degradation, towards which an uninhibited Christian mind can feel its repugnance turn to pity.

The commission therefore considered that, from a social point of view, the film was less dangerous than others that portray in a favourable light, and at times even extolling, the unleashing of passions beyond any law; this is why the commission unanimously voted to allow the film to be screened, but only for those aged sixteen and over.

Magri then examined the different considerations raised by the film:

On the one hand the film wanted to enhance the condemnation of a society in dissolution and, therefore, the consequence that was drawn out was the pressing request for a social subversion; on the other we deplore that free circulation was granted to such an incitement to social subversion that would constitute a defamation of our country.

According to Magri the impartial examination of the film cannot lead to exaggerated interpretations:

The film records and condemns certain morbid aspects of contemporary life, but, however strong and impressive its condemnation, it does not authorise apocalyptic conclusions.

It cannot be said that the film assumes the need for a social subversion because it sets its sights on certain shameful aspects of contemporary life or that it defames Rome because it concentrates the disgust on certain indecent episodes that, in Rome especially, should not happen and less than ever they should take place due to certain individuals that not due to their merit, but due to ancient lineage or excessively easy earnings, have found themselves or find themselves in a position that should lead them to a more socially useful life, with quite another sense of dignity and responsibility.

Those that, therefore, want to take advantage of such episodes and of the film that records them for simple demagogic speculations evidently deceive themselves; the worry of those that fear that the film can damage the good name of Italy and Rome is certainly excessive.

It is our fortune that the Italian people and its effective ruling class are, for the most part, people that work, that know the value of money and the correct meaning of life, so that it can offer the world the performance of a country that has been able to rise from its ruins quickly and that is now proceeding quickly and securely along the way of economic and social progress.

We hope that the condemnation of indecent episodes, truly unworthy of Rome and our civilisation, can inspire in everyone a more precise sense of the limit and, at any rate, show in the right light a degradation that is not worthy of indulgence and tolerance, since the undoubtedly right moral reaction that, apart from the film, strikes a worrying reality, even if fortunately limited to circumscribed environments, must be recorded as a comforting symptom. From this we must draw the concrete consequences for a more prudent and strict application of laws that safeguard public morality.

It therefore seems clear that the French authorities were well informed on the political problems that Fellini's film raised in Italy. *La dolce vita*, selected for the Cannes Film Festival and announced for release on the same day, was presented to the censors for certification. It obtained it, like in Italy, accompanied by a restriction to those aged 18 or over.

An article in "Express" published on 9 June 1960, by Michèle Manceaux, includes some indiscretions on the session of the censorship commission, with the Minister of Information, Louis Terrenoire, who clearly is against releasing the film.

It is a secret. No one, up to now, has revealed it. And it is also an amusing and educational story. Judge for yourself.

Like all foreign films, *La dolce vita* had to go through the censorship commission to obtain its French circulation permit.

During this session, Robert Touzery, representative of the Minister of Information, Louis Terrenoire, violently attacked the idea that *La dolce vita* could be screened in France.

He set out his reasons in four points. Here they are:

1° There are scenes of orgies.

2° This film shows the elite of a society. The population must believe in the elite. Screening this film undermines the confidence of the population.

3° This film is desperate. It removes any reason for living. If we remove any reason for living from the people, it is anarchy.

4° French producers are already tempted to show us obscenities. We will encourage them further with a film that will be a scandalous success.

These words were met with great perplexity by those present. In Italy, despite the curse of the Pope, the film continued its journey. Could the first born child of the Church prove to be more realist than the king? What to do?

A vote was taken and he was narrowly defeated. Eleven votes to seven granted the permit.

There was another weak protest. By the representative of the Association of families that wanted to cut a sequence. With great embarrassment and reserve they explained that it was the scene with Mastroianni riding the back of a woman on all fours.

Seeing as concessions were being made, the sequence was left in the film.

A few days later on May 20, the Minister of Information, the same Terrenoire, solemnly climbed the hydrangea stuffed platform in Cannes to present the Palme d'Or to Federico Fellini, director of *La dolce vita*, in name of cinema's progress.

A consultation of the censorship file preserved in the Archives françaises du film in Bois d'Arcy, reveals a letter, dated 9 May, from the Minister of Information to the distribution company Gray Film which contains the conditions for distributing the film:

Dear sirs,

with a letter of 21 April 1960 you requested the exploitation and export visa for the Italian-French feature film: *La dolce vita*.

I have the honour of informing you that the Commission that controls cinematographic films, after having examined in its plenary session of the 27 April the Italian version with French subtitles, has issued a positive decision for its distribution in France with the restriction to those aged 18 or over.

The Commission has motivated its decision as follows:

The distressing atmosphere of the film, the nature of certain scenes and the fact that it is hinted that social emancipation leads to crime and depravity, lead the commission to judge that this production should be banned to minors.

Bearing in mind the Commission's position, I have decided to release a certificate for the Marignan, with the condition of the aforementioned restriction to those aged 18 or over.

As far as the French version is concerned, the Minister of Information, after having examined the French dialogues that you submitted, has decided to release the exploitation and export visa with the condition:

- of the restriction to those aged 18 or over;
- of the changes accepted by your company.

Please accept my kindest regards.

In March of 1961 the distributor made some attempts to remove the eighteen certificate. To no avail.

Quite the opposite, a new request by the company Pathé Cinéma, in 1981, led in June to the “universal” certificate (the voting was won by 12 votes for and 9 against, who wanted to certify the film for those aged 13 or over). It must be noted that the elections had brought François Mitterrand to power and the new Minister for Culture was called Jack Lang...

3. The Cannes Film Festival

The film was therefore discovered when it was presented at the Cannes Film Festival which ran from 4 to 20 of May. The film was screened on 11 May, that is half way through the festival. The same day it was released in Parisian cinemas: it was shown at the Français and the Marignan. Despite a controversial reception, the film wins the Palme d'Or from a jury presided by Georges Simenon. A great friendship developed between the two men. Simenon had to fight to get Fellini's film to win. The writer noted in his memoirs:

Thanks to the complicity of my friend Henry Miller who simply told me: «Tell me who you want me to vote for», we were able to give the Palme d'Or to the one who the least chances of receiving it, that is Fellini, for his film *La dolce vita*, that remains a pillar of cinema. [...] When I read the list of winners during the closing session, I was loudly booed, whilst only a few clapped, almost ashamed of being an exception.¹

We must recall that the film – as it was seen – was already preceded by a whiff of scandal.

Dominique Delouche, Fellini's assistant, stressed that the reception in Cannes was not good, he even talks of a «nightmarish official screening»:

The critics guffawed during the film and at the press conference they overwhelmed him with sarcastic jokes. Fellini suffered this apparent French indifference, who up to that point had shown him understanding, with resentment and he associated me with that disappointment. He was beside himself, furious for letting himself be persuaded to make the trip. He never appeared with a film at another festival. He understood that a “great” director should stay home.²

There were obviously many articles. Most of them were full of reservations, artistic and moral.

All the newspapers published long articles on the film. Jean Rochereau, on “La Croix”, distanced himself from the film:

This strict self-censorship, if Fellini had done it in time, would probably have led him to cut certain episodes and certain scenes, that add nothing to the film and that render it, to Christian eyes, disagreeable.

Jean de Baroncelli, on “Le Monde” 12 May 1960, expressed his disappointment:

Why were we expecting so much? Fellini's *La dolce vita* has disappointed. That's the brutal fact, just or unjust, it would be useless to deny it. What is the film accused of? Its excessive length, its disorder, its clichés. The reception was lukewarm. The film, that in the morning seemed certain of the Grand Prix, saw, by evening, its odds drop vertiginously. And, as always in these circumstances, we went from one excess to another.

After an analysis of the film in which he clarified his numerous reservations, he concluded with:

These are my impressions on the eve of a film that Cannes was expecting with undoubtedly exaggerated impatience. Too much publicity always harms a piece of work.

The magazines dedicated even more space to the film. Louis Marcorelles lead with: *La dolce vita réveille le festival* ("France Observateur", 12 may 1960). The subheading was eloquent: «After a calm first week dedicated to personalities, photographers, starlets and business, the Cannes Film Festival finally comes to life with *La dolce vita* by Fellini». In his article Marcorelles multiplies the reservations and distances himself from the film:

Finally, this *Dolce vita* that our demure Fifth Republic would have liked to ban and that will not fail to stir up numerous comments. [...] A three-hour screening for us French, who are not in the action, is often long and tiresome. It seems to me that Fellini has collected in two hours all the slightly risqué postcards that can be gathered of nocturnal, and at times, diurnal Rome. As often happens with Italians, there is self-satisfaction in describing the "corruption" of our times, a search of the picturesque at any cost, and even those symbols that, after *La strada*, have almost suffocated the great talent discovered with *Vitelloni*. It is only towards the end that the director finally finds his rhythm, always with a slight smugness, but also with a verve and a definition that this time are convincing.

The future director Jacques Doniol-Valcroze ("France-Observateur", 19 May 1960) launched into a comparison with *Citizen Kane*:

Citizen Kane was also announced as a masterpiece. There was one. We saw it again in Paris this year, twenty years after it was made. It is still a masterpiece. What *La dolce vita* is missing is the structure of the masterpiece. The film is not constructed, it is nothing more than a seductive sum of more or less glorious cinematic moments.

You can pull *Citizen Kane* in any direction, the infrastructure holds up well, the prodigious toy stays on its feet. Under the blows of the critics *La dolce vita* comes apart, it scatters. All that is left is a succession of more or less extraordinary "newsreels" that are not connected by any strong element, or lead to a general significance... that however is the confessed aim of the film.

Clearly Doniol-Valcroze didn't understand the originality of the film, its astonishing modernity that surprised critics, even the most well intentioned. Here are some more titles: Georges Sadoul, *La hulotte et le crépuscule: La douceur de vivre, film italien de Federico Fellini*, "Les Lettres Françaises", 14 May 1960; René Cortade, *Dolce vita: le festival refuse son chef-d'œuvre*, "Arts", 18 May 1960; Michel Duran, *La dolce vita? Bravo Fellini!*, "Le Canard Enchaîné", 18 May 1960; Pierre Boisselot, *La fin d'un monde*, "Radio Cinéma Télévision",

22 May 1960; Morvan Lebesque, *Leur morale*, “Le Canard Enchaîné”, 25 May 1960; Jean Collet, *La douceur de vivre a déconcerté les habitués du festival*, “Radio Cinéma Télévision”, 30 May 1960; Anonyme, *Un film qui n'est pas pour tous* *Palme d'or du festival de Cannes*, “Radio Cinéma Télévision”, 30 May.

4. After Cannes: the critic's retreat and the release in cinemas

Cinema magazines contained the most refined analyses and featured a certain retreat compared to the excitement in Cannes.

Amongst the great film magazines “Cahiers du Cinéma” are the most reversed. Jean Domarchi (No. 108, June 1960) and Jean-Louis Laugier (*Il dolce Fellini: La dolce vita*, No. 109, July 1960) wrote two very short and rather negative pieces. Domarchi talks of «nauseating and hypocritical pornography». Laugier, more moderately, talks of a badly controlled experimental film.

In “Positif” (No. 35, July-August 1960) Georges Benayoun and Michel Mardore give their opinion. The magazine is enthusiastic. Apart from the nice piece by Benayoun, the summer issue contains a long analysis by Michel Mardore that represents, even today, one of the reference texts on the film.

Pierre Billard, in “Cinéma 60” (June 1960) goes back to the frosty reception the film received in Cannes, and then he reveals his enthusiasm: «Fellini reveals our solitude and gives us to the world as dead, desperate and free souls».

“Image et son” (No. 134, October 1960) published a very laudatory article by Raymond Lefèvre. But the most in-depth analysis is found in “Téléciné” (No. 91, September-October) that publishes a film report by Gilbert Salachas, one of the best specialists in France on Fellini's work. Then there were Henri Agel and Georges-Albert Astre that analyse *La dolce vita* at length in the extremely serious “Etudes cinématographiques” (No. 3-4, summer 1960): the former expresses numerous reservations, whilst the latter is enthusiastic.

Issue 12 of the “Premier Plan” series, published in Lyon by Bernard Chardère appeared in August 1960. This issue (48 pages) was dedicated to Federico Fellini and it was signed by Renzo Renzi (translation by Paul-Louis Thirard). In particular it contains a brief interview with Fellini:

La dolce vita is just a stand-in title. I would have liked to call it: *Babylonia, 2000 years after Jesus Christ*, to focus on the permanent aspect, beyond time and space, of a story that has always been believed, incorrectly, to be ruled by contemporary solutions. This is the main reason for choosing Rome as the protagonist. Because make no mistakes: the star of my film is Rome, the Babylonia of my dreams. [...] *La dolce vita* has no social intention. It is a tale told like a ballad.

From the point of view of the audience's response in France, the film was a great success. If *La strada* remained the champion at the box office with 4,483,000 spectators, *La*

dolce vita came in twelfth with 2,934,000 spectators – commendable result if we bear in mind that the film was for over eighteens. Furthermore, at the time, the list of box office results, continued with *Le notti di Cabiria* (2,567,000), *Il bidone* (778,000) and *I vitelloni* (221,000). In the following years no other film by Fellini achieved the results of *La strada* and *La dolce vita*.

NOTES

¹ GEORGES SIMENON, *Tant que je suis vivant*, Presses de la Cité, Paris, 1978.

