

LA PRESENZA DI FEDERICO FELLINI NEL CINEMA CONTEMPORANEO: CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

PETER BONDANELLA

Valutare l'impatto di Federico Fellini sul cinema mondiale appena una decade dopo la sua morte non può certamente condurre a conclusioni definitive, visto che il raggio della sua influenza sulle cinematografie o sui registi di altre nazioni nonché quella sulla *pop-culture*, sulla pubblicità e sul folklore comincia a chiarirsi nettamente solo adesso. Tenterò dunque di illustrare alcuni dei più importanti e interessanti esempi della sua influenza su differenti tipi di cinema e su registi molto diversi, appartenenti ad altre cinematografie nazionali. È inutile dire che le mie osservazioni mirano solo ad aprire un dibattito e non vogliono pertanto essere esaustive.

Si deve notare che esistono tre tipi di influenza, molto diversi l'uno dall'altro. Prima di tutto Fellini ha fornito ad altri registi immagini ed intere sequenze, utilizzate poi però in visioni artistiche molto differenti da quella felliniana.

In secondo luogo, in America Fellini è stato certamente fonte di ispirazione per tanto musical di Broadway. Infine, aspetto molto importante, alcuni registi si sono richiamati alla riflessione metacinematografica di Fellini sulla natura della creatività nell'arte, il cui sviluppo più appariscente si può trovare in *Otto e mezzo* (1963), per trattare la stessa tematica in modi magari molto diversi.

Il cinema di Fellini come magazzino di facce, immagini e sequenze: Martin Scorsese, Lina Wertmüller, Peter Greenaway, Giuseppe Tornatore, Joel Schumacher e Bob Fosse.

L'analisi dell'impatto dei film di Fellini su specifiche sequenze o situazioni di film, rivela che un insieme di registi piuttosto differenti fra loro ha reso omaggio all'opera di Fellini.

Cronologicamente, il primo successo commerciale di Fellini è stato *I vitelloni* (1953), la storia dolce-amara di cinque fannulloni provinciali che si rifiutano di crescere, in una piccola città di mare abbastanza simile a Rimini (anche se il film non fu girato nella città natale di Fellini).

Il meraviglioso ritratto satirico di questi bambini troppo cresciuti che vivono a casa con i loro genitori, senza mai cercarsi un vero lavoro e dunque entrare nell'età adulta, trovò una prima risposta in Italia con *I basilischi* di Lina Wertmüller (1963). Si tratta di un film ambientato nell'Italia meridionale che ci descrive non *vitelloni* (parola non usata frequentemente al di fuori della regione di Fellini e divenuta popolare dopo il successo del film), ma *lucertoloni*.

Come lucertole, i perdigiorno provinciali della Wertmüller arrostiscono al sole sulle metaforiche pietre della loro piccola città, e, come il Moraldo di Fellini, l'unico *vitellone* che sembra capace di scuotersi dal suo provinciale letargo, Antonio (Antonio Petruzzi) si confronta con Roma in una breve visita, durante la quale accompagna due zie nella capitale. Una volta tornato a casa, l'energia che questi sembrava assorbire dalla Città Eterna svanisce di giorno in giorno e Antonio finisce per rimandare senza fine la sua partenza dalla città natale.

Ingiustamente considerato dai critici più ostili un semplice remake dei *Vitelloni*, *I basilischi* in realtà offre un'interpretazione politica della provincia italiana che il modello felliniano non sembra aver mai suggerito. Le sequenze di apertura del film, che ritraggono tutti i paesani, inclusi i membri locali del partito comunista, addormentati al sole, come le lucertole del titolo, potrebbero essere state tolte da un'antologia dei primi film felliniani.

Eppure nel film si trova un nuovo punto di vista, una prospettiva che già suggerisce il femminismo e la politicizzazione delle future opere della regista.

La voce narrante è femminile e i personaggi più forti del film sono quelli femminili: si veda il vivace ritratto della donna eccentricamente vestita che arriva in paese con una cinepresa e alla guida di una macchina sportiva, insulta il potente proprietario terriero ex-fascista (questo dovrebbe essere un comico autoritratto della stessa Lina). Altrettanto interessante è il personaggio della dottoressa i cui genitori erano semplici braccianti o quello dell'anziana donna che si suicida cinque anni dopo la morte del marito.

Queste forti figure femminili stanno in diretto contrasto con le immagini degli uomini della città che giocano infinite partite a carte chiacchierando senza costrutto.

L'immagine dell'Italia di provincia data dalla Wertmüller è molto più oscura di quella felliniana, visto che include la lotta di classe, le memorie negative del fascismo, la depressione economica, ma il film di Fellini ha ispirato comunque gli esordi di una delle più brillanti autrici satiriche del cinema italiano.

Secondo l'eloquente testimonianza di Martin Scorsese, contenuta nel suo documentario di quattro ore *Il mio viaggio in Italia* (2002), *Mean Streets* deve la struttura della trama e alcuni importanti elementi narrativi ai *Vitelloni*.

Entrambe le opere sono quello che i critici americani definirebbero *coming of age films*, e cioè "film di formazione".

Il capolavoro di Fellini segue quattro fannulloni in giro per la loro città di provincia sulla costiera adriatica. Tuttavia gli adolescenti di Fellini, cresciuti negli anni cinquanta, mancano del lato violento, dell'irriverenza, della rabbia, dell'immoralità e della contiguità con il mondo del crimine propria degli abitanti della Little Italy di Scorsese.

La visione nostalgica della propria giovinezza da parte di Fellini non conosce inoltre il marchio di quel cattolicesimo italo-americano e più in particolare di quel senso di colpa cattolico, che segna il film di Scorsese, evidenziandolo come l'opera d'arte prodotta da qualcuno che ha studiato in seminario e ha seriamente pensato di diventare prete.

In aggiunta a tutto questo, non c'è niente del *cinéphile* nel lavoro di Fellini. Il cinema felliniano è più influenzato dalla cultura popolare italiana (dal varietà, dai fumetti, nonché dal fantastico mondo onirico dell'autore stesso) che dalla storia del cinema.

In ogni caso, entrambi i film si valgono di una voce fuori campo che commenta l'azione e ci sono pochi dubbi che Scorsese abbia imparato questa tecnica di mischiare la voce del regista e dei personaggi da Fellini: non solo dai *Vitelloni*, ma anche da *Roma* (1972) e da *Amarcord* (1973).

Scorsese, in *Mean Streets*, sottolinea il suo debito con il cinema mandando i suoi protagonisti, ogni volta che

questi abbiano un po' di tempo libero, a vedere esattamente quel genere di opere che erano preferite dagli appassionati di cinema durante quell'età d'oro della cultura cinefila: gli horror di Roger Corman con Vincent Price, i western e i vecchi noir hollywoodiani con Glenn Ford.

I quattro amici di Scorsese sono presentati più o meno nello stesso modo che Fellini aveva usato nei *Vitelloni* per descrivere i suoi cinque adorabili fannulloni. In vignette successive dopo che la voce fuori campo e le inquadrature hanno mostrato l'annuale Festa di san Gennaro a Little Italy (un evento che riecheggia il concorso di bellezza del film di Fellini), ogni personaggio è introdotto velocemente e abilmente attraverso una singola azione che definisce il suo carattere (o la sua mancanza di carattere): Tony getta fuori dal suo locale un tossico che si drogava nella toilette; Michael, sempre a caccia del colpo grosso, compra un mucchio di copri-lenti giapponesi che scambia per molto più costose lenti tedesche; Johnny Boy fa saltare in aria con dei petardi una cassetta della posta, senza alcuna apparente ragione; Charlie si confessa in chiesa e poi stringe fra le mani una candela votiva, un'azione che ripete più volte nel corso del film.

Da un punto di vista meramente cinematografico, il film di Scorsese riflette la classica ottica di un cinefilo, cosa che era in qualche modo estranea alla mentalità di Fellini. Per esempio, è caratteristico l'uso da parte di Scorsese di inquadrature molto mobili e aderenti ai personaggi: spesso la camera a mano si oppone alla tradizionale ripresa col carrello, seguendo il personaggio a distanza ravvicinata come se si identificasse nel suo punto di vista. Ciò potrebbe essere dovuto non soltanto al basso budget del film con il quale il regista era costretto a lavorare, ma anche perché Scorsese si ispirava allo stile di uno dei suoi registi preferiti: Sam Fuller.

Esattamente come accadeva nell'originale felliniano, che, pur dando "l'impressione" dell'Adriatico, era invece girato sull'altra costa della penisola, Scorsese fece in modo di ricostruire "l'impressione" di New York anche se la maggior parte di *Mean Streets* fu girato in ventuno giorni a Los Angeles, con solo sei giorni di riprese nella vera New York City.

La sequenza iniziale del film e quelle che sono le parole chiave della sceneggiatura, sono recitate su uno schermo nero all'inizio del film: "Non ti salvi dai tuoi peccati in chiesa. Lo fai nelle strade. Lo fai a casa. Il resto sono stupidaggini e tu lo sai". È Martin Scorsese e non Harvey Keitel/Charlie a pronunciare queste parole e questa tecnica felliniana dell'intervento diretto del regista nella narrazione tramite la *voce over* incoraggia lo spettatore a considerare la storia di Charlie come un racconto autobiografico del regista (è ancora qualcosa che Scorsese potrebbe aver imparato da *Roma* o da *Amarcord*)

Più tardi è ancora la voce fuori campo di Scorsese che recita: "Signore, non sono degno di mangiare la tua carne, non sono degno di bere il tuo sangue". Il regista fa anche la sua comparsa nel finale, in un ruolo che anticipa una simile e più famosa apparizione in *Taxi Driver* (1976). Si può vedere Scorsese seduto sul retro dell'auto guidata da Michael che spara alla macchina dove si trovano Charlie, Johnny Boy e Theresa. *Mean Streets* finisce violentemente e senza quasi spiegazioni sul perché Michael e il suo complice, Scorsese, sparano non solo a Johnny Boy, ma anche agli altri due amici.

Anche se *Mean Streets* rivisto a trent'anni dalla sua prima apparizione rivela alcune minori imperfezioni, si può già scorgere lo stile maturo di Scorsese, quello di capolavori come *Taxi Driver* e *Good Fellas*. Se da un lato la visione della Little Italy di Scorsese e dei personaggi italo-hollywoodiani che il regista ha creato per

popolare questa città mentale restano profondamente inquietanti, spesso negativi o addirittura spiacevoli, essi d'altra parte diventano potenti immagini filmiche destinate ad influenzare il corso del cinema americano negli anni a venire. Questo significa sicuramente che Fellini ha indirettamente influenzato il corso di buona parte del cinema americano, quello cioè che ha seguito le tracce di *Mean Streets*.

Forse il più originale aspetto dello stile visuale di Scorsese in *Mean Streets*, è la rappresentazione dell'idea cattolica del peccato, della colpa e dell'espiazione nel ricco immaginario del film. Impiegando la religione cattolica come fonte del suo stile visuale, Scorsese potrebbe essere stato influenzato ancora da Fellini, il cui intero corpus di opere sottintende una coscienza cattolica, se non una pratica attiva del cattolicesimo. In effetti, gli accenni che Scorsese fa sull'opera di Fellini nel suo recente documentario sul cinema italiano, indicano che il regista ha appreso un'importante lezione da film come *La strada* (1954) o *Le notti di Cabiria* (1957), nei quali i concetti religiosi vengono impiegati nell'ambito di una cornice secolare, grosso modo come Scorsese ha fatto, abbastanza felicemente, in *Mean Streets*.