² DOMINIQUE DELOUCHE, *Mes felliniennes années*, P.A.S., Paris, 2007.

Ellen M. Harrington

LA DOLCE VITA IN AMERICA

IL PECCATO, IL SENSAZIONALISMO E GLI OSCAR

Fellini negli Stati Uniti

Ben prima che *La dolce vita* fosse finalmente distribuito nei cinema di New York, alcuni americani conoscevano già Fellini. La sua prima nomination agli Oscar risaliva al 1945 per la sceneggiatura scritta con Sergio Amidei del film di Rossellini *Roma città aperta*. Ad essa aveva fatto seguito la nomination per aver sceneggiato insieme a Rossellini il suo film successivo, *Paisà*. *La strada* aveva poi vinto l'Oscar per il "Miglior film straniero" nel 1956, anno in cui l'Academy scelse di introdurre in modo definitivo e regolare questa sezione: prima la cosa avveniva occasionalmente e solo per film ritenuti particolarmente meritevoli. E l'anno seguente, nel 1957, *Le notti di Cabiria* vinse nuovamente il premio, mentre Fellini e i suoi co-autori avevano ricevuto la nomination anche per la sceneggiatura dei *Vitelloni*.

Ma probabilmente, a favorire il duraturo successo di Fellini in America, più di questa sfilza di riconoscimenti da parte della Motion Picture Academy, valse il riscontro ai botteghini e la visibilità sui giornali americani che ne derivò. Inoltre, in quel periodo in cui le produzioni cinematografiche diminuivano nella maggior parte dei paesi, soprattutto a causa della crescente influenza della televisione, l'Italia invece attraversava un momento di risveglio creativo e di incremento nella produzione e distribuzione di film nelle sale. Nel 1959 furono distribuiti 175 film: un numero rilevante di essi attraversò l'Atlantico e ottenne un buon successo commerciale.

Nelle sale cinematografiche di alcune importanti città americane aumentò la richiesta di film dai contenuti diversi dai soliti. Questo favorì la nascita di circuiti d'essai specializzati in film in lingua straniera, pellicole generalmente ritenute più sofisticate di quelle hollywoodiane. Contribuì a questa diversa attenzione anche il rientro dei soldati americani dall'Europa dopo la seconda guerra mondiale con gli orizzonti allargati grazie al contatto con le lingue e le culture straniere cui erano stati esposti.

La Hollywood sul Tevere

Roma era già ben presente nelle menti del pubblico americano, non solo per le opportunità sempre più numerose di vedere film italiani e di produzione internazionale nelle città

americane, ma anche a causa della stretta relazione fra i produttori americani e lo studio di Cinecittà che divenne famoso come la “Hollywood sul Tevere”.

A Roma si stava girando una serie apparentemente infinita di film epici a tema storico o religioso di cui erano protagonisti famosi attori americani. Oltre che per i famosissimi *Quo vadis* e *Ben Hur*, Cinecittà fu anche la sede principale delle riprese di vari B-movie quali *Ercole* interpretato da Steve Reeves, *Gli amori di Ercole* con Jayne Mansfield e Mickey Hargitay, e perfino *Saffo*, *Venere di Lesbo* interpretato da Tina Louise, che in seguito divenne famosa nella serie televisiva americana cult *Gilligan's Island* nel ruolo di una star del cinema naufragata su un'isola. Inoltre Richard Burton ed Elizabeth Taylor furono i protagonisti di un'appassionata storia d'amore che si consumò a Cinecittà, sotto gli occhi del mondo intero, durante le riprese di *Cleopatra* nel 1963.

La dolce vita ritrae il comportamento riprovevole delle «star americane a Roma», uno scenario che qualsiasi lettore delle riviste americane sul mondo del cinema avrebbe potuto comprendere. Grazie alle star, Roma divenne, secondo un osservatore di quel periodo, «un avamposto della società internazionale frequentatrice dei café, un punto d'incontro per i nobili stranieri in esilio, playboy, viveur e artisti».

Il viaggio della *Dolce vita* negli Stati Uniti

Immediatamente dopo l'uscita della *Dolce vita* in Italia prese avvio una strenua caccia per accaparrarsi i diritti sulla distribuzione del film negli Stati Uniti. Le cifre che provenivano dai botteghini europei erano straordinarie: il film incassò 20 milioni di dollari ancor prima di essere distribuito negli Stati Uniti diventando il film italiano di maggior successo fino a quel momento. Spronati dalla possibilità di realizzare favolosi incassi, numerosi distributori americani si contesero i diritti sulla *Dolce vita*; molti dichiararono alla stampa di essere entrati in possesso di quei diritti prima ancora di aver concluso l'affare. Alla fine la Astor Pictures pagò il più alto prezzo mai pagato fino ad allora per un film d'importazione: oltre 500.000 dollari, più una percentuale sui ricavi.

Mario de Vecchi, il portavoce della Astor Pictures che si autodefiniva «socio di Fellini», architettò una sofisticata campagna giornalistica di articoli che descrivevano in tutti i dettagli l'imponente produzione del film, il pensiero accarezzato da Fellini di ingaggiare pesi massimi di Hollywood come Paul Newman ed Henry Fonda (che aveva effettivamente rifiutato la parte di Steiner) e l'allora esorbitante budget di 1.600.000 dollari. Parte dell'attrattiva del film fu provocata da quei resoconti che includevano inoltre dettagli sulla presunta scandalosa prima di Roma dove la folla a quanto pare gridò «Vergogna!», e di quella di Milano dove si disse che una signora del pubblico avesse sputato in faccia a Fellini e gli avesse detto che avrebbe dovuto vergognarsi di se stesso.

Funzionari della Chiesa italiana e del governo fecero un appello affinché il film fosse ritirato. Il quotidiano “semi-ufficiale” del Vaticano, “L'Osservatore Romano”, condannò la

pellicola perché «indecente» e «sacrilega» accusando Fellini di ritrarre Roma agli occhi del mondo come «un bordello aperto» e di «disonorare gli italiani». I comunisti accolsero il film come «uno smascheramento della società borghese corrotta». I giornali dicevano che tutte le vicende rappresentate da Fellini erano ispirate a fatti veri accaduti nella società romana nel decennio precedente.

Gli intellettuali presero le difese del valore morale della pellicola. Alla fine poi, le forze oppressive della chiesa e del governo ribaltarono la loro precedente posizione draconiana, al punto che, secondo de Vecchi, «fu promulgato un decreto ufficiale del governo che non solo stabilì che il film potesse continuare il suo percorso nelle sale cinematografiche, ma sancì anche che non se ne dovesse tagliare nemmeno un singolo fotogramma».

Quando il film vinse la Palma d'Oro a Cannes la platea reagì con un "boato rabbioso". Il pubblico americano considerava tutto questo molto accattivante: ogni storia o pettegolezzo che provenisse dall'Europa rendeva *La dolce vita* sempre più appetibile, come l'assaggio di un frutto proibito.

La censura negli Stati Uniti

L'organizzazione americana dei produttori e dei distributori cinematografici (The Motion Picture and Distributors of America) fu fondata nel 1922 su esortazione delle potenti organizzazioni cattoliche e protestanti allo scopo di regolare la moralità dell'industria cinematografica. Più tardi Papa Pio XI presentò un'enciclica, *Vigilanti Cura*, in cui scrisse: «Tutti gli uomini dovrebbero essere consapevoli di quanto male viene perpetrato dai cattivi film. Essi tessono le lodi della lussuria e del desiderio e allo stesso tempo offrono occasioni per il peccato. Allontanano i giovani dalla buona strada presentando la vita sotto una falsa luce».

Oltre al Production Code c'era anche il gruppo indipendente non governativo della Catholic National Legion of Decency che esprimeva autonomamente il suo giudizio nei confronti dei film che circolavano in America, senza risparmiare condanne verso quelli che riteneva discutibili. Fin dal 1932 l'organizzazione aveva chiesto ai cattolici americani, molti di origine o discendenza italiana, di firmare un documento che recitava: «Io sottoscritto giuro di rimanere lontano da tutti i film che offendono la decenza e la moralità cristiana».

Alla fine degli anni cinquanta e nei primi anni sessanta il potere del codice dei produttori cominciava a vacillare. Una serie di sentenze sulla censura fecero sì che *La dolce vita* potesse essere mostrato in pubblico negli Stati Uniti a prescindere da ogni ulteriore atto di condanna da parte della Legion of Decency ormai in declino. Ma nel 1961 la "Legione" non aveva ancora rinunciato al tentativo di far passare il proprio messaggio ed esercitare un qualche grado di controllo sul settore della distribuzione cinematografica negli States.

A seguito di un dibattito interno caratterizzato da molte voci discordanti, la "Legione" assegnò al film una «classificazione speciale» che gli avrebbe permesso di essere proiettato, ponendo l'accento sulla necessità per certi film di uscire accompagnati da «chiarimenti e

analisi per il pubblico disinformato». Era opinione della “Legione” che il modo migliore di agire, in questo caso, fosse di limitare la circolazione della *Dolce vita* e fare in modo che «non raggiungesse le masse». In accordo con i termini fissati dalla “Legione”, la Astor Pictures si impegnò a far sì che la pellicola fosse distribuita solo con i sottotitoli in inglese per ridurne l’attrattiva agli occhi della classe media americana non abituata alla lettura dei sottotitoli. La Astor acconsentì a «raccomandare la visione del film a un solo pubblico adulto» e garantì che «la campagna pubblicitaria non avrebbe fatto leva su temi libidinosi».

Ma a quel punto non c’era già più bisogno di nessuno scandalo per il film. La campagna pubblicitaria precedente, svolta con il sostegno entusiasta dei reporter e dei giornalisti del mondo della cultura, aveva già sollevato tutto l’interesse necessario intorno al film, al punto che era sufficiente mostrare una foto di Anita Ekberg con un gattino in braccio per vendere biglietti. La voce si era già sparsa.

L’accordo che la Aston Pictures strinse con la “Legione” servì ad evitare che *La dolce vita* ricevesse un giudizio demonizzante da parte della “Legione” stessa, che avrebbe provocato il suo boicottaggio da parte del mondo cattolico influenzando negativamente sugli incassi. Per ricambiare la Aston della collaborazione il gruppo cattolico arrivò a dichiarare che «per sviluppare sullo schermo il suo tema, il regista aveva fatto uso di alcuni argomenti fortemente sensazionalistici». Quelle scene scioccanti, tuttavia, non erano mai state usate per suscitare un piacere erotico. Al contrario, il loro valore dirompente stava proprio nell’intenzione di far acquisire la capacità di riconoscere il male come male e il peccato come peccato.

Molti critici notarono che la Legione, ormai privata della sua forza, avrebbe sicuramente condannato il film se solo fosse uscito dieci anni prima. Molti riconobbero in questo un segnale di progresso. Per altri invece il modo in cui la “Legione” trattò la questione della *Dolce vita* significava che i «comunisti si erano infiltrati nella Chiesa cattolica». Martin Quingley, importante riformatore morale ed editore di periodici, disse che «a meno che la “Legione” non ripristinasse le sue antiche posizioni, tutto ciò avrebbe inferto un colpo mortale al Codice e alla causa della moralità nel cinema». Proprio come Quingley aveva previsto, la distribuzione di film come *La dolce vita* mutò per sempre i gusti e l’atteggiamento degli americani in fatto di cinema. La Legione fu sciolta nel 1971.

Fortuna critica del film negli Stati Uniti

Ottenuto il via libera per entrare negli Stati Uniti, il film passò alle attenzioni dei critici cinematografici dei quotidiani. Bosley Crowther del “New York Times”, scrisse una recensione entusiastica sul film in cui dichiarava: «in sintesi, si tratta di un film fantastico, licenzioso nei contenuti ma morale nel suo approccio e in quello che dice». I distributori furono così felici dell’apprezzamento del “Times” da decidere di produrre un annuncio pubblicitario in cui la recensione fu ristampata in versione integrale. La recensione era uscita dopo la trionfante prima all’Henry Miller, un teatro di Broadway che costituì nei primi tempi, per dieci

settimane, l'unica programmazione americana del film, con prenotazione dei posti e prezzi speciali che andavano dai 1.5 ai 3.5 dollari. Le prevendite raggiunsero rapidamente la cifra di 300.000 dollari.

Ironicamente Henry Miller, non quello a cui era intitolato il teatro, ma l'autore controverso, era stato l'unico americano nella giuria di Cannes che aveva assegnato la Palma d'Oro a *La dolce vita*.

Per Hollis Alpert, "Saturday Review", il film rappresentava «le tre ore di cinema più affascinanti che siano state prodotte negli ultimi anni, l'apice dell'approccio realistico italiano, il più brillante di tutti i film che hanno tentato di ritrarre gli umori moderni». Il drammaturgo Tennessee Williams lodò calorosamente Fellini e definì il film come un capolavoro.

Tuttavia non tutta la critica fu elogiativa e il "Motion Picture Herald" notava che «fino ad ora non sembra esserci una via di mezzo sulla *Dolce vita*. O si odia o si ama, o lo si vede come una rivelazione profonda sul malessere dell'anima nella vita moderna o lo si vede come puro sensazionalismo, immorale o anche peggio».

Come nella valutazione del "Time Magazine", decisamente negativa:

Nonostante la sua vitalità, il film è decadente, un fallimento artistico. Il suo creatore crede d'aver "messo il termometro ad un mondo malato", ma potrebbe essere invece che abbia semplicemente misurato la sua stessa febbre. Gran parte del film è vero e proprio sensazionalismo usato con la mano pesante per attrarre l'attenzione, come il miele per le mosche.