Pochi film sono evidentemente indebitati verso il primo cinema di Fellini quanto *Mean Streets*, che prende in prestito da *I vitelloni* una nuova nozione della struttura narrativa, la voce fuori campo e il simbolismo cattolico. La maggior parte dei registi si accontentano di pescare qualche sequenza dai lavori di Fellini per impiegarla creativamente in un contesto molto diverso.

Un eccellente esempio dell'influenza felliniana, forse addirittura inconscia, è la relazione che lega *Otto e mezzo* e *Roma* al capolavoro della Wertmüller, *Pasqualino Settebellezze* (1976), una tragicomica visione dell'Olocausto in Europa. Dalla memorabile sequenza che ricostruisce uno spettacolo di varietà del tempo della guerra al teatro Ambra-Jovinelli in *Roma* la Wertmüller potrebbe aver ripreso l'idea della commedia grottesca e l'indimenticabile ritratto del pubblico nella sequenza in cui Concettina canta delle sanzioni inglesi contro l'Italia, dopo la guerra di Abissinia. Più oltre, in quella che è forse la più bella immagine del film, quella dell'adunata nello spiazzo del campo di sterminio, quando la nebbia circonda i prigionieri, viene richiamata probabilmente l'immagine da incubo della scena del bagno turco in *Otto e mezzo*, con in più l'aggiunta di suggestioni tratte dall'immaginario dell'Inferno dantesco.

Questi prestiti da Fellini, con immagini trasposte da un contesto ad un altro molto differente, non sono affatto rari. Non potrebbero esserci due registi dalle personalità più diverse, sia per quanto riguarda la visione artistica che per quanto riguarda lo stile, di Federico Fellini e Peter Greenaway, eppure non ci sono dubbi che molti degli statici *tableaux vivantes* di *Il cuoco il ladro la moglie e l'amante* (1989) sono simili alle scene del *Satyricon* (1969) di Fellini. La tecnica di far muovere la macchina da presa davanti ad innumerevoli personaggi grottescamente vestiti e atteggiati può solo derivare dal capolavoro felliniano dedicato al mondo dell'antica Roma. Il film di Greenaway è stato interpretato come una parabola sulla Gran Bretagna di Margaret Thatcher, mentre non sembra che il *Satyricon* abbia riferimenti alla politica del tempo (questo genere di allusioni si può trovare in *Prova d'orchestra*, 1979, un film che risente dell'atmosfera generale in Italia subito dopo il delitto Moro). Indubbiamente l'adattamento felliniano del romanzo di Petronio intendeva focalizzarsi sulla degradazione della cultura contemporanea nel confronto con quella dell'antica Roma e sembra alludere alla possibilità di un radicale cambiamento nel finale del film, quando i due eroi picareschi decidono di salpare verso l'ignoto in cerca di nuove avventure.

L'interesse di Greenaway per Fellini, a dispetto dello iato che separa le loro rispettive visioni del mondo, si può notare anche nel suo recente *Otto donne e mezzo* (1999), un film nel quale il suo autore afferma di aver voluto presentare otto archetipi e mezzo delle fantasie sessuali maschili, incarnati da varie donne, una delle quali (la cosiddetta "mezza donna" chiamata Giulietta) rappresenta un omaggio quantomeno singolare alla moglie di Fellini. In questo film, un uomo d'affari di nome Philip eredita otto sale e mezzo di *pachinko* a Tokyo. Philip ritorna nel suo castello a Ginevra e va a letto con suo figlio Story. Quest'ultimo, dopo avergli mostrato *Otto e mezzo*, persuade il padre a trasformare il palazzo di famiglia in un bordello. Fellini è stato spesso accusato di avere idee eccessive, ma raramente uno dei suoi film ha contenuto un'immagine della sessualità talmente grottesca e fondamentalmente deprimente. Il cinema di Greenaway sembra motivato dalla rabbia e da un eccesso di cerebralità, qualità che Fellini ha raramente dimostrato di possedere. Comunque sia, Fellini sarebbe certamente d'accordo con Story, il personaggio di Greenaway, quando questi spiega a suo padre, dopo aver guardato *Otto e mezzo* (in particolare, dopo aver visto la scena dell'harem nella quale Guido cerca di controllare tutte le donne della sua vita) che indubbiamente tutti i registi fanno dei film per soddisfare le proprie fantasie sessuali.

Non sorprende di incontrare riferimenti al cinema di Fellini in film che trattano di fantasie sessuali e ne incontreremo ancora molti quando esamineremo i film che rispondono direttamente alla visione artistica di Fellini illustrata in *Otto e mezzo*. Tuttavia un interessante esempio di film ad alto successo commerciale, *Un giorno di ordinaria follia* (*Falling Down*, 1993) di Joel Schumacher, interpretato da Michael Douglas, dimostra che le immagini incomparabili di Fellini si prestano a situazioni molto diverse, una volta rimosse dalla loro origine.

In *Un giorno di ordinaria follia*, Schumacher ci mostra come un normale impiegato, bianco e *middle-class*, impazzisce ed esplose in un accesso di follia omicida in una parabola sulla *white male anger* (rabbia del maschio bianco) dei primi anni novanta.

Il personaggio di Michael Douglas è identificato soltanto dalle lettere della targa della sua auto: D-FENS, un riferimento alla società per la difesa militare per la quale lavora e dalla quale viene licenziato. Il film tocca una corda sensibile della società americana dei primi anni novanta, quando molti lavoratori come D-FENS furono licenziati dopo anni di fedele servizio presso le loro potenti società che erano invece più interessate ai profitti che al destino del loro personale. La rabbia giustamente covata da persone come queste, dichiarate all'improvviso "in soprannumero", trovò uno sfogo a livello collettivo in questo film.

E ancora le brillanti sequenze di apertura di *Un giorno di ordinaria follia* sono quasi la copia della sequenza dell'ingorgo all'apertura di *Otto e mezzo*. Ora invece del drammatico sogno sul blocco della creatività artistica, dal quale Guido evade – un fatto che promette allo spettatore che il protagonista-regista riuscirà finalmente ad esprimere le sue idee in una forma artistica – troviamo D-FENS che emerge dall'ingorgo e vaga per Los Angeles in preda alla sua paranoia. Lungo la strada, durante questo viaggio, questo uomo qualunque si scatena rabbiosamente in un negozio coreano, affronta gangster latino-americani, incontra un armaiolo neonazista e si scontra con gli addetti di un fast-food che gli dicono che è troppo tardi per servirgli la colazione. Eppure le sequenze tratte quasi alla lettera da *Otto e mezzo* funzionano perfettamente in un contesto completamente diverso per esprimere un'idea completamente diversa.

Tra i registi italiani che costituiscono la nuova generazione avendo debuttato sul grande schermo tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta, ce n'è uno che si può certamente iscrivere nella lista degli eredi di Fellini, e cioè Giuseppe Tornatore, il regista che ricevette riconoscimenti a livello internazionale con *Nuovo cinema Paradiso* (1988), un inno all'amore per il cinema in se stesso con numerosi riferimenti ad altri registi e citazioni di famosi film, incluso *I vitelloni*. Un'importante sequenza di *Nuovo cinema Paradiso* è dedicata all'osservazione del pubblico che guarda il film felliniano, *I vitelloni*, fiaba archetipica dedicata alla maturazione, che è poi il tema principale del film di Tornatore.

Se si può dire che un regista può imitare il tono nostalgico di un altro regista, Tornatore ha chiaramente imbevuto il suo lavoro nella stessa nostalgia di Fellini per il passato, per le piccole città, per la crescita e la maturazione. Inoltre alcune delle grottesche figure che animano il cinema di Giancaldo possono essere state ispirate dalle consimili figure dell'universo delle facce di Fellini. Il fatto che la madre di *Amarcord* (Pupella Maggio) e la figura comica dello *Sceicco bianco* o dei *Vitelloni* (Leopoldo Trieste) appaiano in *Nuovo cinema Paradiso* non può che rammentarci l'influenza felliniana.

Se *Nuovo cinema Paradiso* riflette un particolare genere di atteggiamento o sentimento che può essere stato sviluppato in parte da un incontro con il cinema di Fellini, *L'uomo delle stelle* (1995) dimostra quanto il potere delle facce e dei simboli felliniani può ispirare il suo tono altrettanto facilmente. Joe Morelli (Sergio Castellitto) viaggia su e giù per la Sicilia, fingendo di essere un talent-scout in cerca di nuovi attori e attrici, mentre invece è esattamente lo stesso tipo di truffatore che Fellini aveva immortalato in *Il bidone* (1956). Il suo strano caravan, zeppo di cineprese e microfoni, richiama direttamente quello di Zampanò in *La strada*, mentre Beata (Tiziana Lodato) la ragazza che impazzisce e finisce la sua esistenza in un manicomio sembra alludere alla figura di Gelsomina.

Particolarmente felliniano in questo film è l'insieme delle incredibili ed interessanti facce che Joe incontra e fotografa. Joe Morelli imbrogliava i suoi clienti con finti provini che non risulteranno mai in nessuna carriera da attore. Ciononostante le esibizioni di queste persone comuni – il carabiniere che declama Dante, i tre fratelli briganti che sono convinti a lasciare il crimine per dedicarsi al cinema e così via – richiamano alla mente le persone disperate che mettono in scena le loro vite in *Block-notes di un regista* (1969), per non parlare delle numerose e simili facce grottesche di film come *Satyricon*, *Roma* e *Amarcord*.

Forse il miglior esempio del limite al quale l'estrema ammirazione per l'opera di Fellini può arrivare è *Sweet Charity - La ragazza che voleva essere amata* (1969) di Bob Fosse, un film non soltanto ispirato a *Le notti di Cabiria* (1957), ma un vero e proprio rifacimento hollywoodiano dell'originale italiano. Presentato inizialmente a Broadway da Fosse, sotto forma di musical nel 1966 e interpretato dalla moglie di Fosse, Gwen Verdon – un altro particolare parallelo con Fellini, che spesso aveva impiegato la moglie nel ruolo di protagonista – l'opera di Fosse fu un enorme successo e lanciò un gran numero di canzoni famose. Tra queste: *Big Spender*, *I love to cry at weddings*, *There is gotta be something better than this* e la famosa canzone di Charity *If my friends could see me now*.

In questo film Bob Fosse si è affidato all'originale felliniano al punto che, nonostante il fatto che il libretto fosse stato scritto da Neil Simon e musicato da Cy Coleman, il regista accreditò comunque Fellini, Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano come autori della sceneggiatura originale, ponendo i loro nomi in cartellone appena

sopra il suo.

Questo accredito continuò anche quando uscì l'adattamento cinematografico del musical *Sweet Charity*, nel 1969. *Sweet Charity* si avvicina ad essere una copia del film di Fellini, come è successo a qualche regista, ma il talento e l'energia di Fosse sono tali che il risultato riesce ad essere sia originale che fedele all'esempio del suo Maestro in tutto ciò che conta: la vibrante immaginazione, il sentimento, l'energia e il senso di movimento e di eccitazione che era così tipico dei film di Fellini dai tardi anni '50 agli anni '60, come *La dolce vita* (1959).