E perfino la leggendaria colonnista del gossip hollywoodiano, Hedda Hopper, in un articolo per il "Los Angeles Times" dal titolo *La dolce vita, Banning Urged* (Urge messa al bando), dichiarava:

La nostra industria cinematografica dovrebbe sospendere la proiezione della *Dolce vita* in questo Paese. È stato girato a Roma e rappresenta omosessuali, lesbiche, una ricca ninfomane che fa l'amore tra le squallide mura di una prostituta romana, un intellettuale arido che uccide i suoi due bambini innocenti e poi se stesso, nobili senza nerbo, artisti e scrittori senza obiettivi e orge ripugnanti troppo sordide da descrivere.

Evidentemente, Hedda deve aver guardato il film molto attentamente e deve aver preso appunti molto precisi per emettere una condanna di questo genere.

Dopo la programmazione a Broadway *La dolce vita* proseguì il suo viaggio e raggiunse Boston, San Francisco e Los Angeles dove alla prima del Beverly Canon Theater accorsero «più di cento star».

Di ritorno a Roma, Fellini riferiva in un articolo della «calda accoglienza» del film in America come «una profonda sorgente di gratificazione personale, e, anche se nel titolo del film abbiamo scelto la parola "dolce" con una connotazione ironica, ora mi vedo obbligato ad usarla nel suo significato più vero per esprimere appieno la gioia che ho provato di fronte alla reazione americana».

***La dolce vita* richiama gli americani a Roma**

Mentre *La dolce vita* prendeva gli Stati Uniti d'assalto, a Roma sorgevano alcuni insoliti problemi. Le autorità cittadine venivano messe in allarme dalla nuova tendenza che vedeva i turisti, invece di gettare monetine nella Fontana di Trevi, cominciare a tuffarsi loro stessi dentro per emulare il gioco di Anita Ekberg e Marcello Mastroianni.

Molti anni dopo, Fellini raccontava:

Ancora oggi continuo a ricevere telefonate da giornalisti stranieri, americani soprattutto, che mi pregano di introdurli ai misteri, erotici o intellettuali, che presumibilmente dovrebbero iniziare e finire in Via Veneto. Quando finalmente riesco a spiegare che non conosco la parola magica per entrare nel mondo delle vacanze romane non vengo creduto. E mi crederebbero ancora meno se confessassi l'intera verità: che la via Veneto raffigurata ne *La dolce vita* è fittizia, un prodotto della mia immaginazione, un affresco allegorico costruito in una dimensione che non esiste.

L'umorista americano Art Buchwald, durante un viaggio a Roma nell'ottobre del 1961, scrisse che *La dolce vita* «aveva avuto un grande effetto sui turisti in visita a Roma e lo aveva avuto anche, abbiamo scoperto, sui romani». Descrisse, inoltre, una conversazione, che sostenne di aver ascoltato all'Hotel Excelsior tra una coppia di aristocratici annoiati: «Gino, sono così stanca stasera. Sei sicuro che dobbiamo andare all'orgia?». Il marito rispose: «Sono stanco anch'io, Carola, ma abbiamo detto che ci saremmo andati. Lo sai come si arrabbia quando si prende la briga di organizzare un'orgia e poi non si presenta nessuno».

Conseguenze della *Dolce vita* negli Stati Uniti

In tutto il mondo, il nome del personaggio del fotografo, Paparazzo, fu adottato per descrivere un certo tipo di reporter aggressivo a caccia di celebrità, come se ne incontrano tutti i giorni a Hollywood o a Beverly Hills. L'invenzione di Fellini di questo nome, che come riportato dalla stampa del tempo sarebbe derivata dalla fusione delle parole “pappagallo” e “bagarozzo”, che significa scarafaggio, oppure dalla storpiatura della parola “papataceo” o zanzara fastidiosa, rappresenta certamente una delle sue eredità più durevoli, nel bene e nel male. La nostra ossessione per il mondo delle celebrità, per l'industria che ha generato i molti tabloid, per i siti internet gestiti dai fan e per quelli che riportano notizie sullo spettacolo è una triste, ma logica estensione del mondo in cui vivevano Marcello e il suo amico Paparazzo.

La traduzione in inglese del titolo del film, *The sweet life*, è entrata nel lessico ed è divenuta sinonimo di un particolare stile di vita e di divertimento. Nella intervista biografica di Charlotte Chandler *Io Fellini* compare una citazione del regista in cui afferma:

Una volta mi è stato detto che un rispettato e molto diffuso dizionario americano inserì «dolce vita» fra

i suoi lemmi già nel 1961, subito dopo la prima del film. Il film non viene menzionato ma viene detto che il termine è di derivazione italiana e la definizione dice: «una vita di insensibilità e di intemperanze». Sono stato contento di scoprire che in quel dizionario c'è anche «paparazzo», dal nome che ho dato al cinico fotografo della *Dolce vita*. Mi ha invece sbalordito sentire che «felliniano» è diventato un aggettivo, che compare dopo il mio nome nella sezione biografica. Tuttavia presumo che i produttori americani non usino quel dizionario. Quanto ai produttori italiani, evidentemente nemmeno loro usano molto i dizionari.

Nonostante le battute di Fellini sui produttori e sulla loro mancanza di ammirazione, con il successo della *Dolce vita* Fellini iniziò a ricevere le inevitabili offerte di Hollywood. Ma le rifiutò. «Come posso fare film su gente che non conosco? Io so che aspetto ha un contadino di Frosinone e so come si esprime un raccogliitore di olive di Montefiascone, ma in America non so niente di queste cose.»

Gli Oscar

La dolce vita uscì in Italia nel 1960 e avrebbe avuto il diritto di essere candidato dal suo paese nativo nella categoria “Miglior film straniero” per quello stesso anno. Il regolamento dell'Academy sanciva che «la prima proiezione di un film candidato deve avvenire nel paese di origine, nello stesso anno della candidatura». La commissione italiana invece scelse un film che oggi è stato in qualche modo dimenticato, *Kapò* di Gillo Pontecorvo con Susan Strasberg nel ruolo di una giovane ebrea che guida un tentativo di fuga da un campo di concentramento. Il film fu uno dei cinque candidati, ma il premio andò alla Svezia con *La fontana della vergine* di Ingmar Bergman.

Alla luce del successo generale dei film in lingua straniera e dei film italiani in particolare, come *L'avventura* di Antonioni e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, alcuni critici statunitensi cominciarono a ipotizzare che un film in lingua straniera potesse un giorno effettivamente vincere il concorso per il “Miglior film”. Sulla stampa prese vita un aspro dibattito sulla correttezza delle modalità di selezione dei candidati per la categoria “Miglior film straniero”, che prevedevano che il governo di ogni paese, o una sua specifica commissione, selezionasse un solo film all'anno da presentare alla Motion Picture Academy. Questo procedimento aveva palesemente penalizzato *La dolce vita*: sembra infatti che la commissione abbia operato la sua scelta nel momento di maggior controversia attorno al film di Fellini. Nel 1961, dopo il suo lancio commerciale negli Stati Uniti, il distributore della *Dolce vita*, la Astor Pictures, intraprese una massiccia campagna pubblicitaria per ricordare ai membri dell'Academy che, sebbene il film non avesse il diritto ad essere presentato nella categoria per il “Miglior film straniero”, poteva essere presentato legittimamente, e avrebbero potuto decidere di farlo, in una serie di altre categorie.

Il percorso del film fu inevitabilmente influenzato dal successo che ebbe presso la critica. La New York Film Critics lo elesse “Miglior film in lingua straniera”, mentre per numerose testate tra le quali “Los Angeles Times”, “Saturday Review”, “N.Y. Herald Tribune”, “New-

sday”, “Washington Evening Star” e il “Vancouver Sun” fu il miglior film dell’anno. Anche in altre classifiche compariva tra i dieci migliori film o veniva indicato come miglior film straniero dell’anno.

I giurati dell’Academy risposero con l’assegnazione alla *Dolce vita* della nomination per la scenografia e i costumi per i film in bianco e nero di Piero Gherardi. Anche Fellini ricevette una doppia nomination: una per la regia e l’altra per la sceneggiatura originale, quest’ultima condivisa con i suoi collaboratori Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e Brunello Rondi. A quanto pare, fu il primo regista in assoluto di un film non in lingua inglese ad essere nominato come miglior regista dalla Academy. I giurati quell’anno posero molta attenzione alla questione sollevata dalla pubblicità in merito ai film stranieri. Non ci furono solo le quattro nomination per *La dolce vita: Yojimbo* di Akira Kurosawa ne ricevette una per i costumi per i film in bianco e nero, mentre Sophia Loren fu nominata per la sua interpretazione in italiano nel film *Due donne*. Nino Rota invece, trascurato dall’Academy, ebbe una nomination per il Grammy.

La cerimonia per il conferimento degli Oscar alle opere del 1961 si svolse il 9 aprile 1962 e fu condotta dal comico Bob Hope. Questi, nel suo monologo di apertura, giocò sul significato dei titoli di diversi film famosi. Descrisse *La dolce vita* come «cosa fare mentre si cuociono gli spaghetti». I registi che concorrevano con Fellini erano J. Lee Thompson per *I cannoni di Navarone*, Robert Rossen per *Lo spaccone*, Stanley Kramer per *Vincitori e vinti* e i vincitori finali Robert Wise e Jerome Robbins per *West Side Story*.

Quell’anno Fellini non entrò nella storia come primo regista vincitore per un film non in lingua inglese. Fu Sophia Loren invece la prima vincitrice in assoluto del premio per la recitazione assegnato a un attore o a un’attrice in un ruolo non in lingua inglese. Di ritorno a Roma, la Loren, parlando del suo trionfo a un reporter, ripeteva continuamente: «È magnifico, magnifico, magnifico».

Fellini scelse di non partecipare alla cerimonia: la statuetta per i costumi per il film in bianco e nero fu consegnata a Piero Gherardi dall’attrice Dina Merrill e dall’attore Eddie Albert, dopo che un folto gruppo di starlet, già da tempo dimenticate, aveva sfilato indossando i costumi che stavano per essere premiati. Alla consegna degli Oscar si ebbero nel mondo le reazioni più disparate. Forse il commento più strano provenne dal quotidiano ufficiale del governo sovietico, l’“Isvestia”. Il quotidiano deplorava il fatto che *La dolce vita* avesse vinto un premio minore: era molto meglio di *West Side Story*, che nell’opinione del quotidiano, aveva vinto dieci Oscar solo perché «i giurati volevano premiare un film americano». La cosa strana è che mentre si facevano queste considerazioni solo un ristretto numero di «lavoratori del settore del cinema, del sindacato dei giornalisti e altri gruppi speciali» aveva avuto il permesso di vedere *La dolce vita*. In Unione Sovietica il film era stato proibito.

Un paio di anni dopo, quando Fellini arrivò a Hollywood con Giulietta Masina per la trentaseiesima cerimonia di consegna degli Oscar, in cui venivano premiati i film del 1963, si presentò attorniato da «un largo seguito di scrittori, scenografi e spettatori che si aspettavano l’inevitabile consegna del premio per $8\frac{1}{2}$ ». Fellini, che aveva di nuovo avuto la nomination anche per la regia e la sceneggiatura, sempre insieme ai suoi tre co-autori, vinse il premio

per il “Miglior film straniero”. Pare che Fellini, la Masina e il loro gruppo «un pomeriggio andarono a Disneyland e trascorsero alcune ore memorabili. Fellini ne parlò come di una *Dolce vita* per i bambini».

La ridistribuzione della *Dolce vita* in inglese

Nel 1966 *La dolce vita* ebbe un’importante ridistribuzione in una nuova versione doppia in lingua inglese, pubblicizzata come «completa e integrale». In parte si può attribuire il ritardo al declino delle agenzie di censura che avrebbero potuto continuare a bloccare questa distribuzione. Ma più concretamente, il ritardo può essere ricollegato al collasso della Aston Pictures che fallì a causa di «un troppo rapido ed eccessivamente entusiastico aumento delle spese generali», incoraggiato dai fortunati profitti derivanti dalla *Dolce vita*. La Astor dovette vendere i diritti del film alla American International Pictures, famosa per la distribuzione di film d’exploitation nei circuiti dei drive-in. Il book e il materiale pubblicitario della riedizione del film non avevano niente a che vedere con la moderazione della campagna iniziale del 1961. Come si può dedurre dalla scelta degli aggettivi e delle immagini selezionate per i giornali, per i cartelloni e i poster, fare scalpore era diventata la strategia su cui puntare per promuovere la vendita del film. L’American International inviava ai proprietari delle sale cinematografiche pacchetti di offerte che includevano varie scelte: dal campo della moda, ai ristoranti, promozioni per i negozi di superalcolici, offerte viaggi, libri, spartiti musicali e colonne sonore.

È ironico che l’abbigliamento nel film fosse visto come un’opportunità commerciale. Il co-autore di Fellini, Brunello Rondi, illustrò che «la moda degli abiti femminili a sacco possedeva quel senso di un lussuoso svolazzare intorno a un corpo che, anche se fisicamente bello, poteva non esserlo dal punto di vista morale. Quei vestiti a sacco colpirono Fellini perché rendevano favolosa una donna, che altrimenti sarebbe stata uno scheletro di solitudine e di squallore dentro».