Il numero di danza eseguito in un night club chiamato Pompei Club dove la prostituta di Fosse incontra un famoso attore, rappresenta uno dei più rimarchevoli esempi di virtuosismo scenografico e di brillante coreografia nella storia del musical americano.

Nine, il musical di Broadway del 1982 che era l'adattamento di *Otto e mezzo*, vinse il Tony Award per il miglior musical di quell'anno e ricevette altre undici nomination.

Diretto da Tommy Tune, con musiche di Maury Yeston e testi di Mario Fratti e di Arthur Kopit, questo musical di estremo successo fu interpretato da Raul Julia. Anche la ripresa del musical nel 2003, interpretato questa volta da Antonio Banderas, fu un grande successo. Julia e Banderas interpretavano un regista italiano, Guido Contini, ma gran parte delle analogie con il film italiano si fermano qui.

In particolare i temi della creazione artistica e del cinema nel cinema non sono per nulla toccati dal musical. Guido Contini è coinvolto in una crisi, ma si tratta più della crisi della mezza età di un maschio italiano ipersensuale ed eternamente adolescente che di un blocco della creatività. Apparentemente Fellini ha venduto a Yeston i diritti a ricavare un musical dal suo capolavoro alla sola condizione che il film non sarebbe mai stato menzionato nel programma, nelle pubblicità o in qualunque altro posto. *Nine* si concentra primariamente sulla suggestione della scena dell'harem di *Otto e mezzo* e sulle altre sequenze nelle quali le donne minacciano la figura del regista felliniano.

Mentre il ritratto satirico di Fellini dipinge gli exploit di Guido con le donne in maniera molto irriverente, Yeston e Kopit in generale fanno un largo impiego di stereotipi sugli uomini italiani e sulla loro vita amorosa per divertire il pubblico americano. Nonostante il suo valore di divertimento leggero, *Nine* soffre al confronto con gli altri due musical di Fosse ispirati a Fellini – *Sweet Charity* e *All That Jazz* – precisamente perché ignora gli aspetti veramente originali del film che prende a modello.

***Otto e mezzo* di Fellini e la descrizione della crisi creativa in Paul Mazursky, François Truffaut, Bob Fosse, Woody Allen e Spike Jonze.**

A causa della sua trilogia teatrale, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), il nome stesso di Pirandello è diventato sinonimo di un certo tipo di discorso drammatico: autoriflessione sul teatro, teatro nel teatro, o quel che si chiama meta-teatro.

Se i film di Fellini hanno spesso offerto ad altri registi una specie di magazzino di immagini e sequenze da imitare e da incorporare in visioni artistiche interamente differenti, uno dei suoi capolavori, *Otto e mezzo*, ha spinto molti registi a trattare quello che ora, in prospettiva, potrebbe essere definito un modo felliniano di

affrontare il discorso cinematografico: cinema nel cinema, metacinema, autoriflessione sul cinema.

Il capolavoro di Fellini assume per il cinema una funzione simile a quella di Dante, Petrarca e Boccaccio nella letteratura italiana. Prima o poi, qualunque scrittore italiano che voglia occuparsi di epica, scrivere una novella o una poesia d'amore è costretto a venire a patti con "le Tre Corone fiorentine" più o meno nello stesso modo in cui i registi contemporanei devono confrontarsi con Fellini e il suo modo unico e meraviglioso di intendere la natura della creatività artistica.

Un esame di come registi come François Truffaut, Paul Mazursky, Woody Allen, Bob Fosse e Spike Jonze abbiano utilizzato *Otto e mezzo* ci rivela anche quanto sia realmente difficile imitare un maestro.

Il mondo di Alex (1970) di Paul Mazursky, ci presenta un preoccupato regista cinematografico, interpretato da Donald Sutherland, che è completamente affascinato dall'esempio di Fellini.

Il suo dilemma nel fare un film è sottolineato da una citazione di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, e in effetti il titolo originale del film è *Alex in Wonderland*, quando il Bruco chiede ad Alice di spiegare chi lei sia, Alice risponde che non lo sa e che ha cambiato identità varie volte in un giorno.

Presumibilmente Alex, il nostro regista, soffre per lo stesso problema. Paul Mazursky appare nel film nel ruolo di un produttore superficiale che tenta di interessare Alex alla realizzazione di una serie di ridicoli film: una versione contemporanea di *Huckleberry Finn* di Twain che dovrebbe costituire una piattaforma ideologica sul razzismo, il fascismo e la rivoluzione in America; un western; un film su una ragazza che deve sottoporsi ad un trapianto di cuore.

Alex vorrebbe rimanere fedele alla sua personale visione artistica che afferma essere ispirata al Fellini di *Otto e mezzo* (il regista compra addirittura una casa al tasso di interesse dell'otto e mezzo per cento). Fellini stesso appare in un cameo mentre è nella sala di montaggio a lavorare su *I Clowns* e l'irruzione del collega gli provoca un prevedibile fastidio. Nel film non è affatto chiaro come Alex arrivi a Roma, in via Veneto e a Cinecittà: probabilmente Mazursky vuole imitare i fantastici salti dalla realtà alla fantasia propri del suo idolo registico.

Certamente il regista americano imita la tecnica di Fellini nel fatto che in numerose sequenze si slitta rapidamente dalla realtà alla fantasia. In una di queste, dopo aver notato l'inquinamento di Los Angeles, vediamo all'improvviso un intero aeroporto pieno di cadaveri, mentre Alex e la moglie vengono salvati mentre sono in mezzo ai morti da medici equipaggiati con maschere anti-gas. In un'altra apparente fantasia, Alex incontra Jeanne Moreau in un negozio e poi fugge con lei su un carro trainato da cavalli. Una terza fantasia gli mostra, su una spiaggia californiana di notte, l'immagine di una donna nera che danza nuda con degli altri neri, anch'essi mezzi nudi, quasi in risposta al suo desiderio di fare un film sui neri che si rivoltano e occupano Beverly Hills. In una quarta fantasia la vista di un marine che gli mostra il segno della pace produce una sequenza in cui Alex è coinvolto nella guerriglia urbana per le strade di Los Angeles. Nella più bella sequenza del film, Alex dichiara che *Otto e mezzo* è un "un film sulla vita" e poi appare sul set di un film italiano circondato da immagini felliniane di cardinali, personaggi vestiti da Guido Anselmi e altri vestiti come Fellini. Alex stesso appare in veste da cardinale. Persino sua madre si materializza, montando su un cavallo che pare uscito da *Giulietta degli spiriti*, e spiega al suo meravigliato figliuolo: "Mr. Fellini mi ha chiamato: non dovevo rispondere?". Le sue parole di commiato sono: "Non discutere mai con Fellini!", non

male come consiglio materno.

Verso la fine del film, dopo aver preso dell' LSD in un vano tentativo di trovare un buon soggetto per il suo prossimo film (forse una parodia dei famosi esperimenti di Fellini con l' LSD), Alex va ad assistere ad una recita scolastica, nella quale recita anche sua figlia (in realtà è la figlia di Mazursky) e questa situazione produce un gran numero di fantastici gruppi di clown, di hare-krishna e una piccola folla di sosia di Guido Anselmi. A questo punto Alex (e il pubblico insieme a lui) esclama: "Dove sono andati a finire i bei vecchi tempi?", quelli quando Fellini produceva i suoi capolavori.

Da *Alex in Wonderland* non emerge in realtà nessuna soddisfacente visione artistica e creativa, forse anche perché, nel cinema di Fellini i film sono sempre ancorati ad un rigoroso concetto di suprema razionalità che regola la transizione unitaria dei materiali filmici dalle fonti inconscie della creatività artistica alla materiale creazione dell'opera d'arte, il che vale anche per il viaggio psichedelico nella cultura hippie del *Satyricon* o per la meditazione sulla creatività artistica di *Otto e mezzo*.

Dal punto di vista cronologico, *Effetto notte* di François Truffaut (*La nuit américaine*, 1973) è il secondo più importante tributo cinematografico a *Otto e mezzo* e al modo felliniano di riflettere sulla creatività nel cinema.

Fellini parte da un film di fantascienza che non sarà mai girato per arrivare, sotto i nostri occhi, a creare un altro film, il cui contenuto è precisamente il farsi di un film che invece non si fa (in parallelo con quanto accade nei *Sei personaggi* di Pirandello). Lo stesso Truffaut interpreta un regista francese, Ferrand, che sta girando un brutto film intitolato *Je vous presente Pamela*. Nel corso degli eventi Ferrand ripete molte delle famose sequenze del film felliniano – mostra gli screzi con la casa di produzione, si occupa dei problemi causati dai suoi assistenti, dalla troupe e dagli attori, dà una conferenza stampa e, addirittura, include nel cast un'attrice felliniana: Valentina Cortese, in grado di rubargli la scena nel ruolo dell'istrionica attrice Severine. Severine dimentica le sue battute continuamente e si lamenta del fatto che, quando recitava per Fellini, doveva solo dire dei numeri e poi doppiarsi in post-produzione, mentre Ferrand insiste sul suono in presa diretta. In effetti Ferrand insiste per tutto il film che ogni cosa deve sembrare reale, ma tutto invece sembra falso, eccetto l'amore che Truffaut mostra per gli aspetti tecnici del girare un film.

Pauline Kael una volta scrisse che il film felliniano di Truffaut è la celebrazione del *cinéphile* della cultura francese, che preferisce andare a vedere un film piuttosto che fare qualunque altra cosa. *Otto e mezzo*, il modello di Truffaut, è costellato di flashback che spiegano il processo creativo con scene che vanno dall'infanzia di Guido fino alla sua attuale vocazione artistica. Nei flashback di Truffaut vediamo solo un sogno in bianco e nero, diviso in tre fasi, che mostrano Ferrand da bambino che ruba le foto pubblicitarie dalla vetrina di un cinema dove si proietta *Quarto potere* (1941) di Orson Welles.

Nonostante l'agrodolce elegia truffautiana, dedicata alla relazione che lega il regista agli attori e alla troupe, niente lo separa più da Fellini del suo entusiasmo da cinefilo, per il quale ogni aspetto della vita si sintetizza nel girare un film. Ferrand sogna di fare un film come *Quarto potere* e finisce invece a filmare una pellicola romantica di secondo ordine per poter continuare a vivere.

Sia Fellini che Truffaut amavano fare film, ma Fellini (a dispetto di tutti quelli che lo accusavano di non

essere un intellettuale) eguaglia e supera Pirandello per la profondità del suo discorso metacinematografico sulla natura della creatività artistica. La visione truffautiana di quest'ultima rimane al livello di riflessione sui singoli avvenimenti sul set che definiscono i rapporti fra le persone coinvolte nel fare il film e non raggiunge mai livelli di approfondimento estetico che il suo modello sembra raggiungere così naturalmente.