Mentre nelle sale il film era proiettato integralmente, mostrarlo per intero in televisione si rivelò cosa ben più ardua. Ancora quindici anni dopo la sua prima distribuzione alcune scene riguardanti immagini religiose continuavano a essere tagliate, apparentemente come risposta alle pressioni esercitate dalla Chiesa cattolica.

Il retaggio della *Dolce vita*

Durante gli ultimi quarant’anni *La dolce vita* si è trasformato in un classico riconosciuto universalmente. È proiettato regolarmente nei corsi sul cinema, dalle società cinefile e nei cineforum. È anche uno dei film più noleggiati dal servizio di noleggio di DVD, Netflix.

Numerosi registi americani hanno incluso citazioni da *La dolce vita* nei loro lavori, da

Quentin Tarantino in *Pulp Fiction*, a Sophia Coppola in *Lost in translation*. Forse l'omaggio più divertente compare in *L. A. Story* di Steve Martin che apre con un elicottero che sorvola, trasportando un chiosco di hot dog, la piscina sul tetto di un edificio dove alcune donne che stanno prendendo il sole salutano al suo passaggio.

La mutua ammirazione e l'apprezzamento per Fellini da parte degli amanti del cinema americani e dei registi continuò durante tutta la sua vita e in realtà continua ancor oggi. In una delle sue ultime interviste Fellini parlando della sua giovinezza ricordava che «a quel tempo, l'America rappresentava per l'Italia il sogno di una nuova vita, l'alternativa a una vita fatta di fucili e parate militari. C'è un cordone ombelicale che mi lega a questo paese al quale sarò grato per sempre. Grazie a Dio sono esistiti Fred Astaire, Mae West, i Fratelli Marx e Topolino».

Credo di poter dire, a nome di molte generazioni di americani: «Grazie a Dio c'è stato Fellini».

Ellen M. Harrington

LA DOLCE VITA IN AMERICA

SIN, SENSATIONALISM AND THE OSCARS

Fellini in the U.S.

Well in advance of *La dolce vita's* eventual theatrical opening in New York City, Americans of a certain type were well acquainted with Federico Fellini. His first Academy Award nomination came in 1945 for his writing of Roberto Rossellini's *Roma città aperta* with Sergio Amidei. He'd also been nominated for co-writing Rossellini's subsequent *Paisà*, as well as his own *La strada*. *La strada* won the first regularly awarded Foreign Language Film Award in 1956, the year the Academy chose to make the occasionally presented Honorary category into a permanent one. One year later, in 1957, his *Le notti di Cabiria* won the Foreign Language category; that very same year the Academy nominated Fellini and his writing partners for their script of *I vitelloni*.

Perhaps more important to Fellini's continued success in America than this string of accolades from the Motion Picture Academy was the box office success, and the exposure in the press that came with it, that he and his fellow European directors were earning in the United States. At a time when film production in most countries was shrinking, largely due to the increased impact of television on movie-going habits, Italy was experiencing both a creative flourishing and a rapid increase in the number of pictures being produced and in theater admissions. 175 Italian films were released in 1959. And a significant number of these pictures were making it across the Atlantic and enjoying commercial runs in the States.

The emergence in key American cities of an art-house circuit that specialized in foreign language films, pictures that were generally presumed to be more sophisticated than their Hollywood counterparts, was encouraged by a more discerning group of American filmgoers. G.I.s returning from Europe after World War II had brought their expanded horizons and exposure to foreign cultures and languages home with them, and the next generation remained intrigued.

Hollywood on the Tiber

Rome was much on the minds of the American audiences not only because of the expanded opportunities available in American cities to see Italian as well as other internation-

ally produced films, but because of the close relationship between American film producers and the Italian studio Cinecittà, which became known as “Hollywood on the Tiber.”

A seemingly endless series of historical and religious epics were being shot there with American stars. Besides well-known pictures like *Quo Vadis* and *Ben Hur*, Cinecittà served as the primary shooting location for such B-movie fare as *Ercole* starring Steve Reeves, *Gli amori di Ercole* with Jayne Mansfield and Mickey Hargitay and even *Saffo*, *Venere di Lesbo*, starring Tina Louise, who would later come to fame playing a shipwrecked movie star in the cult American television series *Gilligan's Island*. Richard Burton and Elizabeth Taylor would carry out their steamy love affair during the filming of *Cleopatra* there in 1963, with the eyes of the world upon them.

La dolce vita contains a damning portrayal of American movie star behavior «when in Rome», a scenario that all American readers of motion picture magazines could understand; thanks to the stars, Rome became, according to a contemporary observer, «an outpost of international café society, a gathering point of exiled foreign royalty, speculators, playboys, socialites and artists».

***La dolce vita's* journey to the U.S.**

Immediately after *La dolce vita* opened in Italy the intense pursuit began for the rights to distribute the film in the U.S. The box office numbers coming out of Europe were tremendous; it earned \$20 million dollars prior to its U.S. release, making it the most successful Italian movie up to that time. Spurred on by the potential for box office riches, numerous American distributors vied for the rights to *La dolce vita*; several issued press releases stating that they had those rights in hand prior to their deals collapsing. Ultimately, Astor Pictures paid the highest price to date for an “import”, more than \$500,000 plus a percentage of the receipts.

Astor's spokesman and self-described “Fellini associate” Mario de Vecchi engineered a sophisticated campaign of newspaper articles detailing the lavish production of the film, Fellini's flirtation with the notion of casting such Hollywood heavyweights as Paul Newman and Henry Fonda (who had in fact refused the part of Steiner), and the then-exorbitant budget of \$1,600,000. Part of the film's appeal came from these reports, which also included details of the film's supposedly scandalous premiere showing in Rome, where the crowd apparently yelled «Shame!»; and in Milan, where a lady in the audience was said to have spit in Fellini's face and told him that he ought to be ashamed of himself.

Italian church officials and the government were reported to have issued demands that the film be withdrawn. The “semi-official” Vatican Newspaper “L'Osservatore Romano” condemned the picture as «indecent» and «sacrilegious», accusing Fellini of portraying Rome to the world as «an open brothel» and of «bringing dishonor to the Italian people». Communists embraced the film as «an unmasking of corrupt bourgeois society». News accounts asserted

that all of Fellini's episodes were taken from true-life incidents, which had occurred in Roman society during the previous decade.

Intellectuals took up the fight in defense of the picture's moral worth. Ultimately, the oppressive forces of the church and the government reversed their earlier draconian position, to the point where, according to de Vecchi, «an official government decree was issued that not only allowed the film to continue its run but also stated that not a single frame was to be cut».

When the film won the Palm d'Or at Cannes it was reported that members of the audience reacted with an «angry uproar». For the American public this was scintillating stuff; each story or rumor emerging from Europe made *La dolce vita* that much more desirable, perhaps a taste of forbidden fruit.

Censorship in the United States

The Motion Picture Producers and Distributors of America had been formed in 1922 at the urging of powerful Catholic and Protestant organizations to regulate the morality of the movie industry. Later, Pope Pius XI issued an encyclical, *Vigilanti Cura*, in which he wrote: «All men know how much harm is done by bad films; they sing the praises of lust and desire, and at the same time provide occasions of sin; they seduce the young from the right path; they present life in a false light».

In addition to the Production Code, the independent non-governmental group The Catholic National Legion of Decency, which had issued ratings to films shown in America, and freely condemned pictures that it found objectionable. Since 1932, the organization asked American Catholics, many of them of Italian origin or descent, to sign a pledge stating: «I hereby promise to remain away from all motion pictures except those which do not offend decency and Christian morality».

In the late 1950s and early 1960s the power of the Production Code was cracking; a series of court rulings on censorship meant that *La dolce vita* would screen publicly in the U.S., regardless of any additional condemnation from the now declining Legion of Decency. But in 1961 the Legion was not done trying to assert its message, and some degree of control, over motion picture distribution in the States.

Following internal debate and quite a bit of dissension, the Legion gave the picture a «separate classification»; which allowed the film to be shown while emphasizing that certain films require «for the uninformed, some explanation and analysis». They felt that the best course of action was to limit the way *La dolce vita* was exhibited so that it would not «reach the masses».

Consistent with the terms set forth by the Legion of Decency, Astor Pictures pursued what the Legion described as a «responsible policy of only showing the film with English subtitles» to limit its appeal to a Middle America not used to reading their films. Astor agreed

to «recommend the production only to the mature adult audience» and guaranteed that «the advertising campaign for this film does not and will not appeal to prurient interests».

By then, they had no need to produce scandalous advertising for the film. Their advance publicity campaign, carried out with the enthusiastic help of American news and culture reporters, had already raised enough interest that they needed only to show a photo of Anita Ekberg holding a kitten to sell tickets. Word was out.

Through Astor Pictures' agreement with the Legion, *La dolce vita* escaped the “condemned” rating, which could have led to a Catholic boycott of the film and negatively impacted profits. In exchange for Astor's cooperation, the Catholic group went on record as stating that the «in the cinematic development of his theme the filmmaker has made use of some highly sensational subject matter. These shocking scenes, however, are never exploited for sensual delight; on the contrary, their shock value is intended to generate a salutary recognition of evil as evil, of sin as sin».

Several critics noted that the defanged Legion would have certainly condemned the film if it had been released a decade earlier; for many this was a sign of progress. For some, the legions handling of *La dolce vita* indicated that «Communists had infiltrated the Catholic Church». Martin Quigley, a prominent moral reformer and magazine publisher, warned that «unless the Legion reversed its course, it would deal a death blow to the Code and the cause of movie morality». True to Quigley's prediction, the distribution of films like *La dolce vita* changed the landscape of American movie-going forever; the Legion was disbanded in 1971.

Critical reception of the film in the U.S.

Now that the film was cleared to open in the U.S., American newspaper reviewers were the next in line to render their opinion on *La dolce vita*.

The New York Times critic Bosley Crowther gave the film a glowing review, stating that «in sum, it is an awesome picture, licentious in content but moral in it's attitude and what it says». The film's distributors were so pleased with the praise from the Times' that they ran an ad which reprinted the review in full following the triumphant opening night at Henry Miller's Theater, a legitimate Broadway house which initially offered the only U.S. screenings for a ten-week, reserved seat run at special prices of between \$1.50-\$3.50. Advance sales quickly hit the \$300,000 mark. Ironically, Henry Miller, the controversial author but not the Henry Miller for whom the theater had been named, had been the lone American on the Cannes jury that had awarded the Palm d'Or to *La dolce vita*.

Hollis Alpert, writing in the Saturday Review, declared it «the most fascinating three hours of cinema turned out in recent years, a culmination of the Italian realistic approach, the most brilliant of all the movies that have attempted to portray the modern temper». Playwright Tennessee Williams warmly praised Fellini and called the film a masterpiece.

However, the critical reaction was not all laudatory. The Motion Picture Herald proclaimed that «so far there doesn't seem to be room for a middle ground of opinion about *La dolce vita*. You either love it or hate it, either see it as a penetrating revelation of the soul-sickness of modern life or as sheer sensationalism that is shocking, immoral or worse».

Time Magazine's assessment was decidedly also negative. «For all it's vitality, the film is decadent, an artistic failure. The creator thinks the film "puts a thermometer to a sick world", but it may be that he has simply taken his own temperature. A good deal of the picture is out-and-out sensationalism, smeared on with a heavy hand to attract the insects».

And no less a prominent figure than legendary Hollywood gossip columnist Hedda Hopper, writing in the Los Angeles Times under the headline «*La dolce vita* Banning Urged», declared «our movie industry should stop the showing of *La dolce vita* in this country. It was made in Rome, features homosexuals, Lesbians, a wealthy nymphomaniac who makes love in the miserable quarters of a Roman prostitute, an arid intellectual who kills his two innocent children and then himself, effete nobles, aimless artists and writers, and repulsive orgies too sordid to write about». Clearly, Hedda must have watched the film very closely and taken very careful notes in order to deliver that condemnation.

After the Broadway run, *La dolce vita* went on to extended engagements in Boston, San Francisco and Los Angeles, where the premiere was attended by «more than 100 stars» at the Beverly Canon Theater.

Back in Rome, Fellini authored an article in which he described the «warm reception» to the film in America as «a source of deep gratification to myself... although we selected the word "sweet" in the title of the film to mean the ironic connotation, I must use the word now in it's true sense to properly express my joy toward the American reaction».

***La dolce vita* beckons Americans to Rome**

With *La dolce vita* taking the U.S. by storm, some unusual problems arose back in Rome. City authorities were alarmed by the new trend whereby tourists, rather than throwing coins into the Trevi Fountain, took to throwing themselves in, in emulation of Anita Ekberg and Marcello Mastroianni's late night romp.

Years later, Fellini would report that «even now, I still get telephone calls from foreign newspapermen, Americans especially, begging me to introduce them to the mysteries, erotic or intellectual, that supposedly have their beginnings and end in Via Veneto... when I can get a word in at last, to explain that I do not know the magic password to the world of Roman holidays, nobody believes me. And still less would they believe me were I to confess the whole truth; that the Via Veneto shown in *La dolce vita* is fictitious, a product of my imagination an allegorical fresco built in a non-existent dimension».