Mentre l'inquadratura conclusiva di *Effetto notte* ci mostra un'immagine ripresa dall'alto che potrebbe ricordarci come Fellini confrontasse la sua vocazione registica con l'idea stessa di un'onnipotente divinità, il regista francese semplicemente fa i bagagli e se ne va a casa dopo aver completato le riprese, senza quel salto di qualità nel finale che aggiungeva grazia creativa a *Otto e mezzo* o a *Intervista*.

Se il mio giudizio complessivo su Mazursky e Truffaut dovesse suonare troppo negativo, ciò non era nelle mie intenzioni. Dopo tutto misurarsi con uno standard artistico del livello creativo di *Otto e mezzo* non è un'impresa facile. Né Mazursky né Truffaut inoltre tentano veramente di affrontare lo stesso genere di riflessione estetica che Fellini non solo ha affrontato nel corso della sua carriera, ma è riuscito magicamente e trionfalmente a dominare. In effetti è stato merito dell'inconscio e del suo magico potere il trasformare *Otto e mezzo* in un capolavoro.

A ben guardare lo stesso ruolo magico e misterioso dell'inconscio è visibile in tre potenti e godibili adattamenti che, a mio parere, rappresentano il meglio della riflessione "alla maniera di" Fellini: *All That Jazz* di Bob Fosse (1979), *Stardust Memories* di Woody Allen (1980) e il più recente *Il ladro di orchidee* (Adaptation) di Spike Jonze (2002).

All That Jazz, come *Sweet Charity*, evita quell'intellettualismo al quale troppo spesso soccombono gli ammiratori del cinema di Fellini. Il film vinse quattro premi Oscar su un totale di nove nomination. *All That Jazz*, come *Sweet Charity*, trasuda una sorta di vitale energia cinetica che Fosse doveva aver trovato così attraente in *La dolce vita* e *Otto e mezzo*. Mentre il discorso metacinematografico di Fellini sulla creatività gioca con l'idea della morte nella frenetica conferenza stampa che ha luogo verso la fine di *Otto e mezzo*, appena prima della trionfante conclusione, Fosse si presenta la pubblico, travisato ma ben riconoscibile, sotto le spoglie di Joe Gideon un uomo schiavo del sesso, dell'alcol, della droga, ma soprattutto della sua arte. Joe è inoltre ossessionato dalla morte. Le scene d'apertura del film, ripetute poi più volte, mostrano Gideon svegliarsi, prendere Dexidrina ed Alka-Seltzer, fumare nella doccia, bere, ascoltare Mozart, versarsi collirio negli occhi iniettati di sangue e concludere con un avviso rivolto a se stesso nello specchio: "È l'ora dello spettacolo!".

Come Guido Anselmi, il regista felliniano, Gideon cerca disperatamente di completare un film, un omaggio al comico americano Lenny Bruce, qui intitolato *The Standup*. In realtà Fosse aveva diretto questo film che era intitolato *Lenny* (1974). Al tempo stesso Gideon cerca di mettere in scena il suo nuovo musical a Broadway. Si è sempre spettegolato sul fatto che Fellini avesse veramente avuto una relazione con Sandra Milo, che interpreta l'amante di Guido in *Otto e mezzo*, Fosse imita Fellini, ma fa anche meglio di lui, visto che include nel cast non una ma due sue ex-amanti. Anne Reiking, che interpreta Katie, l'amante di Gideon e Jessica Lange che è Angelique, la misteriosa interlocutrice di Gideon nei suoi dialoghi con l'inconscio. Angelique è chiaramente un personaggio di ispirazione felliniana. I suoi fantastici costumi vengono fuori da *Giulietta degli spiriti* (1965), mentre l'uso di una donna che personifica la morte ci riporta al *Toby Dammit*

(1968), dove una figura simile di ragazzina viziosa accompagna l'attore inglese verso la sua morte. Sia in *All That Jazz* che in *Toby Dammit*, la donna tentatrice incoraggia il protagonista maschile ad assumere un comportamento auto-distruttivo. Esattamente come Guido che scivola senza sforzo fra le varie realtà temporali (il presente mentre tenta di girare un film di fantascienza, il passato delle sue memorie e le fantasie di solito rivolte al futuro), Gideon va avanti e indietro fra le prove del musical e il montaggio del suo film, abbandonandosi a conversazioni mentali con Angelique e fantasticherie varie.

Destinato alla distruzione, Joe Gideon ha finalmente un crollo psicofisico e viene ricoverato in ospedale. Qui Fosse mette in scena lo stesso tipo di grande spettacolo di varietà che ha sempre affascinato Fellini. Mentre giace nel suo letto d'ospedale, Gideon sogna di filmare la propria vita, esattamente come Guido Anselmi mescolava la sua biografia con il film che stava cercando di creare. In quattro sequenze successive intitolate *Hospital Hallucinations*, Gideon osserva dal suo letto un altro Joe Gideon (il regista delle allucinazioni) che dirige quattro differenti coreografie ispirate alla sua stessa vita. Fatto non sorprendente per una coreografia di allucinazioni, le quattro sequenze sono interpretate dalle tre donne più importanti della vita di Gideon: la sua ex-moglie Audrey (Leland Palmer), la sua attuale amante Katie e sua figlia Michelle (Erszbet Foldi).

Queste scene di danza potrebbero essere state ispirate dalla reinterpretazione da parte di Fosse di un'importante scena di *Otto e mezzo*. Una delle quattro coreografie è intitolata *Old Friends* ed è interpretata da dieci showgirl – le soubrette tanto amate da Fellini – che ballano vestite di piume di struzzo, facilmente associabili alla figura di Jacqueline Bonbon (Yvonne Casadei), la soubrette invecchiata dell'harem di *Otto e mezzo*.

Due brillanti numeri di danza mostrano le caratteristiche della creatività di Fosse. Il primo è una specie di fantasia erotica creata da Fosse partendo dal banale pretesto offerto dai collaboratori del regista e dalla disastrosa prova di ballo che vediamo all'inizio del film. Come per magia Fosse produce uno dei più grandi momenti musicali del film in questo inno alla sessualità che parodisticamente mette in scena una compagnia aerea chiamata AirErotica. Il sesso è il substrato creativo delle fantasie di Joe Gideon esattamente come per Guido Anselmi.

Comunque sia, Fellini non completò mai il suo film sul mistero della morte, *Il viaggio di G. Mastorna*. Invece *All That Jazz* si potrebbe ben definire il *Mastorna* di Bob Fosse. Il film si conclude con una celebrazione della creatività artistica in modo non dissimile da come si concludeva *Otto e mezzo*. Il numero di danza intitolato *The big exit* rielabora il famoso motivetto di Broadway *Bye Bye Love* (ora trasformato in *Bye Bye Life*) per arrivare ad una conclusione entusiasmante che allude ovviamente al gran finale del capolavoro felliniana.

Tutti i personaggi della vita di Joe Gideon sono riuniti insieme in un auditorium che ha al centro una tavola operatoria; il ritmo della musica mima il battito del cuore del paziente mentre le ballerine hanno dei corsetti con le arterie disegnate sopra.

Se le conclusioni di Fellini in *Otto e mezzo* affermavano una celebrazione della vita nell'arte, l'esuberante danza di Fosse vuole rappresentare il trionfo dell'arte sulla morte, anch'essa un'idea spiccatamente felliniana. Forse il più evidente omaggio a Fellini in *All That Jazz* è l'uso di Giuseppe Rotunno come operatore (un direttore della fotografia magistrale che ha lavorato spesso anche con Lina Wertmüller, altra

regista il cui stile è indebitato con quello di Fellini al di là di ogni discussione). La fotografia di Rotunno per il film di Fosse esibisce un'evidente qualità felliniana.

Sarebbe sciocco aspettarsi da parte di un regista che esibisce uno stile cerebralmente comico come quello di Woody Allen un'interpretazione di *Otto e mezzo* che imiti l'esuberanza e l'energia dell'inno creativo di Bob Fosse. Tuttavia Allen nel suo *Stardust Memories* (1980) riesce a sviluppare uno charme minimalista tutto suo.

Se Fosse usava Rotunno per raggiungere una qualità felliniana dell'immagine, Allen impiega l'espertissimo Gordon Willis come direttore della fotografia per ricreare immagini che richiama alla mente il genio di Otello Martelli, l'operatore di Fellini in *La dolce vita* o di Gianni di Venanzo, direttore della fotografia in *Otto e mezzo*.

In *Stardust Memories*, Allen usa *Otto e mezzo* più o meno nello stesso modo nel quale Bob Fosse aveva usato *Le notti di Cabiria*, appropriandosene per *Sweet Charity*. Allen in pratica usa il film come un canovaccio adottandone la struttura narrativa per raccontare la storia di un regista, Sandy Bates (interpretato dallo stesso Woody Allen), che come Guido Anselmi ha un momento di crisi creativa. Bates vuole abbandonare il genere comico e girare film seri sui problemi più importanti della vita umana ed è costantemente criticato per aver abbandonato la sua geniale comicità (un genere di critica che Woody Allen ha ricevuto spesso nella sua vita). Allen rende chiarissima la relazione fra il suo film e quello di Fellini in una scena durante la quale Bates è invitato ad un dibattito per discutere dei suoi film. Uno degli attori nel film di Bates, Tony Roberts che interpreta se stesso, appare sul palco con Bates per discutere del film di Allen. Quando qualcuno dal pubblico chiede a Tony Roberts se in una delle scene del film di Bates ci fosse un omaggio al vecchio horror di Vincent Price *La maschera di cera* (1953) Roberts risponde: "Un omaggio? Non esattamente. Gli abbiamo proprio rubato l'idea". I grandi artisti come Fosse in *Sweet Charity* e Allen in *Stardust Memories* prendono le idee dovunque possano trovarle, senza farsi influenzare dal pregiudizio contro l'imitazione nell'arte che abbiamo ereditato dai Romantici. Fosse e Allen fondamentalmente non fanno altro che rubare le idee dei rispettivi film da Fellini, ma poi le trasformano in qualcosa di originale e personale in un processo che rinnova il discorso teorico sulla creatività artistica impostato dal regista riminese.

Le brillanti scene di apertura di *Stardust Memories* pongono subito il pubblico in una prospettiva tutta felliniana e matacinematografica. Le sequenze iniziali infatti sono una diretta rielaborazione della famosa scena dell'ingorgo stradale in *Otto e mezzo*, che sarà impiegata anche da Joel Schumacher per l'inizio di *Un giorno di ordinaria follia*. Mentre un orologio ticchettante scandisce la colonna sonora che è, all'inizio, priva di sonoro, Sandy Bates siede in uno scompartimento e guarda una serie di individui tristi, silenziosi e grotteschi che lo fissano a loro volta. Sul binario accanto, un'altra carrozza piena invece di gente felice e che si gode la vita sta per partire, mentre una giovane Sharon Stone, al suo debutto, lancia a Bates un bacio attraverso il finestrino del treno. Bates cerca di scappare, come Guido quando rischia di soffocare nella sua macchina intrappolata dal traffico, ma non ci riesce. Tutto quello che può fare è dare pugni sulla porta e tirare il freno di emergenza invano, guardando il treno della felicità che parte senza di lui.