American columnist and humorist Art Buchwald, on a trip to Rome in October of 1961, wrote that *La dolce vita* has had a great effect on tourists visiting Rome... it also, we discov-

ered, has had a great effect on Romans». He went on to describe a conversation at the Hotel Excelsior in which he claims to have heard a bored aristocratic couple complaining: «Gino, I'm so tired tonight. You sure we gotta go to the orgy?». The husband replied: «I'm tired too, Carola, but we said we would go... you know how mad she gets when she goes to the trouble of giving an orgy and then people don't show up».

Some effects of *La dolce vita* in the U.S.

Throughout the world, the name of the photographer character, Paparazzo, came to be used for a certain breed of aggressive celebrity photographer, a type that I live with on a daily basis as I go about my business in Hollywood and Beverly Hills. Fellini's invention of this name, as reported in the American press of the time, was either from the blending of "pappagallo" or parrot, and "bagarozzo", which means cockroach, or as a corruption of the word "papataceo" or a bothersome mosquito, is certainly one of his lasting legacies, for good or ill. Our obsession with the world of celebrity, and the industry it has spawned of tabloid magazines, entertainment "news" programs and fan driven internet sites, is a sad, but logical extension of the world inhabited by Marcello and his friend Paparazzo.

The film's English language translation, the "sweet life", entered the lexicon and became synonymous with a style of life and of enjoyment. In Charlotte Chandler's biographical interview *I Fellini*, the director is quoted as saying «someone told me that a popular and respected American dictionary lists "dolce vita" as an English phrase since 1961, after *La dolce vita* premiered. The movie isn't mentioned, but the derivation is given as Italian and the phrase defines as "a life of indolence and self-indulgence". I was amused to find "paparazzo" is also in the dictionary. What astounded me was that "Felliniesque" is listed as an adjective after my name in the biographical section. I assume, however, that American producers don't use that dictionary. Italian producers evidently don't use dictionaries much, either».

Despite Fellini's jokes about producers and their lack of admiration, with the success of *La dolce vita*, Fellini began fielding the inevitable offers from Hollywood. But he declined. «How can I make pictures about people I don't know? I now how a farmer from Frosinone looks or how an olive picker from Montefiascone talks, but in America I know nothing about such details».

The Oscars

La dolce vita was released in Italy in 1960 and was eligible to be nominated by its native country for the Foreign Language Film Award that year. The Academy rule stated at that time that the «first showing must be in the country of origin during the Award year».

The Italian committee instead chose to submit a film that is now somewhat forgotten,

Kapò, a dark work by Gillo Pontecorvo starring Susan Strasberg as a young Jewish girl who leads an escape attempt at a concentration camp. The film was one of five nominated in the Foreign Language category that year, but the winner was Sweden for Ingmar Bergman's *The Virgin Spring*.

With the box office success of foreign language films in general, and Italian films like Antonioni's *L'avventura* and Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* in particular, some U.S. critics speculated that a foreign language picture might actually win the Best Picture competition some day.

A debate raged in the press over the submission process for the Foreign Language Award, one in which the government or a specific jury from each country could select only one film to send to the Motion Picture Academy each year. This process had clearly worked against *La dolce vita*, as the committee appears to have felt the film was far too controversial at the time the selection was made.

In 1961, after it's commercial release in the United States, the film's distributor Astor Pictures undertook an extensive advertising campaign to remind Academy members that, although the film would not be eligible in the Foreign Language Film category, *La dolce vita* was eligible, and they could choose to nominate it, in a number of other categories.

Numerous critics groups weighed in on *La dolce vita*; it was named the Best Foreign Language Film by the New York Film Critics. Numerous publications, including the L.A. Times, Saturday Review, N.Y. Herald Tribune, Newsday, Washington Evening Star and the Vancouver Sun named the film the Best Picture of the Year; scores more included it in their "Ten Best Pictures" list or chose it as "Best Foreign Film of the Year".

The Academy voters responded by giving the *La dolce vita* nominations for Piero Gherardi's Black-and-White costume design, as well as his Black-and-White art direction-set decoration. Fellini was also a double nominee that year for Best Director and Best Writing, Story and Screenplay – Written directly for the screen. The latter nomination he shared with collaborators Tullio Pinelli, Ennio Flaiano and Brunello Rondi. Fellini, it turns out, was the very first director of a non-English language film to be nominated by the Academy as Best Director.

Academy voters that year seemed to be paying attention to this line of argument in the trade ads with regard to foreign language films: apart from *La dolce vita*'s four nominations, Akira Kurosawa's *Yojimbo* received a nomination for black-and-white costume design, and Sophia Loren was nominated for her Italian-language performance in *Due donne*. While not an Academy Award nominee, Nino Rota was nominated by the Recording Academy for a Grammy for the score.

The Academy Award ceremony for achievements during the year of 1961 was held on April 9, 1962, hosted by comedian Bob Hope. In his opening monologue, he riffed on the meaning of various popular film titles. He described *La dolce vita* as «what to do until the spaghetti's ready».

Fellini's directing competition that year was J. Lee Thompson for *Guns of Navarone*, Rob-

ert Rossen for *The Hustler*, Stanley Kramer for *Judgment at Nuremberg* and co-directors and eventual winners Robert Wise and Jerome Robbins for *West Side Story*.

Fellini may not have made history that year as the first directing winner for a non-English language film, but Sophia Loren did as the recipient of the first acting award bestowed on a performer for a non-English speaking role. When reached in Rome and told of her triumph, Loren repeatedly told a reporter «It's just wonderful, wonderful, wonderful».

Fellini chose not to attend the ceremony either, at which the statuette for black-and-white costume design was presented to Piero Gherardi by actress Dina Merrill and actor Eddie Albert following a fashion show of the nominated outfits, modeled by an array of long-forgotten starlets.

Reaction to the Oscars that year from around the world was varied; perhaps no stranger commentary came than from the official Soviet government newspaper *Izvestia*, which deplored the fact that *La dolce vita* won a minor Oscar, declaring that it was a much more worthwhile picture than *West Side Story*, which they claimed only won ten Oscars because «the jurors wanted to honor an American made film». Oddly, this praise came despite the fact that only a select number of “cinema workers, the Union of Journalists and other special groups” had been allowed to view *La dolce vita*; it was forbidden to the Soviet public.

A few years later, when Fellini and Giulietta Masina came to Hollywood for the 36th Academy Awards, which celebrated the films of 1963, it was reported that he arrived with a «large retinue of writers, set designers and interested lookers-on to wait for and inevitably pick up the award for *8½*». That film not only was submitted by Italy and eventually won the Foreign Language Award, but Fellini was again nominated for directing and writing, again with the same three co-authors. Fellini, Masina and their group reportedly «went to Disneyland one afternoon and had a glorious time. Fellini termed it *La dolce vita* for kids».

***La dolce vita* re-released in English**

In 1966 *La dolce vita* enjoyed a major re-release in the United States in a newly dubbed English-language version, advertised as «complete and uncut». The delay can be attributed in part to the decline of censoring agencies that could have continued to block such a release. But more practically, it can be traced to the collapse of Astor Pictures, which went bankrupt due to a «too rapid, over enthusiastic expansion of overhead» following their windfall profits from *La dolce vita*. Astor had to sell the rights to *La dolce vita* to American International Pictures, best known for distributing exploitation features to the drive-in movie circuit.

The publicity book and advertising copy for the film's re-release had none of the restraint of the initial ad campaign in 1961. As you can see from the choice of adjectives and the images selected for the newspaper and poster artwork, sensation was now the primary selling point for the picture. In material sent to theater owners by American International, numerous product ties-ins and promotional opportunities, from fashion, restaurant, liquor store

and travel promotions, to companion books, sheet music and soundtrack recordings were offered.

It is ironic that the clothing in the film would be seen as a marketing opportunity; Fellini's co-writer Brunello Rondi explained that «the fashion of the women's sack dresses possessed that sense of luxurious butterflying out around a body that might be physically beautiful but not morally so; these sack dresses struck Fellini because they rendered a woman very gorgeous who could, instead, be a skeleton of squalor and solitude inside».

While the film ran theatrically in its entirety, showing the whole of it on American television proved trickier. Even fifteen years after its initial release certain scenes involving religious imagery were cut, apparently in response to pressure exerted by the Catholic Church.

The legacy of *La dolce vita*

Over the last four decades *La dolce vita* has become an acknowledged classic, screened by film classes, cinema societies and cinematheques on a regular basis; it is also a popular rental from the DVD service Netflix.

Numerous American filmmakers have gone on to reference *La dolce vita* in their work, from Quentin Tarantino's *Pulp Fiction* to Sophia Coppola's *Lost in Translation*. Perhaps the most humorous homage appears in Steve Martin's *L.A. Story*, which opens with a helicopter carrying a hotdog stand over a roof top pool in Los Angeles, where sunbathing women wave as it passes.

The mutual admiration and appreciation of Fellini by American film lovers and movie-makers continued throughout Fellini's life, and in fact continues to this day. In a late interview, Fellini spoke of his youth, saying «at that time, America represented for Italy the dream of a new life, the alternative of a life of guns and military marches. So if I chose to make films, it's really thanks to America...there's an umbilical cord that links me to this country for which I am forever grateful... thank God there was Fred Astaire, Mae West, the Marx Brothers and Mickey Mouse».

I think it's fair to say that for several generations of Americans, we can say «thank God there was Fellini».



LE TRIBOLAZIONI DELLA *DOLCE VITA* NELLA SPAGNA DI FRANCO

La prima volta che potei vedere *La dolce vita* è stato a Boston, nel 1971, dato che in Spagna, sotto la dittatura del generale Franco, non era consentito vedere il film. Vidi l'annuncio della sua trasmissione a *prime time* in un canale televisivo e mi accinsi a guardarlo con grande piacere. Ma risultò che il film era doppiato in inglese-americano, in un doppiaggio opportunisto – i film stranieri non si doppiano negli Stati Uniti. Venni poi a sapere che il doppiaggio risaliva al 1966. Mi era difficile accettare l'accento di Brooklyn di Marcello Mastroianni, per l'insopportabile contraddizione che si veniva a creare tra il suo linguaggio gestuale e il suo linguaggio verbale, tanto che dopo venti minuti spensi la televisione con una grande frustrazione personale.

Come ho appena detto, nel 1971 *La dolce vita* continuava ad essere proibita in Spagna. Dopo la sua presentazione ed il suo successo al festival di Cannes nel maggio del 1960, l'influente rivista cattolica spagnola "Film Ideal", il cui titolo alludeva ad una sentenza pontificia concernente al "film ideale" e che era patrocinata da Publicaciones Populares Católicas, si occupò del film di Fellini. Nel numero 50-51, di giugno del 1960, il corrispondente a Parigi di *Film Ideal*, Enrique M. Martínez, pubblicò un articolo rivelatore che occupò tutta la settima pagina della rivista, illustrata con una foto della pesca del pesce mostruoso nella scena finale. L'articolo è molto interessante: rivela un'ambiguità, che nasce dalla contraddizione tra il fascino artistico prodotto dalle sue immagini e le riserve morali del critico. Questa contraddizione emerge già nel primo paragrafo dell'articolo, in cui *La dolce vita* viene giudicato un film di «splendida mostruosità».

In questo stesso articolo leggiamo, tra le sue espressioni più significative, che la società di persone che «si dissipano nel vuoto», e che Fellini fa vedere sullo schermo, «non merita più di quella venuta di Cristo che il film ci offre al suo inizio». Più avanti sostiene che «il personaggio più importante del film credo sia la morte. Alla fine di tutte le sequenze c'è un morto, un vuoto lugubre». Andando avanti Martínez confronta il film di Fellini con «le urla di Natan, di Osea, di Isaia, un profeta che grida». E ci informa che Luis Buñuel, che presentò quell'anno *The Young One* al festival di Cannes, si era entusiasmato per *La dolce vita*, e aggiunse che anche i lettori del suo articolo si sarebbero entusiasmati quando lo avrebbero visto, ignorando allora che la censura spagnola lo avrebbe proibito. Anche se in seguito Martínez aggiungeva «ritengo che non tutti lo debbano vedere». In tal modo, la sua testimonianza oscillava tra l'ammirazione estetica e le riserve morali, tra l'approvazione e il sospetto, e

questo dopo aver fatto un confronto tra Fellini ed i grandi profeti dell'Antico Testamento.

Nel 1962 il generale Franco nominò un nuovo governo, che proponeva un profilo politico "modernizzatore" e "progressista". In questa nuova squadra José María García Escudero, un cinefilo illustre e cattolico, venne messo a dirigere la Direzione Generale di Cinematografia e Teatro del Ministero di Informazione e Turismo. Dato che *La dolce vita* non si poteva vedere in Spagna, durante il festival di cinema di San Sebastian del 1962, García Escudero attraversò la frontiera francese per poter vedere il film di Fellini a Biarritz e, come ebbe a spiegare nel suo diario, pubblicato due anni più tardi, dopo la morte di Franco¹, gli piacque. García Escudero si propose di modernizzare la censura, rendendola meno rigida e più tollerante, e a tal fine promulgò un Codice di Censura il 9 febbraio 1963, che sostituiva l'onnipotente arbitrarità delle precedenti Commissioni di Censura. In seguito a questa nuova politica, orientata a liberalizzare, era interesse di García Escudero che *La dolce vita* fosse mostrata in Spagna, anche se con alcuni tagli di censura, per rendere manifesto all'opinione pubblica il suo nuovo profilo liberalizzatorio. Perciò, quando la distributrice madrilenza Cinesco (Cinematografía Española Sociedad Cooperativa) chiese un parere confidenziale ed esplorativo al ministero circa la possibilità di importare *La dolce vita* per il mercato spagnolo, la risposta privata e confidenziale dei funzionari fu che questa iniziativa era vista con simpatia dal governo. Per tanto, Cinesco investì un'importante somma di denaro per comprare i diritti della *Dolce vita* per il mercato spagnolo.