Come la fantasia di fuga di Guido che finisce su una spiaggia dove il produttore lo trascina giù nella realtà, Bates si trova nella scena successiva in una discarica di rifiuti su una spiaggia dove vagano i passeggeri dei

due treni. Questa scena si interrompe e il pubblico all'improvviso comprende di aver visto le immagini di uno dei film "seri" di Bates, quel genere di pellicole a causa delle quali il regista viene sempre criticato nel film.

Woody Allen riprende brillantemente anche uno dei marchi di fabbrica di Fellini: la creazione di scene che producono una sensazione di intrappolamento da parte del protagonista il cui stato soggettivo è anche il tema di *La dolce vita* e *Otto e mezzo*. Come Fellini, Allen utilizza brillantemente le scene di massa, le conferenze stampa e i dibattiti per costruire queste scene. Le facce estranee sembrano comprimere lo spazio filmico di Bates, mentre pongono continuamente vuote domande sull'arte e sulla sua vita personale, finendo per creare un senso di claustrofobia.

Come Guido, Sandy Bates ha molti problemi nel trattare con le donne della sua vita. Pur essendo appassionatamente innamorato della nevrotica Dorrie (Charlotte Rampling), Bates è anche attratto dalla più accessibile Isabel (Marie-Christine Barrault) e si incontra con un'attraente ragazza di nome Daisy (Jessica Harper) all'Hotel Stardust, dove è in corso una convention sui suoi film. Allen usa anche improvvisi stacchi dalla realtà del presente alla memoria o alla fantasia, tipici dello stile di *Otto e mezzo*. Per esempio vediamo in un flash-back l'infanzia di Sandy Bates: a quei tempi il ragazzino era un precoce prestigiatore e showman, già destinato a lavorare nel cinema. Isabel, come fa Carla, l'amante di Guido, fa la sua inaspettata comparsa all'Hotel Stardust.

Sandy Bates si preoccupa dell'influenza che il suo produttore potrebbe avere sulla sua creatività, anche qui come capita a Guido Anselmi. Nel film che Bates vuole realizzare, tutti i personaggi vanno a finire in una discarica, ma invece la produzione vuole che tutto finisca in musica, con uno di quegli happy end hollywoodiani che il regista ormai odia. Entrambi i finali comunque ricordano le sequenze conclusive di *Otto e mezzo* che riuniscono insieme tutti i personaggi del film. Un altro probabile riferimento al film felliniano spiegherebbe l'uso della carrozza ferroviaria, visto che un finale alternativo di *Otto e mezzo* vedeva tutti i personaggi riuniti su di un treno.

Bates è ovviamente perturbato dal mistero del femminile quanto Guido e, ad un certo punto, fantastica sull'idea di mettere insieme parti di donne diverse per formare una donna perfetta in una comica scena ambientata nella sala operatoria di un ospedale. Ma questa fantasia si rivela ancora una volta la scena di uno dei film comici di Bates, fatto che apprendiamo quando alcuni spettatori all'hotel, rivolgono a Bates delle domande sui suoi film. Per elaborare ulteriormente il problema del film comico contro il film tragico (il vero tema della metacinematografia alleniana) Allen ci mostra Bates, Daisy e Isabel alla proiezione di *Ladri di Biciclette* di De Sica, spettacolo che successivamente causa una discussione sul senso della vita, una delle due costanti preoccupazioni di Bates (l'altra riguarda le relazioni con le donne).

Dopo una serie di avventure comiche, inclusa una scena nella quale Bates interroga un alieno sul significato della vita, Isabel lascia Bates da solo all'hotel e salta sulla carrozza di un treno per tornare a casa. Sperando di trattenerla Bates le racconta un nuovo finale completamente inventato del suo film: tutti sono sul treno (come nel finale alternativo di *Otto e mezzo*), ma non sono infelici come i passeggeri visti all'inizio di *Stardust Memories*. Isabel e Bates si baciano mentre il treno parte, rivelandosi come il "treno della felicità" che il regista perdeva all'inizio del film. Il pubblico applaude e ci accorgiamo di essere di nuovo nell'hotel

dove si svolge la convention di cinefili che sta guardando un film di Sandy Bates. Isabel, Daisy e Dorrie sono lì e si rivelano anch'esse come attrici di altri film di Bates. Diventa chiaro che la maggior parte di ciò che abbiamo visto durante la narrazione non era altro che un film nel film.

Il colpo di genio di Fellini, come quello di Pirandello in *Sei personaggi*, era stato quello di fare un film sull'impossibilità di fare un film e la visualizzazione di questa impossibilità ha materializzato un film interamente nuovo sulla creatività artistica. Woody Allen arriva ad un simile miracolo con *Stardust Memories*. Ma le conclusioni dei due film rimangono molto diverse, riflettendo la specifica personalità dei due registi. L'estroverso Fellini termina il suo film con una celebrazione mozzafiato, un momento festoso che seduce il pubblico per la sua coraggiosa semplicità, visualizzando l'attimo stesso della creatività artistica nella soggettività. Il regista, Guido Anselmi, regredisce al punto da ridiventare un bambino che marcia insieme ad un gruppo di clown-musicisti per poi sparire, lasciando dietro di sé solo la fonte primordiale del potere di fascinazione del cinema: la luce che svanisce sul nero dello schermo mentre scorrono i titoli di coda. L'introverso intellettuale Allen, termina il suo film con Sandy Bates che da solo in un cinema, dopo che il pubblico è andato via, contempla lo schermo cinematografico vuoto. L'immagine svanisce su una dissolvenza in nero mentre sono visibili solo le lampadine sul soffitto, che risplendono come stelle. Uno dei maestri del cinema italiano è stato derubato dalle sue immagini, idee e tecniche narrative da un maestro americano che si considera un suo ammiratore. *Otto e mezzo* è il capolavoro di Fellini a causa della sua maniera paradossalmente controllata di presentare una soggettività dietro la facciata di quella che Fellini chiamava "la bella confusione", titolo alternativo del film che fu poi alla fine respinto. Quaranta anni dopo la sua prima, *Otto e mezzo* non sembra affatto confuso, ma invece quasi un testo modernista, classicamente organizzato, così familiare oggi quanto una volta era sbalorditivo e sorprendente. Il saccheggio del capolavoro di Fellini da parte di Woody Allen ha prodotto un altro film molto buono, ma in una chiave completamente diversa, più prossima al suo stile personale e al suo metodo artistico minimalista.

Il cinema di Fellini si è rivelato una miniera d'oro di immagini e di idee per altri registi. Cosa anche più importante, come abbiamo visto, *Otto e mezzo* è diventato la pietra di paragone per quel che riguarda il cinema sul cinema, i film sui film e l'autoriflessione sulla creatività stessa, offrendo ai registi una struttura sulla quale organizzare la loro personale visione dell'argomento.

Bob Fosse ha usato suggestioni felliniane per drammatizzare le sue idee sulla coreografia e sul musical. Woody Allen per analizzare le sue nevrotiche preoccupazioni sulle relazioni con le donne e sulla felicità. *Il ladro di orchidee / Adaptation* di Spike Jonze, tratto dall'intelligente sceneggiatura di Charlie Kaufman, sposta il discorso felliniano sul fare cinema e sulla creatività artistica, dal regista allo sceneggiatore. Il film, candidato senza successo all'Oscar, al Golden Globe e al premio della Writers Guild per la miglior sceneggiatura, ha nonostante tutto ricevuto molti riconoscimenti da parte dei critici a New York, Toronto e Chicago.

Jonze e Kaufman rappresentano una delle più originali coppie regista-sceneggiatore attualmente al lavoro a Hollywood. Prima di *Adaptation* i due avevano prodotto un altro film molto acclamato dalla critica: *Essere John Malkovich* (1999)

Lo sceneggiatore Charlie Kaufman va direttamente alla fonte della geniale intuizione di *Otto e mezzo*: il film

di Fellini trattava dell'impossibilità di fare un film, mentre la sceneggiatura di Kaufman concerne l'impossibilità di scrivere una sceneggiatura per adattare un libro chiamato *Il ladro di orchidee*, scritto da Susan Orlean, una redattrice del New Yorker. Charlie Kaufman si autoritrae nella sceneggiatura e inventa anche il personaggio del suo fratello gemello, Donald Kaufman, entrambi i ruoli sono interpretati da Nicolas Cage. Charlie soffre di un blocco creativo, mentre Donald vuole scrivere sceneggiature solo per fare soldi. In questo modo Kaufman evidenzia le contraddizioni e i problemi delle sue scelte creative confrontandosi col modello del fantomatico fratello gemello. Jonze e Kaufman giocano ulteriormente col loro pubblico inserendo nel cast persone reali come John Malkovich, Jonze stesso, John Cusack e Catherine Keener, che interpretano se stessi e ancora persone realmente esistenti ma impersonate da attori, come Charlie Kaufman, John Laroche e Susan Orlean. Un personaggio interessante è Robert McKee, guru della sceneggiatura che offre seminari di scrittura a gente come Donald ed è autore di un popolare bignami per aspiranti sceneggiatori. Il libro esiste veramente e si intitola: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997).

Nel film, *adaptation*, adattamento, è un termine che si riferisce non solo all'adattamento del libro in una sceneggiatura, ma anche al processo darwiniano che permette a fiori come le orchidee di adattarsi a sopravvivere. Ancora più importante è il riferimento al modo in cui il cuore si adatta alla passione.

Gli aspetti più felliniani di *Adaptation* ruotano attorno alla relazione fra Charlie (una persona realmente esistente) e Donald (una persona inventata da Kaufman per complicare la trama del film). Donald segue alla lettera le meccaniche istruzioni di Robert McKee e riesce a firmare un contratto milionario per la sceneggiatura di un thriller. A differenza di Charlie, che cerca l'originalità, Donald sa quello che vuole, un lucroso contratto per una sceneggiatura banale: "McKee dice che tutti dovremmo scrivere nell'ambito del genere, dovremmo trovare l'originalità nel genere. Lo sai che non c'è più stato un nuovo genere da quando Fellini ha inventato il *mockumentary*?... Il mio genere è il thriller e il tuo?".

Donald si riferisce a tutti quei film di Fellini che dovrebbero narrare aspetti della vita attraverso la finzione filmica, come *Otto e mezzo*, o agli pseudo-documentari veri e propri come *Block-notes di un regista* (1969), *I clowns* (1970), *Roma* (1972) e *Intervista* (1987). Charlie, come Guido Anselmi, vuole scrivere qualcosa di originale, ma si sente intrappolato in un'industria che domanda prodotti commerciali e, a differenza del suo prosaico fratello, non vuole scendere a compromessi con lo show-business.

La genesi di *Adaptation* somiglia a quella di *Otto e mezzo*. Il vero Charlie Kaufman aveva ricevuto l'incarico di adattare per lo schermo il libro di Susan Orlean *Il ladro di orchidee*, ma aveva trovato questo compito irrealizzabile, anche se gli piaceva il protagonista: un ladro di orchidee chiamato John Laroche. Dunque il vero Kaufman, come il vero Fellini, ha deciso di scrivere una sceneggiatura sull'impossibilità di scrivere una sceneggiatura, allo stesso modo nel quale il regista riminese aveva deciso di fare un film sull'impossibilità di fare un film di fantascienza. Ma Kaufman complica la situazione introducendo il personaggio fittizio di Donald Kaufman (accreditato persino nei titoli del film come co-autore della sceneggiatura) e lo usa in contrasto con Charlie, come un alter ego che rappresenti un altro tipo di sceneggiatore, interessato solo al denaro. La vita comincia ad imitare l'arte nel mondo di Kaufman quando la storia thriller di suo fratello Donald sembra materializzarsi nel finale del film.