La dolce vita si sottopose alla Giunta di Censura all'inizio del 1963. In una prima votazione, dodici voti si espressero a favore per approvarla e vi fu un solo voto contrario. Ma questo voto proveniva dal censore ecclesiastico, che era l'unico nella Giunta che aveva il privilegio del diritto di veto. Per tanto, alcuni giorni dopo ci furono una nuova visione del film e una nuova votazione. Questa volta i voti favorevoli salirono a quindici, ma ci furono anche quattro voti contrari, due dei quali erano dei censori ecclesiastici. Allora García Escudero, applicando il Regolamento della Giunta di Censura, chiese al vescovo di Madrid di nominare un nuovo censore ecclesiastico straordinario, ma anche questo nuovo censore sentenziò la proibizione totale del film. A causa di questo episodio García Escudero scrisse sul suo diario l'11 marzo 1963:

«Ripugnante crudezza», «incredibili procacità», «sensualità opprimente», «va oltre ogni limite consentito dalla censura»... Il responso della Giunta è stato emesso entrambe le volte senza grandi discussioni. Tuttavia – stando così le cose – non posso dire che la proibizione mi abbia costernato. Il grande nemico della *Dolce vita*, così come anche di *Viridiana*, è stato il clima che si è creato attorno: la sua leggenda. Ma questa leggenda è una realtà di cui occorre tener conto. Penso solo alla campagna che si sarebbe scatenata, se la visione del film fosse stata autorizzata: i pulpiti avrebbero tremato di indignazione. Per un film, non ci saremmo giocato tutta una politica?

Il fatto più triste è che le radici italiane dello scandalo sono prima politiche che morali; più che del Vangelo, si tratta della Democrazia Cristiana.

Il ministro desiderava che vi fosse l'autorizzazione (ne era al corrente anche Franco), ma accettava il veto e le sue conseguenze. Comunque, nel nuovo Regolamento della Giunta sopprimerò quel veto. In questa circostanza può esserci servito, ma in futuro sarà opportuno rinunciare a procedure come queste.²

Gli appunti conservati dei censori durante quelle sessioni fanno comprendere che, per i censori ecclesiastici, *La dolce vita* risultava inammissibile a causa di tre provocazioni nei confronti della chiesa e sette trasgressioni morali. Le provocazioni erano: la statua volante di Cristo, la visita di Anita Ekberg in Vaticano e la presunta apparizione della Vergine a due bambini. Le infrazioni morali erano la fornicazione, l'omosessualità, la ninfomania (attribuita al personaggio che interpreta Anouk Aimée), il tentato suicidio (del personaggio di Yvonne Fourneaux), l'infanticidio e il suicidio commesso da Steiner (Alain Cuny), le pratiche spiritiche e l'esibizionismo (lo strip-tease di Nadia). Una contabilità ecclesiastica senz'altro copiosa.

Nell'ottobre del 1969 ci fu un nuovo cambiamento ministeriale, una ricomposizione del governo che gli storici spagnoli di solito associano all'inizio del così detto "tardo franchismo", alla turbolenta fase di disgregazione finale della dittatura, dato che Franco morì nel novembre del 1975.

Incoraggiata da questo cambiamento ministeriale, Cinesco ripropose *La dolce vita* alla nuova Giunta di Censura, ma il 23 novembre del 1970 il verdetto fu di nuovo negativo. Allora Cinesco ricorse al Tribunale Supremo: una iniziativa senza precedenti nella storia delle attività cinematografiche che riguardano la censura in Spagna. Cinesco aggiunse che aveva importato *La dolce vita* in seguito a una precedente pratica esplorativa favorevole nel ministero – nel 1963 – e in virtù dell'argomento giuridico, secondo cui in materia di attività pubbliche e diritti individuali, la libertà è la regola e la restrizione poliziesca l'eccezione. Infine citò autorevoli giudizi artistici e religiosi a favore del film di Fellini. Alla fine del maggio del 1972 la Terza Sala del Tribunale Supremo emise il suo verdetto, pregnante dal punto di vista politico, giacché metteva a nudo la questione stessa del diritto alla libertà d'espressione. La sentenza diceva che il film era già stato «esaminato dalla Censura, sia nella sua versione integrale sia in quella arrangiata o riformata, perfino applicando e adattando la sua attuazione alle norme contenute nell'Ordine Ministeriale del 9 febbraio del 1963 [Codice di Censura di García Escudero]». Il Tribunale aggiungeva che tali norme «costituiscono tante altre limitazioni e restrizioni che lo Stato continua a ritenere necessarie per il mantenimento dell'ordine pubblico e dell'ordine morale della nazione, e fintanto che non siano abolite, la valutazione fatta a suo tempo della *Dolce vita* deve essere mantenuta». E, nella questione specifica del diritto alla libertà degli spettacoli e del loro commercio, invocato da Cinesco, il verdetto riconosceva che in Spagna non esisteva tale libertà, dato che i film dovevano essere previamente autorizzati dalla Giunta di Censura, la quale non poteva dare giudizi sul valore artistico del film, ma semplicemente valutare se il film conteneva sequenze che potevano offendere la morale, l'ordine pubblico, la patria, i principi fondamentali dello Stato, la Chiesa Cattolica, ecc. Inoltre, il Tribunale specificava che «il concetto di ordine morale non può fare riferimento ai valori etici o morali che hanno le minoranze, ma alla concezione media che ha la società nazionale sui valori morali: norme di condotta che guidano i comportamenti di ogni individuo, per restare fedele alla propria coscienza e ai principi che informano la coscienza nazionale, che è in definitiva ciò che al legislatore interessa proteggere, per evitare attività

contrarie o che minaccino lesioni al sistema ordinato di idee e di valori sul mondo e sulla vita, al quale gli spagnoli adeguano la loro condotta media».

Nel 1972 alla proibizione della *Dolce vita* si aggiunse la proibizione di altri due film di Federico Fellini: *Satyricon* (1969) – il cui ermafrodito avrebbe potuto perturbare la sana salute sessuale degli spagnoli – e *Roma* (1972), in cui una delle sequenze più celebri mostrava una sfilata di moda ecclesiastica. Pertanto si dovette attendere la morte di Franco, il 20 novembre 1975, per consentire (l'anno successivo) il debutto della *Dolce vita*, e cioè sedici anni dopo la sua presentazione al festival di Cannes. Giunse mescolata ad una valanga di titoli classici che non erano riusciti ad arrivare fino allora sugli schermi spagnoli – come *Espoir* (1939) di André Malraux o *The Great Dictator* (1940) di Charles Chaplin – e di film ornati da un'aura erotica (come alcuni che avevano Brigitte Bardot come protagonista). Una maggiore permissività morale del cinema commerciale degli anni settanta – per non accennare alle provocazioni o trasgressioni di Paul Verhoeven o di Dusan Makavejev – annullò l'effetto scandalo della *Dolce vita*. Il film venne trattato dalla critica alla stregua di un venerabile classico, più interessante come documento archeologico della storia del cinema italiano – e della filmologia di Federico Fellini in particolare – che come provocazione polemica, che come tale non era più avvertita in quegli anni. La censura spagnola venne definitivamente abrogata da un Reale Decreto dell'11 novembre 1977, un anno prima che fosse approvata la Costituzione. Vale a dire, che il suo disgelo accompagnò la produzione di *Casanova* e di *Prova d'orchestra*, due film di Fellini che poterono fare debutto normalmente, senza ritardi, nelle sale cinematografiche spagnole.

NOTE

¹ JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO, *La primera apertura. Diario de un director general*, Planeta, Barcelona, 1978, p. 62

² *Ivi*, p. 62-63.

Román Gubern

THE TROUBLES OF *LA DOLCE VITA* IN FRANCO'S SPAIN

The first time that I could see *La dolce vita* was in Boston, in 1971, because in Spain, under the dictatorship of general Franco, the film was banned. I saw the advert for its prime time broadcast on a television channel and prepared myself to see it with immense pleasure. The film was dubbed in English – American, with an opportunistic dubbing – foreign films are not usually dubbed in the United States. I then found out that the dubbing dated from 1966. I found it so difficult to accept Marcello Mastroianni's Brooklyn accent due to the unbearable contradiction between his gestural language and his verbal language, that after twenty minutes I switched off the television extremely frustrated.

As I just mentioned, in 1971 *La dolce vita* was still banned in Spain. After its presentation and success at the Cannes Film Festival in May 1960, the influential Spanish Catholic magazine "Film Ideal", whose title referred to a pontifical judgement about the "ideal film" and that was supported by the Publicaciones Populares Católicas, reviewed Fellini's film. In issue 50-51, June 1960, the Paris correspondent of "Film Ideal", Enrique M. Martínez, published a revealing article that took up the whole seventh page of the magazine, illustrated with the monstrous fish from the final scene. The article is very interesting: it reveals an ambiguity, that originates from the contradiction between the artistic appeal produced by the film's images and the critic's moral reservations. This contradiction emerges right from the first paragraph of the article, in which *La dolce vita* is judged a «splendidly monstrous» film. The same article states, amongst its most significant passages, that the society of people that «waste in the vacuum», which Fellini shows on the screen, «does not deserve more than that coming of Christ that the film offers at its beginning». Further on Martínez maintains that «the most important character of the film is, I think, death. At the end of every sequence there is a corpse, a mournful vacuum». He continues by comparing Fellini's film with «the shouts of Nathan, Hosea, Isaiah, a prophet that shouts». And he informs us that Luis Buñuel, who presented *The Young One* at the Cannes Film Festival that same year, was enthusiastic about *La dolce vita*, and he also added that the readers of his article would be enthusiastic too when they saw it, ignoring that the Spanish censors were going to ban it. Even though Martínez added «I believe that not everyone needs to see it». Thus his article oscillates between aesthetic admiration and moral reservation, between approval and suspicion, and this after having compared Fellini to the great prophets of the Old Testament.

In 1962 general Franco appointed a new government with a "modernising" and "progres-

sive” approach. In this new team José María García Escudero, an illustrious Catholic film expert, was put in charge of the Cinema and Theatre Office of the Information and Tourism Ministry. Seeing as *La dolce vita* could not be seen in Spain, during the San Sebastian film festival in 1962, García Escudero crossed the French border to see Fellini’s film in Biarritz and, as he explained in his diary, published two years later, after Franco’s death¹, he liked it. García Escudero set out to modernise censorship, by making it less rigid and more tolerant. He promulgated a Censorship Code on 9 February 1963, that replaced the omnipotent arbitrariness of the previous Censorship Commissions. Following this new liberalising policy García Escudero wanted *La dolce vita* shown in Spain, even if with some cuts, to demonstrate to public opinion his new liberalising policy. Therefore when the Madrilenian distributor, Cinesco (Cinematografía Española Sociedad Cooperativa), asked for a confidential and exploratory opinion from the ministry about the possibility of importing *La dolce vita* for the Spanish market, the private and confidential answer of the officials was that such an initiative was seen favourably by the government. So Cinesco invested a considerable sum of money to buy the rights of *La dolce vita* for the Spanish market.

La dolce vita was submitted to the Censorship Committee at the beginning of 1963. In a first round of votes, there were twelve for approval and only one against. But that single vote came from the ecclesiastical censor, who was the only member of the Committee with the right of veto. Therefore a few days later there was a new screening and vote. This time the positive votes rose to fifteen but there were also four against, two of which from the ecclesiastical censors. So García Escudero, applying the Regulations of the Censorship Committee, asked the bishop of Madrid to appoint a new special ecclesiastical censor, but this new censor also voted to ban the film outright. This episode led García Escudero to write in his diary on 11 March 1963:

«Repugnant crudeness», «incredible provocativeness», «oppressive sensuality», «exceeds every limit allowed by the censors»... The decision of the Committee has been issued both times without much discussion. However – as things stand – I can’t say that the ban filled me with dismay. The great enemy of *La dolce vita*, as well as of *Viridiana*, has been the climate that has grown around it: its legend. But this legend is a reality that we must bear in mind. Just think of the campaign that would have been unleashed if the film had been authorised: the pulpits would have trembled in indignation. Would we have staked a whole policy on a film?

The saddest fact is that the Italian roots of the scandal are more political than moral; more than the Gospels it’s about the Christian Democrat Party.

The minister wanted the authorisation (even Franco was aware of the situation), but he accepted the veto and its consequences. However, in the new Committee Regulation, I will abolish that veto. In this situation it may have helped us, but in the future it would be advisable to forgo procedures such as these.²

The censor’s notes from those sessions reveal that, for the ecclesiastical censors, *La dolce vita* was inadmissible due to three provocations against the Church and seven moral transgressions. The provocations were: the flying statue of Christ, Anita Ekberg’s visit to the Vatican and the alleged apparition of the Virgin to two children. The moral transgressions were: fornication, homosexuality, nymphomania (attributed to the character played by Anouk

Aimée), attempted suicide (Yvonne Furneaux's character), infanticide and suicide committed by Steiner (Alain Cuny), spiritualistic practices and indecent exposure (Nadia's striptease). An undoubtedly plentiful list for the Church.