Il risultato è una magistrale descrizione dei processi e delle tribolazioni del lavoro di sceneggiatura nonché un discorso complesso sulla natura della creatività artistica che è più che degno della sua famosa fonte.

In questa panoramica ho menzionato solo alcuni degli esempi più importanti ed eclatanti di quei lavori e di quei registi che, nel cinema recente, riflettono l'impatto del cinema di Federico Fellini. L'opera di Fellini e in particolare *Otto e mezzo*, è ormai diventata canonica nelle scuole di cinema e nei libri di testo e non c'è ragione di credere che la sua influenza potrà in futuro diminuire, specialmente per il fatto che la tecnologia del DVD ha reso i lavori di Fellini molto più facili da raggiungere per tutti.

Durante il Rinascimento europeo, quando l'Italia faceva scuola al resto d'Europa, Francesco Petrarca ha inventato un nuovo tipo di discorso poetico, liriche che avrebbero dovuto essere dedicate alla donna amata, ma che in realtà trattavano solo del poeta e non dell'oggetto del suo amore. Erano poesie amorse supremamente auto-riflessive. Per secoli, fino al Romanticismo ogni poeta europeo in ogni lingua ha sottratto alla poesia di Petrarca qualcosa che riguardava i concetti, le metafore, le immagini e le situazioni liriche. La lirica amorosa e quella petrarchesca erano divenute praticamente sinonimi.

Il cinema ha solo poco più di un secolo di vita, ma mi azzarderei a prevedere che il cinema di Fellini godrà (o soffrirà, secondo la qualità degli imitatori) grosso modo della stessa sorte per il secolo a venire. Ogni discorso sulla natura del cinema diventerà inevitabilmente auto-riflessivo e meta-cinematografico e perciò dunque felliniano. L'aver fondato un intero nuovo genere cinematografico, il *mockumentary* se accettiamo la definizione data in *Adaptation*, rappresenta solo uno dei molti contributi di Federico Fellini all'arte del ventesimo secolo.

(Traduzione in italiano a cura di Fabio Benincasa, Indiana University)

FEDERICO FELLINI'S PRESENCE IN THE CONTEMPORARY CINEMA: SOME TENTATIVE OBSERVATIONS

PETER BONDANELLA

Assessing the impact of Federico Fellini upon world cinema only a decade after his death can lead to tentative conclusions at best, as the range of his influence upon other national cinemas and directors (not to mention the popular culture, commercials, and folklore of numerous countries) is only now coming into sharper focus. I shall suggest only the most important and interesting examples of his influence upon a wide range of very different directors in several national cinemas. Needless to say, my remarks are meant to open a dialogue and are far from exhaustive.

Three different kinds of influences, each very different from the other, should be noted. First, Fellini has furnished other directors with key images or sequences crucial to very different artistic visions. Secondly, Fellini has been a source of plots for the Broadway musical theatre in America. And finally and most importantly, some directors have departed from Fellini's own metacinematic musings on the nature of artistic creativity – the classic statement of which may be found in *Otto e mezzo* (1963) – to treat the same general

theme of artistic creativity, often in very different ways.

Fellini's Cinema as a Storehouse of Faces, Images, and Sequences: Martin Scorsese, Lina Wertmüller, Peter Greenaway, Giuseppe Tornatore, Joel Schumacher, and Bob Fosse

The impact of a number of Fellini films upon particular sequences or situations in diverse films provides a surprising array of quite different directors who have paid homage to Fellini's works. Chronologically, Fellini's first commercial success was *The Vitelloni* (*I vitelloni*, 1953), a bittersweet story of five provincial slackers who refuse to grow up in a small seaside town not unlike Rimini (although the film was not shot in Fellini's home town). Its wonderful satirical portrait of these overgrown children living at home with their parents but never taking on serious employment or adult responsibilities found an early response in Italy in Lina Wertmüller's *The Lizards* (*I basilischi*, 1963), a film set in southern Italy that features not *vitelloni* (an Italian word not employed frequently outside of Fellini's region but one that became popular thereafter) but *lucertoloni*. Like *lucertole*, Wertmüller's provincial wastrels sun themselves on the metaphoric rocks of the city, and like Fellini's Moraldo, the only *vitellone* that seems to be capable of shaking off his provincial lethargy – Antonio (Antonio Petruzzi) – encounters Rome on a brief visit accompanying two of his aunts to the capital city. Returning home, the energy Antonio seemed to suck up from the Eternal City evaporates as from day to day, he postpones his eventual departure from his provincial home town. Unfairly called a simple remake of *I vitelloni* by some negative critics, *I basilischi* in reality offers a political interpretation of provincial Italy that Fellini's model would never have advanced. Her opening sequences picturing the entire town, including the members of the local Communist Party, asleep in the sun like the lizards her title suggests, might have been lifted from an anthology of Fellini's early films. Yet, major shifts in perspective have taken place, pointing to a feminist perspective and to her future political comedies. The narrative voice is provided by a woman, and the film's strongest characters are women. One remembers the vivid portraits of the outlandishly dressed female who arrives with a sports car and a movie camera and insults the local ex-Fascist landowner (this must surely be Lina's comic portrait of herself). Equally interesting are the female physician whose parents were simple day laborers, and an old woman who commits suicide five years after her husband's death. These rich and powerful figures stand in direct contrast to the closing image of the men of the town, playing cards endlessly and talking to no purpose. Wertmüller's vision of the Italian provinces is far darker than Fellini's, as it includes class conflict, reminders of the bad times under fascism, and economic deprivation. But Fellini's film helped give birth to what later became one of Italy's most brilliant political satirists in the cinema.

According to Martin Scorsese's own eloquent testimony in his four-hour documentary love-letter to the Italian cinema, *My Voyage in Italy* (2002), *Mean Streets* owes its plot structure and some important narrative elements to the model of *I vitelloni*. Both works are what American critics would call "coming of age" films. Fellini's masterpiece follows five slackers around their provincial city on the Adriatic coast of Italy. Fellini's adolescents growing up in the 1950s, however, lack the violent edge, the profanity, the rage, the immorality, and the close association to the underworld that characterize Scorsese's citizens of Little Italy. Fellini's

nostalgic view of his youth also avoids the brand of Italian American Catholicism and the particular brand of Catholic guilt that marks Scorsese's film as a work of art made by a man who once attended a seminary and considered becoming a priest. In addition, there is nothing of the film buff in Fellini's work. Fellini's cinema is indebted less to the history of the cinema than to Italian popular culture (the vaudeville variety theatre, cartoons, and his own fantastic dreams). But both films employ a voice-over commentary, and there is little doubt that Scorsese may well have learned the technique of mixing the voices of the director and a character on the voice-over from Fellini's example, not only in *I vitelloni* but also in *Fellini's Roma* (Roma, 1972) and *Amarcord* (1973). Scorsese's *Mean Streets* emphasizes its debt to the cinema by sending its protagonists, whenever they have free time on their hands, to exactly the kinds of works film buffs preferred in that golden age of *cinéaste* culture – Roger Corman horror pics starring Vincent Price, westerns, and old film noirs from Hollywood starring Glenn Ford. The four friends are introduced in much the same fashion Fellini uses in *I vitelloni* to present his five likeable loafers. In successive vignettes after the opening voice over and shots showing the annual San Gennaro Festival in Little Italy (an event echoing the beauty contest of Fellini's work), each individual is introduced quickly and skillfully by a single action that defines their character (or lack of it): Tony throws out a drug addict who has been shooting up in his bar's toilet; Michael, always missing out on the big score, buys a load of Japanese lens covers he takes for the far more expensive German camera lens; Johnny Boy blows up a post office box on the street with a fire-cracker for no apparent reason; and Charlie confesses himself in church and then holds his hand over one of the votive candles, an action he will repeat several times in the film.

From a cinematic point of view, Scorsese's film reflects the classic film buff, something foreign to Fellini's mentality. For example, Scorsese's characteristic use of a mobile and highly involved camera – often a hand-held camera as opposed to a more traditional tracking shot closely following a character through a location as if it were his point of view – may be explained not only because of the low budget with which he was forced to work but also because he identified that particular style with one of his favorite directors, Sam Fuller. Just as Fellini's original has the "feel" of the Adriatic but was actually shot on the other side of the peninsula, Scorsese manages to produce the "feel" of New York City even though most of *Mean Streets* was shot in twenty-one days in Los Angeles with only time for six days of work in New York City. The very first sequence of the film, and the key words in the film's script, are spoken over a black screen just before the home movie: "You don't make up for your sins in church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit and you know it." Martin Scorsese, not Harvey Keitel/Charlie, speaks these words and this Felliniesque technique of the director's direct intervention into the narration through the voice-over also encourages the viewer to see Charlie's story as an account of the director's autobiography (again, something Scorsese might well have learned from *Roma* or *Amarcord*). Later, Scorsese (not Keitel) says in voice-over: "Lord, I'm not worthy to eat your flesh, not worthy to drink your blood." Scorsese makes another and final appearance at the violent finale of the film, a role that anticipates a similar and more famous appearance in *Taxi Driver* (1976). Here, Scorsese can be seen sitting in the back of the car driven by Michael and shooting at the car in which Charlie, Johnny Boy, and Theresa are riding. *Mean Streets* ends violently and almost without any explanation of why Michael and his accomplice Scorsese would shoot not only at Johnny Boy

but also at his other two friends.

Even though seeing *Mean Streets* some three decades after it first appeared uncovers some of the film's minor flaws, the mature Scorsese style of such masterpieces as *Taxi Driver* and *GoodFellas* can already be seen. While Scorsese's view of Italian American Little Italy and the Hollywood Italian characters he creates to populate this cityscape of the mind are deeply flawed, often negative, and even unlikable, they represent powerful film images that will influence the course of American cinema for years to come. This means, of course, that Fellini indirectly influences the course of much American cinema that follows the lead of *Mean Streets*. Perhaps the most original aspect of Scorsese's visual style in *Mean Streets*, as least insofar as representations of Hollywood Italians are concerned, is the director's visualization of Catholic ideas of sin, guilt, and expiation in the film's rich imagery. In employing Roman Catholicism as a source of his visual style, Scorsese may well have been influenced again by Fellini, whose entire body of work reflects a Catholic consciousness, if not the conscience of a practicing Catholic. In fact, the remarks Scorsese makes about Fellini's works in his recent documentary on Italian cinema would point to an important lesson he learned from such films as *La strada* (1954) or *The Nights of Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957) where Catholic religious concepts become employed in a secular framework, much as Scorsese does quite successfully in *Mean Streets*.

Few films indebted to Fellini's early cinema show as much of his presence as *Mean Streets*, which borrows from *I vitelloni* new notions about plot structure, voice-over narration, and even Catholic symbolism. Most directors are content to pluck remarkable sequences from Fellini's works and to employ them creatively in an entirely different context. One excellent example of Fellini's influence, perhaps even unconscious, is that of *Otto e mezzo* and *Roma* upon Wertmüller's masterpiece, *Seven Beauties* (Pasqualino Settebellezze, 1976), a tragic-comic vision of the European Holocaust. From the memorable sequence reconstruction the variety show at the Jovinelli Theatre of Fellini's early days in Rome during the war in *Roma*, Wertmüller must certainly have taken notions of coarse comedy and the unforgettable portrait of the audience in the sequence in which Concettina (Elena Fiore) sings about the English sanctions against Italy for the Abyssinian War. Later in *Pasqualino Settebellezze*, in perhaps the most chilling image in the film – that of the death camp assembly ground with its misty fog surrounding the inmates – the set clearly recalls a nightmare version of the bath sequence from *Otto e mezzo* plus added touches from images associated with Dante's *Inferno*.

Such borrowings from Fellini transposed from one setting to quite a different one are not uncommon. No two directors could be more different in personality, artistic vision, or style than Federico Fellini and Peter Greenaway. Yet, there is certainly no doubt that the many static tableaux from Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) are quite similar to similar scenes in *Satyricon* (1969). This technique of tracking a movie camera past a number of outlandish and grotesque characters or situations can only derive from his masterpiece about classical Rome. Greenaway's work has been interpreted as a parable about Margaret Thatcher's Great Britain. *Fellini's Satyricon* has no modern political counterpart (that kind of symbolism can only be found in *Orchestra Rehearsal*, 1979, which has clear links to the atmosphere in Italy after the assassination of Aldo Moro). But Fellini's adaptation of the Roman novel by Petronius does intend to make a point about the degradation of contemporary culture when compared to that of ancient Rome and

to ponder the possibility of radical change at the end of the film when the two picaresque heroes decide to sail off into the unknown in search of new adventures. Greenaway's interest in Fellini's work despite the chasm that separates their visions of the world may also be discerned in a more recent film, *8½ Women* (insert Italian title, 1999), a film in which the director claims he has presented a comic parade of eight and a half archetypes of male sexual fantasies embodied in various women, one of whom (the so-called "half woman" is named Giulietta) represents a rather unkind reference to Fellini's wife). In this film, a businessman named Philip inherits eight and a half pachinko parlors in Toyko. He returns to his chateau in Geneva and sleeps with his son Story, who shows him Fellini's *Otto e mezzo* and persuades his father to turn the family chateau into a bordello. Fellini has often been accused of over-the-top ideas, but rarely have any of his movies contained such grotesque and fundamentally depressing views of human sexuality. Greenaway's cinema seems motivated by anger and by too much cerebralism – qualities that Fellini rarely embraced. However, Fellini would certainly agree with Greenaway's character Story who informs his father Philip, after watching *Otto e mezzo* (in particular, the harem sequence in which Guido Anselmi attempts to control all the women in his life) that indeed, all film directors make films to satisfy their sexual fantasies.

References to Fellini's cinema are certainly not surprising in films about sexual fantasies, and we shall encounter many more when we examine the films that respond directly to Fellini's vision of artistic creativity in *Otto e mezzo*. But one striking example of a highly successful commercial film – Joel Schumacher's *Falling Down* (1993) starring Michael Douglas – demonstrates that Fellini's incomparable film images lend themselves to many different situations far removed from their original source. In *Falling Down*, Schumacher shows how a middle-class white collar worker who goes over the edge and runs amok in a parable of white male anger from the early 1990s. Michael Douglas's character is only identified by the letters on his automobile license plate as D-FENS, a reference to the defense company for whom he works and from which he is released. The film struck a responsive cord in the America of the early 1990s, since men like D-FENS were being laid off after years of faithful and loyal service to corporations who cared only about the bottom line. The anger such people rightly felt when declared "redundant" found a popular expression in this film. And yet the brilliant opening sequence of *Falling Down* is almost a carbon copy of the opening sequence from Fellini's *Otto e mezzo*. Now instead of a dream about the blockage of artistic creativity, from which Guido actually escapes – a fact that promises the viewer our director protagonist will eventually succeed in expressing his ideas in artistic form – D-FENS emerges from the traffic jam and stalks across a Los Angeles drawn by the paranoid mind. Along the way in his journey, this Everyman flies into a mad rage in a Korean grocery store, confronts Latin gang members, meets a Neo-Nazi gun shop owner, and runs into fast food workers who tell him it is too late for breakfast. And yet, the sequence taken almost verbatim from *Otto e mezzo* functions perfectly in an entirely different context to express a completely different idea.

Otto e mezzo seems to be the perfect film for adapting to all kinds of purposes. At this time, a large American bank – Wachovia – has been running a commercial which begins with a question: What can a bank learn from a foreign film? Earlier it had run a similar commercial asking what can a bank learn from a Harley Davidson motorcycle! It comes as no surprise that the film selected to be presented as the prototype of a "foreign film" is *Otto e mezzo* (specifically, the celebrated harem sequence in the farmhouse).

One of contemporary Italy's foremost *auteurs*, Giuseppe Tornatore, must not be forgotten in listing the heirs to Fellini's cinema. His talent first reached international audiences with *Cinema Paradiso* (Nuovo cinema Paradiso, 1988), a hymn of love to the cinema itself with numerous references to other directors and famous films, including *I vitelloni*. An important sequence of *Nuovo cinema Paradiso* is devoted to watching the audience watching the archetypal Fellini fable about growing up – *I vitelloni* – as growing up is also the main theme of *Nuovo cinema Paradiso*. If it can be said that one director can imitate the nostalgic tone of another, Tornatore has clearly imbued his work with some of Fellini's nostalgia about the past, about small towns, about growing up. Moreover, some of the grotesque figures that populate Giancaldo's movie theatre can only have been inspired by any number of similar figures in Fellini's universe of faces. The fact that the mother from *Amarcord* (Pupella Maggio) and the comic figures from *Lo sceicco bianco* or *I vitelloni* (Leopoldo Trieste) appear in *Nuovo cinema Paradiso* also reminds us of Fellini's influence.

If *Nuovo cinema Paradiso* reflects a particular kind of mood or feeling that could have been learned, in part, from an encounter with Fellini's cinema, *The Starmaker* (L'uomo delle stelle, 1995) shows how the power of Fellini's symbols and faces can inspire his tone or mood just as easily. Joe Morelli (Sergio Castellitto) travels all over Sicily, pretending to be on a talent search for new actors and actresses when in actuality, he is exactly the kind of confidence man that Fellini immortalizes in *Il bidone* (1956). His strange caravan filled with cameras and microphones directly recalls the caravan of Zampanò from *La strada*, while Beata (Tiziana Lodato), the girl who goes mad and ends her life in an asylum seems to point us toward the figure of Gelsomina. Particularly Fellinesque in this film is the array of incredibly interesting faces Joe encounters and photographs. Joe Morelli means to cheat his customers with a screen test that will never result in an acting career. Despite this, the performances of these ordinary people – policemen who declaim Dante's poetry, three bandit brothers who are convinced to leave a life of crime and work in the cinema, and so forth – recall the people desperate to dramatize their lives in *Fellini: A Director's Notebook* (Block-notes di un regista, 1969), not to mention any number of similar grotesque faces from such works as *Satyricon*, *Roma*, and *Amarcord*.

Perhaps the best example of the extremes to which admirers of Fellini will go is Bob Fosse's *Sweet Charity* (1969), a film not just indebted to *The Nights of Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1956) but truly a Hollywood version of the Italian original. First presented on Broadway by Fosse as a musical comedy in 1966 and starring Fosse's wife Gwen Verdon in the original Broadway cast – another parallel with Fellini, who often employed his wife in starring roles – Fosse's musical was an enormous success and introduced a number of famous songs, including "Big Spender," "I Love to Cry at Weddings," "There's Gotta Be Something Better Than This," and Charity's famous theme song "If My Friends Could See Me Now." Fosse's reliance upon the original Fellini film was so extreme that even though Neil Simon composed the book that was set to music by Cy Coleman, Fosse gave Fellini, Tullio Pinelli, and Ennio Flaiano top billing credit for the original screenplay just above Fosse's name. This kind of top billing was continued when the film adaptation of the musical *Sweet Charity* was released in 1969. *Sweet Charity* comes as close to being a copy of a Fellini film as any director has accomplished, but Fosse's talent and energy rise to the occasion and the result is both original and faithful to the Maestro in all the things that count – vibrant imagery, sentiment, energy, and the

sense of movement and excitement that was so typical of Fellini films from the late 1950s and the 1960s, such as *La dolce vita* (1959). The show-stopping dance numbers in a night club called the Pompei Club where Fosse's prostitute meets the famous actor represents one of the most remarkable examples of virtuoso scenography and brilliant choreography in the history of the American musical.

Nine, the Broadway musical adapted from *Otto e mezzo* in 1982, won the Tony Award for Best Musical in that year and received eleven other Tony nominations. Directed by Tommy Tune, with a musical score by Maury Yeston and texts by Mario Fratti and Arthur Kopit, this enormously successful musical comedy starred Raul Julia; the equally successful revival of the musical in 2003 featured Antonio Banderas. Julia and Banderas play an Italian director named Guido Contini, but here most parallels with the Italian film disappear. Most particularly, the entire issue of artistic creation and cinema in the cinema are not employed in the musical at all. Guido Contini undergoes a crisis, but it is more like a mid-life crisis of an oversexed and eternally adolescent Italian male than one of blocked creativity. Apparently, Fellini sold Yeston the rights to produce a musical of his masterpiece on the sole condition that his film never be mentioned in the program, the advertising, or anywhere else. *Nine* focuses primarily upon suggestions from the harem scene of *Otto e mezzo* and other sequences in which women constantly harass Fellini's director figure. While Fellini's satirical portrait of an Italian director shows Guido Anselmi's exploits with women are far from awe-inspiring, Yeston and Kopit generally employ stereotypes about Italian men and their love-life to amuse an American audience. In spite of its value as light entertainment, *Nine* suffers comparison with the two other Fosse musicals indebted to Fellini – *Sweet Charity* and *All That Jazz* – precisely because *Nine* ignores the truly original aspects of its film model.

Fellini's *Otto e mezzo* and the Depiction of Artistic Creativity in Paul Mazursky, François Truffaut, Bob Fosse, Woody Allen, and Spike Jonze

Because of Luigi Pirandello's trilogy of the theatre – *Sei personaggi in cerca d'autore* (Six Characters in Search of an Author, 1921); *Ciascuno a suo modo* (Each in His Own Way, 1924); and *Questa sera si recita a soggetto* (Tonight We Improvise, 1930) – Pirandello's very name has become synonymous with a certain type of dramatic discourse: self-reflexive theatre, theatre in the theatre, or what has come to be called meta-theatre. If Fellini's various films have often provided many directors with a storehouse of images and sequences to imitate and to incorporate into an entirely different artistic vision, one masterpiece – *Otto e mezzo* – has moved many very different directors to treat what must now, in retrospect, be defined as a specifically Fellinian mode of cinematic discourse: cinema in the cinema, metacinema, or self-reflexive cinema. Here Fellini's masterpiece functions as something like the example of Dante, Boccaccio, or Petrarca in Italian literature. Sooner or later, any Italian writer wanting to compose an epic, a short story, or a love lyric was obliged to come to terms with the "three crowns of Florence" in much the same fashion as contemporary directors must reckon with Federico Fellini's unique and wonderful treatment of the nature of

artistic creativity. An examination of how such directors as François Truffaut, Paul Mazursky, Woody Allen, Bob Fosse, and Spike Jonze have utilized Fellini's *Otto e mezzo* reveals just how difficult imitating the master really is.