In October 1969 there was another ministerial change, a government reshuffle that Spanish historians usually associate with the beginning of the so called "late Francoism", the turbulent phase of the final disintegration of the dictatorship, as Franco died in November 1975.

Encouraged by this ministerial change, Cinesco submitted *La dolce vita* to the new Censorship Committee, but on 23 November 1970, the verdict was once again negative. At this point Cinesco appealed to the Supreme Court: an unprecedented initiative in Spain's censorship history. Cinesco added that it had imported *La dolce vita* following a previously positive exploratory contact with the Ministry – in 1963 – and by virtue of a legal argument, according to which in the matter of public activities and individual rights, freedom is the rule and police restriction the exception. It also summoned favourable artistic and religious opinions of the film. At the end of May 1972, the Third Courtroom of the Supreme Court issued its verdict, pregnant from a political point of view, because it laid bare the issue of the right to freedom of expression. The ruling said that the film had already been examined by the Censors, both in its uncut version and in the re-arranged version, even applying and adapting its implementation of the regulations contained in the Ministerial Order of 9 February 1963 (García Escudero's Censorship Code). The court added that these regulations «constitute many other limitations and restrictions that the State continues to deem necessary in order to maintain the public and moral order of the nation, and until they are not abolished, the assessment made at the time about *La dolce vita* must be maintained». And, on the specific issue of the right to freedom for films and their distribution, claimed by Cinesco, the ruling acknowledged that in Spain there was no such freedom, seeing as films had to be previously authorised by the Censorship Committee, which could not issue judgements on the artistic value of the film, but simply assess whether the film contained sequences that could offend morality, public order, the country, the fundamental principles of the state, the Catholic Church, etc. Furthermore the court specified that the «concept of moral order cannot be referred to the ethical or moral values of the minority, but on the average concept that the national society has about moral values: standards of conduct that guide the behaviour of each individual, in order to remain faithful to one's conscience and the principles that shape the national conscience. This is, after all, what the legislator is concerned with protecting, in order to avoid contrary activities or activities that threaten the orderly system of ideas and values about the world and life, that the Spanish people conform their average conduct with».

In 1972 the ban on *La dolce vita* was extended to two other films by Federico Fellini: *Satyricon* (1969) – whose hermaphrodite could have troubled the wholesome sexual health of Spaniards – and *Roma* (1972), in which one of the most famous sequences showed an ecclesiastical fashion show. Therefore we had to wait for the death of Franco, 20 November 1975, to see (the following year) the premiere of *La dolce vita*, that is sixteen years after it was

presented at the Cannes Film Festival. It arrived with an avalanche of classic films that had not been allowed on Spanish screens up to then – such as *Espoir* (1939) by André Malraux or *The Great Dictator* (1940) by Charles Chaplin – and films surrounded by an erotic aura (like some starring Brigitte Bardot). The greater moral permissiveness of commercial cinema in the seventies – not to mention the provocations or transgressions of Paul Verhoeven or Dusan Makavejev – cancelled the scandalous effect of *La dolce vita*. The critics handled the film as a venerable classic, more interesting as an archaeological document on the history of Italian cinema – and Federico Fellini's production in particular – rather than a controversial provocation, that as such was no longer perceived in those years. Spanish censorship was definitively repealed with a Royal Decree of 11 November 1977, a year before the Constitution was approved. In other words, this thawing of the censors accompanied the production of *Casanova* and *Prova d'orchestra*, two films by Fellini that managed to be released normally, without delay, in Spanish cinemas.

NOTES

¹ JOSÉ MARÍA GARCÍA ESCUDERO, *La primera apertura. Diario de un director general*, Planeta, Barcelona, 1978, p. 62

² *Ibid.*, p. 62-63.





NOTE SUGLI AUTORI

IRENE BIGNARDI

È inviato speciale e critico cinematografico di “La Repubblica”. Si occupa di letteratura inglese e americana. Per dieci anni ha tenuto una rubrica di cinema su “L'Espresso” e ha condotto molte trasmissioni televisive dai maggiori festival internazionali. Dal 1986 al 1989 ha diretto il MystFest e dal 1993 è stata responsabile, con Giorgio Gosetti, della sezione Notte Veneziane della Mostra del Cinema di Venezia. Attualmente dirige il Festival di Locarno. Ha pubblicato: *Il declino dell'impero americano. 50 registi e 101 film*, Feltrinelli, 1996; *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Feltrinelli, 1999; *Le piccole utopie*, Feltrinelli, 2003; *Americani. Un viaggio da Melville a Brando*, Marsilio, 2005; *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia*, Marsilio, 2006; *Le cento e una sera. Piccola guida personale al cinema in DVD*, Marsilio, 2008.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

È stato professore di storia e filosofia di tre scuole e un Liceo tra il 1959 e il 1965. È uno dei fondatori della Rivista “O Tempo e o Modo”, dove lavora dal 1963 al 1970. Dal 1966 al 1974 è segretario esecutivo della commissione portoghese dell'associazione per la libertà della cultura. Responsabile del dipartimento di cinema presso la Fondazione Calouste Gulbenkian a Lisbona, dal 1968 al 1991, insegna cinema alla scuola superiore di cinema di Lisbona dal 1973 al 1980. Direttore della Cineteca Portoghese - Museo del Cinema, dal 1980 al 1991, è presidente della commissione di programmazione e d'accesso alle collezioni della FIAF. È autore di molti libri sul cinema, in particolar modo su Hitchcock, Sternberg, Nicholas Ray e Howard Hawks. Altri titoli pubblicati: *Le musical* (in quattro volumi), *Les films de ma vie*, *Histoire du Cinéma Portugais*, *Le cinéma Portugais n'a jamais existé*. Nel 1990 viene decorato dalla sua nazione con l'Ordine dell'infante D. Henrique. Nel 1995 l'Università di Coimbra gli conferisce il Premio degli studi cinematografici. Nel 2001 ottiene il Premio Pessoa, mentre nel 2005 gli viene conferita la Croce dell'ordine militare di Cristo e nel 2006 l'onorificenza dell'ordine della stella della solidarietà. Nel settembre del 2008 riceve la medaglia al merito culturale da parte del ministero della cultura. È morto il 21 maggio 2009.

PADRE VIRGILIO FANTUZZI

Entrato nella Compagnia di Gesù nel 1954 e ordinato sacerdote nel 1969, padre Virgilio Fantuzzi cura da trent'anni la rubrica dello spettacolo della rivista "La Civiltà Cattolica". È docente di Analisi del linguaggio cinematografico presso la Pontificia Università Gregoriana; collabora con Radio Vaticana e con il Centro Televisivo Vaticano; nel 1983 ha pubblicato una raccolta di saggi con il titolo *Cinema sacro e profano*, Edizioni La Civiltà Cattolica; al 1994 risale il volume *Il sacro Fellini*, Edizioni AVE - La Civiltà Cattolica.

MAURIZIO GIAMMUSSO

Scrittore, sceneggiatore e giornalista dell'ANSA. Per molti anni è stato critico drammatico del "Corriere della Sera". Ha curato mostre e programmi televisivi su Pirandello, Eduardo e il caricaturista Onorato. Fra i suoi libri ricordiamo: *La fabbrica degli attori. Storia dell'Accademia Nazionale d'arte drammatica*, *Eliseo. Un teatro i suoi protagonisti*, *Eduardo da Napoli al mondo*, *Il Dante di Gassman* e *Il Teatro di Genova. Biografia di un palcoscenico*. Nel 2004, per l'editore Elleu, ha pubblicato *Vita di Rossellini*.

JEAN GILI

Jean Gili è uno dei massimi critici francesi esperti di cinema, direttore del Centro di Studi di Ricerca sulla Storia e l'Estetica del Cinema. Ha dedicato importanti studi al cinema muto e al cinema italiano del post neorealismo di autori come Ettore Scola, Elio Petri, Mario Monicelli. È un grande esperto del cinema di Alberto Sordi.

ROMÁN GUBERN

Scrittore e studioso di cinema spagnolo, è anche professore di comunicazione audiovisiva presso la facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università autonoma di Barcellona (UAB), di cui è stato decano. È stato presidente della Associazione spagnola di storia del cinema e fa parte dell'Association Française pour la Recherche sur l'Histoire du Cinema. È inoltre membro dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando, della New York Academy of Sciences, dell'Association for the Advancement of Science, partecipa al Comitato d'onore dell'Associazione internazionale for Visual Semiotics. Ha frequentato come *visiting professor* il Massachusetts Institute of Technology e come professore di storia del Cinema la University of Southern California. È stato a lungo direttore dell'Istituto Cervantes di Roma.

ELLEN M. HARRINGTON

È il direttore di mostre ed eventi speciali per l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Dal marzo 1993 ha organizzato e disegnato le installazioni per oltre sessanta mostre riguardanti il cinema, riorganizzando installazioni di set, disegni di produzione, fotografie, oggetti utilizzati nei film, dipinti, manifesti e disegni dei costumi. Le sue mostre hanno circolato anche in Europa e Asia oltre che in Canada e Stati Uniti. Si occupa della programmazione di retrospettive, tributi e programmi educativi per il Teatro Samuel Goldwyn dell'Academy a Beverly Hills e il Teatro Linwood Dunn di Hollywood. Ha lavorato nella produzione per la Dustin Hoffman's Punch Productions (1991-1993) e nella programmazione di film no-profit per il New York Shakespeare Festival's Theater (1988-1990), sotto la direzione artistica di Joseph Papp.

JOHN FRANCIS LANE

Giornalista di professione, attore per caso, corrispondente per il "Daily Telegraph" per informare il pubblico londinese su ciò che accade o su ciò che si prepara sui set cinematografici italiani. Durante la lavorazione della *Dolce vita*, mentre sta intervistando Federico Fellini, si lascia convincere a sostenere una piccola parte nel film impersonando se stesso, durante la scena della conferenza stampa per l'arrivo della diva (Anita Ekberg). Decide così di esercitare la doppia professione: giornalista e attore. Ha scritto anche per "L'Europeo" e per "Screen", apparendo contemporaneamente accanto alla Magnani, a Totò, Tognazzi, Volonté, Gassman, facendosi dirigere oltre che da Fellini, anche da Monicelli, Ferreri, Steno, Petri, Rosi, i Taviani e la Wertmüller.

FRANCESCO LOMBARDI

È Segretario dell'Archivio Nino Rota alla Fondazione G. Cini di Venezia. Ha studiato musica privatamente e presso il Conservatorio G. Verdi di Milano. Ha cominciato a lavorare presso le prime emittenti radiofoniche private italiane nel 1976 e, successivamente, ha collaborato per molti anni con la radio pubblica italiana e con quella della Svizzera Italiana. Ha scritto numerosi saggi e articoli relativi alle opere di Nino Rota. Ha curato il libro *Fra musica e cinema del novecento: il caso Nino Rota dai documenti* (Firenze 2000) e l'articolo *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini*, "AAM • TAC", 2007. Ha coordinato numerose produzioni discografiche dedicate alle musiche di Rota ivi inclusi i due CD di Riccardo Muti con la Filarmonica della Scala.

GIANFRANCO MINGOZZI

Diplomatosi al Centro sperimentale di cinematografia di Roma è stato assistente alla regia di Federico Fellini in *La dolce vita* (1960, in cui compare anche come attore) e *8½* (1963). Nei primi anni '60 si afferma come uno dei migliori documentaristi italiani. Dopo *La vedova bianca – La tarantolata*, episodio del film collettivo *Le italiane e l'amore* (1962), debutta nella fiction con *Trio* (1967), sceneggiato insieme a Ugo Pirro. Dello stesso anno è *Sequestro di persona*, scritto ancora con Pirro. *Morire a Roma. La vita in gioco* (1972) è forse il suo film migliore, una tragedia corale dove in tre giorni precipitano le nevrosi dei protagonisti. Dopo questi primi film di attenzione al sociale, nel 1974 cambia genere e dirige *Flavia la monaca musulmana* (1974), ambientato durante la strage di Otranto del XV secolo. I suoi film degli anni '80 sono invece caratterizzati da un erotismo di matrice letteraria: *L'iniziazione* (1986), tratto da *Le imprese di un giovane dongiovanni* di Guillaume Apollinaire, e *Il frullo del passero* (1988), sceneggiato da Tonino Guerra, con Ornella Muti e Philippe Noiret. Nel 2000 dirige *Tobia al caffè*, da un racconto di Marco Lodoli. È morto il 7 ottobre 2009.

GIANNI RONDOLINO

Gianni Rondolino è professore ordinario di Storia e critica del cinema presso l'Università di Torino. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo *Storia del cinema di animazione* (1974), *Storia del cinema* (1977), *Luchino Visconti* (1981), *Roberto Rossellini* (1989) e *I giorni di Cabiria* (1993). Nel 1982 è stato uno dei fondatori del Festival Cinema Giovani di Torino, di cui è direttore fino al 1988.

FABIO ROSSI

Ricercatore confermato di Linguistica italiana, fa parte della commissione del dottorato di ricerca in "Studi linguistici italiani". Dal 2002 tiene corsi di Laboratorio di scrittura-lingua italiana all'Università di Messina, presso il Corso di Laurea in Scienze dell'informazione: editoria e giornalismo. Si occupa principalmente di linguaggio della musica (con particolare riferimento alla trattatistica cinque-secentesca e alla librettistica ottocentesca) e di lingua dei media (specialmente del cinema italiano e doppiato). Su questi e su altri argomenti ha tenuto lezioni e conferenze in sedi universitarie italiane e straniere (Vienna, Salamanca, Copenaghen, Barcellona, Halle, Augusta, ecc.) e ha pubblicato numerosi saggi.

SERGIO ZAVOLI

Sergio Zavoli è cittadino onorario di Rimini dove ha trascorso gli anni dell'adolescenza. È stato condirettore del Telegiornale, direttore del Tg1 e del "Mattino", presidente della Rai fra il 1980 e il 1986. Giornalista, scrittore, autore televisivo, partecipa in varie forme alla vita civile e culturale del Paese. È autore di grandi inchieste e documentari, premiati da prestigiosi riconoscimenti sia in Italia che all'estero: *Nascita di una dittatura* (1972), *Viaggio intorno all'uomo* (1987), *La notte della Repubblica* (1989), *Viaggio nel Sud* (1992), *Nostra padrona televisione* (1994), *Credere non credere* (1995), *Viaggio nella giustizia* (1996), *C'era una volta la prima Repubblica* (1998), *Viaggio nella scuola* (2001). Tra i suoi libri ricordiamo: *Socialista di Dio* (1981, Premio Bancarella), *Romanza* (1987, Premio Basilicata), *Un cauto guardare* (1995, Premio di poesia Alfonso Gatto) e *Diario di un cronista. Lungo viaggio nella memoria* (2002). L'Università di Urbino gli ha conferito la laurea *honoris causa* in lettere. È senatore della Repubblica.

GINO ZUCCHINI

Laureato in Medicina e chirurgia a Bologna nel '61, successivamente specializzato in Clinica delle malattie nervose e mentali, per oltre vent'anni è stato psichiatra presso l'ospedale Roncati di Bologna, partecipando al movimento di rinnovamento dell'istituzione psichiatrica. Ha percorso contemporaneamente l'iter formativo della Società Psicoanalitica Italiana (membro associato dal 1974, ordinario dal 1985, didatta dal 1991), facendo altresì corsi d'insegnamento di Psicologia dinamica presso la Scuola di specializzazione dell'Università. Particolarmente interessato all'innesto di teorie e tecniche della psicoanalisi nella pratica psichiatrica istituzionale, è autore di svariati articoli scientifici sull'argomento. Altro filone di interesse l'epistemologia della psicoanalisi. È redattore della "Rivista Italiana di Psicoanalisi" e collaboratore di "Psiche". Già segretario e presidente del Centro psicoanalitico di Bologna, è attualmente membro del Comitato deontologico della Società Psicoanalitica Italiana.

ABOUT THE AUTHORS

IRENE BIGNARDI

Irene Bignardi is the special correspondent and cinema critic of “La Repubblica”. She covers English and American literature. For ten years she kept a regular cinema feature in “L’Espresso” and she has hosted many television programs from the major international festivals. From 1986 to 1989 she directed the MystFest and from 1993 she has been responsible, with Giorgio Gosetti, for the Venetian Nights section of the Venice Film Festival. She currently directs the Locarno Festival. She has published: *Il declino dell’impero americano. 50 registi e 101 film*, Feltrinelli, 1996; *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo*, Feltrinelli, 1999; *Le piccole utopie*, Feltrinelli, 2003; *Americani. Un viaggio da Melville a Brando*, Marsilio, 2005; *Bellissima. Dive, divine e divette a Venezia*, Marsilio, 2006; *Le cento e una sera. Piccola guida personale al cinema in DVD*, Marsilio, 2008.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

João Bénard Da Costa was professor of history and philosophy in three schools and one secondary school between 1959 and 1965. He was one of the founders of the magazine “O Tempo e o Modo”, where he worked from 1963 to 1970. From 1966 to 1974 he was the executive secretary of the Portuguese commission of the association for the freedom of culture. He was in charge of the cinema department of the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, from 1968 to 1991. He taught cinema at the Lisbon cinema secondary school from 1973 to 1980. Director of the Portuguese Film Library - Cinema Museum, from 1980 to 1991, he was president of the programming and access commission to the FIAF collection. He has written books on cinema, in particular on Hitchcock, Sternberg, Nicholas Ray and Howard Hawks. Other books that have been published include: *Le musical* (in four volumes), *Les films de ma vie*, *Histoire du Cinéma Portugais*, *Le cinéma Portugais n’a jamais existé*. In 1990 he was decorated by his nation with the Order of the infante D. Henrique. In 1995 the University of Coimbra awarded him the Cinema studies award. In 2001 he was awarded the Pessoa Award, the most prestigious cultural award in Portugal. In 2005 he was awarded

the Cross of the military order of Christ. In 2006 in Italy he was decorated with the Order of the Star of Italian Solidarity. In September 2008 he received the medal of honour for culture from the ministry of culture. He died on 21 May 2009.

FATHER VIRGILIO FANTUZZI

Father Virgilio Fantuzzi entered the Company of Jesus in 1954 and was ordained a priest in 1969. For the past thirty years he has edited the show business feature of the “La Civiltà Cattolica” magazine. He is a professor of analysis of cinematic language at the Pontifical Gregorian University; he collaborates with the Vatican Radio and with Vatican Television Centre. In 1983 he published a collection of essays with the title *Cinema sacro e profano*, Edizioni La Civiltà Cattolica; the book *Il sacro Fellini*, Edizioni AVE - La Civiltà Cattolica was published in 1994.

MAURIZIO GIAMMUSSO

Maurizio Giammusso is a writer, scriptwriter and journalist for ANSA. For many years he has been drama critic for the “Corriere della Sera”. He has produced many shows and television programs on Pirandello, Eduardo and the caricaturist Onorato. Amongst his books we must mention: *La fabbrica degli attori. Storia dell'Accademia Nazionale d'arte drammatica, Eliseo. Un teatro i suoi protagonisti, Eduardo da Napoli al mondo, Il Dante di Gassman* and *Il Teatro di Genova. Biografia di un palcoscenico*. In 2004, for the publishing house Elleu, he published *Vita di Rossellini*.

JEAN GILI

Jean Gili is one of the most important French critics expert in cinema and director of the Centre of Studies and Research on Cinema History and Aesthetics. He has dedicated many studies to silent cinema and the Italian post-Neorealism of directors such as Ettore Scola, Elio Petri and Mario Monicelli. He is a great expert on the cinema of Alberto Sordi.

ROMÁN GUBERN

Román Gubern is a writer and scholar of Spanish cinema and also professor of audiovisual communication at the Science of the Communication Department of the Autonomous University of Barcelona (UAB), of which he has been dean. He has been president of the

Spanish association of the history of cinema and is part of the Association Française pour la Recherche sur l'Histoire du Cinema. He is also member of the Academy of Fine Arts of San Fernando, of the New York Academy of Sciences, of the Association for the Advancement of Science and he is part of the Honorary Committee of the International Association for Visual Semiotics. He has been *visiting professor* at the Massachusetts Institute of Technology and professor of the history of cinema at the University of Southern California. He has been the long time director of Rome's Cervantes Institute.

ELLEN M. HARRINGTON

Ellen M. Harrington is the director of exhibitions and special events for the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. From March 1993 she has organised and drawn the installations for over sixty exhibitions on cinema, reorganised set installations, production drawings, photographs, objects used in films, paintings, posters and costume drawings. Her exhibitions have toured Europe and Asia as well as Canada and the United States. She is in charge of programming retrospectives, tributes and educational programs for the Academy's Samuel Goldwyn Theatre in Beverly Hills and the Linwood Dunn Theatre in Hollywood. She has worked in production for Dustin Hoffman's Punch Productions (1991-1993) and in programming non-profit films for the New York Shakespeare Festival's Theater (1988-1990), under the artistic direction of Joseph Papp.

JOHN FRANCIS LANE

Journalist by profession, actor by chance, John Francis Lane was the correspondent for the "Daily Telegraph" to inform British audiences on what was happening or what was being prepared on the Italian film sets. During the production of *La dolce vita*, in an interview with Federico Fellini, he let himself be convinced to take a small part in the film, playing himself, during the press conference scene for the arrival of the star (Anita Ekberg). He thus decided to exercise the double profession: journalist and actor. He has also written for "L'Europeo" and "Screen", appearing at the same time next to Magnani, Totò, Tognazzi, Volonté, Gassman. He has been directed, as well as by Fellini, also by Monicelli, Ferreri, Steno, Petri, Rosi, the Tavianis and Wertmüller.

FRANCESCO LOMBARDI

Francesco Lombardi is Secretary of the Nino Rota Archive at the G. Cini Foundation in Venice. He has studied music privately and at the G. Verdi Conservatory in Milan. He started

working for the first private Italian radio stations in 1976 and, subsequently, he collaborated for many years with the Italian public radio and with the Swiss Italian radio. He has written numerous essays and articles on the works of Nino Rota. He edited the book *Fra musica e cinema del novecento: il caso Nino Rota dai documenti* (Firenze 2000) and the article *Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini*, "AAM • TAC", 2007. He has coordinated numerous recording productions dedicated to the music of Rota, including the two CDs by Riccardo Muti with the Philharmonic of the Scala.

GIANFRANCO MINGOZZI

Graduated at the Experimental film centre in Rome Gianfranco Mingozzi was director's assistant to Federico Fellini in *La dolce vita* (1960, in which he also appeared as an actor) and *8½* (1963). At the beginning of the sixties he established himself as one of the best Italian documentary makers. After *La vedova bianca - La tarantolata*, an episode of the collective film *Le italiane e l'amore* (1962), he made his debut in TV fiction with *Trio* (1967), scripted with Ugo Pirro. *Sequestro di persona*, written with Pirro once again, was from the same year. *Morire a Roma. La vita in gioco* (1972) is perhaps his best film, a choral tragedy where in three days the neuroses of the protagonists plunge. After these first films focused on social issues, in 1974 he changed genre and directed *Flavia la monaca musulmana* (1974), set during the massacre of Otranto in the XV century. His films from the eighties on the other hand feature a literary form of eroticism: *L'iniziazione* (1986), based on *Le imprese di un giovane dongiovanni* by Guillaume Apollinaire, and *Il frullo del passero* (1988), scripted by Tonino Guerra, with Ornella Muti and Philippe Noiret. In 2000 he directed *Tobia al caffè*, from a story by Marco Lodoli. He died on 7 October 2009.

GIANNI RONDOLINO

Gianni Rondolino is full professor of history of cinema and criticism at the University of Turin. Amongst his numerous publications there are: *Storia del cinema di animazione* (1974), *Storia del cinema* (1977), *Luchino Visconti* (1981), *Roberto Rossellini* (1989) and *I giorni di Cabiria* (1993). In 1982 he was one of the founders of Turin's Festival Cinema Giovani, which he directed until 1988.

FABIO ROSSI

Confirmed researcher in Italian Linguistics, he is part of the commission of the research doctorate in "Italian linguistic studies". As of 2002 he holds courses in writing-Italian language

laboratories at the University of Messina, in the degree course in Information Sciences: publishing and journalism. He mainly covers language of music (with particular reference to sixteen and seventeen century treatise writing and the study of nineteenth century librettos) and language of the media (especially in Italian and dubbed cinema). He has held lessons and conferences on these subjects in Italian and foreign universities (Vienna, Salamanca, Copenhagen, Barcelona, Halle, Augusta, etc.) and he has published numerous essays.

SERGIO ZAVOLI

Sergio Zavoli is an honorary citizen of Rimini where he spent his adolescence. He has been co-director of the Telegiornale, director of the Tg1 and “Mattino” and he was president of Rai between 1980 and 1986. Journalist, writer, television writer he takes part in the civil and cultural life of the country in various ways. He is the author of great reports and documentaries, which have received prestigious awards both in Italy and abroad: *Nascita di una dittatura* (1972), *Viaggio intorno all'uomo* (1987), *La notte della Repubblica* (1989), *Viaggio nel Sud* (1992), *Nostra padrona televisione* (1994), *Credere non credere* (1995), *Viaggio nella giustizia* (1996), *C'era una volta la prima Repubblica* (1998), *Viaggio nella scuola* (2001). Amongst his books there are: *Socialista di Dio* (1981, Premio Bancarella), *Romanza* (1987, Premio Basilicata), *Un cauto guardare* (1995, Premio di poesia Alfonso Gatto) and *Diario di un cronista. Lungo viaggio nella memoria* (2002). The University of Urbino awarded him an honorary degree in the Arts. He is a senator of the Republic.

GINO ZUCCHINI

Graduated in Medicine and surgery in Bologna in 1961, and subsequently specialised in Clinical instruction of nervous and mental disorders, for over twenty years he has worked as a psychiatrist at the Roncati hospital in Bologna, taking part in the movement for renewing the psychiatric institution. He contemporaneously followed the training procedure of the Italian Psychoanalytical Society (associate member from 1974, full member 1985, training analyst 1991), whilst holding teaching courses in dynamic psychology at the specialisation school of the university. He is particularly interested in the inclusion of theories and techniques from psychoanalysis in institutional psychiatric practice. He has written numerous scientific articles on the subject. Another subject of interest is the epistemology of psychoanalysis. He is a member of the editorial staff of “Rivista Italiana di Psicoanalisi” and collaborator of “Psiche”. He has been secretary and president of the Bologna Psychoanalytical Centre and is currently member of the ethical committee of the Italian Psychoanalytical Society .





Questo volume è stato stampato
nel mese di novembre dell'anno 2009
presso Tipografia Moderna
Bologna