Paul Mazursky's *Alex in Wonderland* (1970) presents a puzzled film director played by Donald Sutherland mesmerized by Fellini's example. His dilemma in making a film is underscored by a quotation from Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*: when asked by the Caterpillar who she is, Alice declares she does not know and that she changes her identity several times a day. Presumably, our director Alex has the same problem. Director Paul Mazursky appears in the film as a shallow producer who tries to interest Alex in doing a series of ridiculous films: a contemporary version of Mark Twain's novel *Huckleberry Finn* that would serve as an ideological platform about American racism, fascism and revolution; a Western; and a film about a girl who undergoes a heart transplant. Alex wants to remain true to his own artistic vision, which purports to be inspired by Fellini's *Otto e mezzo* (he even buys a house at 8 ½% interest rate). Fellini himself makes a cameo appearance as he is in the cutting room, editing *I Clowns* and Alex's sudden appearance there causes him predictable annoyance. How Alex arrives in Rome, Via Veneto, and Cinecittà is never made clear in the film: presumably Mazursky imitates the fanciful jumps from reality to fantasy in Fellini's model. He certainly imitates Fellini's technique of shifting gears quickly from reality to fantasy in a number of sequences. In one, after noting the pollution in Los Angeles, we suddenly see an entire airport filled with dead bodies while Alex and his wife are rescued from the surrounding cadavers by medical personnel equipped with gas masks. In another apparent fantasy, Alex meets Jeanne Moreau in a store and then drives off with her in a horse-drawn carriage. A third vision at night on a California beach yields a vision of naked black women and a few half naked black men dancing as if in response to Alex's desire to make a film about blacks taking over white Beverly Hills. In a fourth, the sight of a Marine who flashes Alex a peace sign produces a fantasy sequence in which Alex shoots open warfare in the streets of Los Angeles. In the best sequence of the entire film, Alex declares that Fellini's *Otto e mezzo* is "a film about life" and then suddenly appears on an Italian film set surrounded by Felliniesque images of cardinals, characters dressed like Guido Anselmi, and a man dressed like Fellini. Alex himself appears as a cardinal. His mother even materializes, riding on a horse out of *Giulietta degli spiriti*, explaining to her amazed son: "Mr. Fellini calls: I shouldn't come?" Her parting word of advice is "Don't argue with Fellini" – not a bad bit of maternal counsel. Toward the end of the film after taking LSD in a vain attempt to find a theme for his next film (perhaps also in imitation of Fellini's famous experiment with LSD), Alex attends a school play in which his daughter performs (actually Mazursky's daughter), and this situation produces a number of Felliniesque groups of clowns, Hari Krishna celebrants, and even a crowd of Guido Anselmi look-alikes. By this time, both the audience and Alex exclaim: "Whatever happened to the good old days?" when Fellini was producing his masterpieces. No real satisfying vision of artistic creation emerges from *Alex in Wonderland*, perhaps because unlike Fellini's own voyage into the hippy universe in *Satyricon* or his own meditation on artistic creativity in *Otto e mezzo*, Fellini's films are anchored by a rigorous and supremely rational conception of how everything fits together in the transition from the unconscious sources of art to its material creation in a work of art.

Chronologically speaking, Truffaut's *Day for Night* (*La nuit américaine*, 1973) is the second major cinematic tribute to *Otto e mezzo* and the Fellinian mode of treating cinematic creativity. Fellini moves from a science-fiction film that is never shot to his own film created before our eyes whose content is precisely making a film that is never shot (a parallel to Pirandello's *Sei personaggi*). Truffaut himself plays a French director named Ferrand who is making a bad film called *Je vous present Pamela* (May I Introduce Pamela). In the process Ferrand repeats many of the famous sequences in Fellini's model – he screens rushes with the film company; he deals with problems arising from his producers, crew, and actors; he gives a press conference; and he even casts one of Fellini's actresses, Valentina Cortese, in the role of a histrionic actress named Severine who steals the show. Severine forgets her lines over and over again. She complains that when she acted for Fellini, she only had to recite numbers and was dubbed in post production, but Ferrand insists on direct sound. Ferrand insists constantly that everything in a film must ring true to reality, but everything about his film seems false except Truffaut's love for the technical aspects of film making.

Pauline Kael once wrote about Truffaut's Fellini-like film that it celebrates the film buff, the *cinéphile* in French culture that would rather see a film, even a bad film, than do anything else. *Otto e mezzo*, Truffaut's model, bursts at the seams with flashbacks to explain the creative process with scenes from Guido's childhood that dominate his present artistic vocation. In Truffaut's flashbacks, we see only a dream in black and white in three stages that shows Ferrand as a young boy, stealing glossy publicity stills from a movie theatre from Orson Welles's *Citizen Kane* (1941). In spite of Truffaut's bittersweet hymn to the personal relationships that tie together director, writer, crew, and actors, nothing separates him from Fellini more than this *cinéphile* enthusiasm for everything connected with making movies. Ferrand begins dreaming about making films like *Quarto potere* but settles for much less – making a stinker of a second-rate romantic comedy in order to make a living. Both Truffaut and Fellini loved making movies, but Fellini (in spite of all his protestations that he was not an intellectual) equals and even surpasses Pirandello in the profundity of his metacinematic discourse about the nature of artistic creativity. Truffaut's vision of artistic creativity remains on the level of the particular moments on the set that define the relationship between the people involved and never reaches a level of aesthetic profundity that his model effortlessly embraces. While the concluding shot of *La nuit américaine* presents an overhead shot that may remind us of how Fellini compared the director's vocation to that of God Almighty in *Interview* (*Intervista*, 1987), here the French director simply packs his bags and goes home after shooting is completed without the kind of uplifting ending about artistic creativity that graces *Otto e mezzo* or *Intervista*.

If I sound negative in my assessments of Mazursky and Truffaut, this is not my intention. After all, measuring up to the standards of *Otto e mezzo*'s discourse on the sources of artistic creativity is no easy task. Nor do either Mazursky or Truffaut really attempt the same kind of aesthetic argument that Fellini not only attempts but carries off triumphantly and seemingly as if by magic. In fact, it is the role of the unconscious and its magical power to transform reality that makes *Otto e mezzo* a masterpiece. And to a great extent, this same role and this same mysterious power are given suitable treatment in the three films that, in my opinion, best represent the Fellinian mode of metacinematic discourse – Bob Fosse's *All That Jazz* (1979); Woody Allen's *Stardust Memories* (1980); and the more recent Spike Jonze's *Adaptation* (2002).

All That Jazz, like *Sweet Charity*, avoids the intellectualism to which admirers of Fellini's cinema all too frequently succumb. It won four Oscars out of a total of nine nominations. *All That Jazz*, like *Sweet Charity*, exudes a life-affirming kind of kinetic energy that Fosse must have found so alluring in both *La dolce vita* and *Otto e mezzo*. While Fellini's metacinematic discourse on artistic creativity toys with the idea of death in the frenetic press conference that takes place toward the end of Fellini's film just before its triumphant conclusion, Fosse presents himself in the thinly disguised figure of Joe Gideon as a man addicted to sex, alcohol, drugs, and above all else his art. Joe is also obsessed with death. The opening scene of the film – repeated many times thereafter – shows Gideon waking up, taking Dexedrine and Alka-Selzer, smoking in the shower, drinking, listening to Mozart, and putting eye drops into his blood-shot eyes, concluding with the remark he delivers to himself by looking into the mirror: "It's show time!"

Like Fellini's director figure Guido Anselmi, Gideon is desperately seeking to complete a film – an homage to American comic Lenny Bruce here called *The Standup*. Fosse actually directed a similar film entitled *Lenny* (1974). At the same time, Gideon is also trying to put together a new musical comedy on Broadway. Fellini was always rumored to have had an affair with Sandra Milo who plays the mistress Carla in *Otto e mezzo*, and Fosse copies Fellini in this respect but goes him one better, casting not one but two of his former mistresses in the film. Anne Reiking plays Katie – Gideon's mistress) – while Jessica Lange plays Angelique, Gideon's mysterious interlocutor in his subconscious thoughts. Angelique is clearly a character of Fellinian inspiration. Her fantastic costumes come from suggestions in Fellini's *Juliet of the Spirits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), while Fosse's use of a woman to personify death leads us back to Fellini's *Toby Dammit* (1968) where a similar figure is a devious young girl who leads a British actress to his death. In both *All That Jazz* and *Toby Dammit*, the temptress figure encourages the male protagonist to engage in self-destructive behavior. Just as Fellini's Guido slides effortlessly between "realities" in his present time as he attempts to complete a science fiction film, his past memories, and his fantasies (usually future directed), Gideon goes back and forth between his dance rehearsals and his film editing to engage Angelique in subconscious conversations and fantasies.

Doomed to destruction, Joe Gideon finally has his physical breakdown and is taken to the hospital. Here Fosse engages in the same kind of show business "razzle dazzle" from vaudeville and variety shows that always fascinated Fellini. Flat on his back in a hospital bed, Gideon dreams that he is filming his life, just as Guido Anselmi mixes his own life with his film to be created. In four related sequences entitled "Hospital Hallucinations," Gideon watches from his bed as another Joe Gideon – the director of the hallucinations – films four different dance interpretations of Gideon's life. Not unexpectedly for a choreography's hallucinations, the four sequences feature dancing, singing, and the three most important women in Gideon's life: ex-wife Audrey (Leland Palmer), his present mistress Katie; and his daughter Michelle (Erzsebet Foldi). These dance scenes may well have been inspired by Fosse's reinterpretation of the important screen test scenes from *Otto e mezzo*. One of the four "takes" is entitled "Old Friends" and features ten showgirls – Fellini's beloved soubrettes – who dance with the kinds of ostrich feathers we associate with Jacqueline Bonbon (Yvonne Casadei), the aging soubrette in the harem sequence of *Otto e mezzo*. Two characteristically brilliant dance numbers show us Fosse's source of creativity. The first is an erotic dance routine Fosse creates

out of a banal storyline offered by his musical collaborators and the disastrous rehearsals we are shown of the number earlier in the film. As if by magic, Fosse produces one of the great moments in musical film in this hymn to sexuality, a parody of a dance number about an airline named AirErotica. Sexuality lies at the core of the creative fantasy of Fosse's Joe Gideon just as it does for Fellini's Guido.

However, Fellini never completed his film on the mystery of death, *Il viaggio di G. Mastorna*. In contrast, *All That Jazz* might well be called Fosse's *Mastorna*. It concludes with a celebration of artistic creativity not unlike the conclusion of *Otto e mezzo*. Entitled the Big Exit, this dance number employs the famous Broadway tune "Bye Bye Love" (now sung as "Bye Bye Life") to deliver a rousing conclusion that Fosse obviously meant to refer to the beautiful ending of Fellini's masterpiece. Everyone in Fosse's life is assembled in an auditorium that has as its center an operating table; the rhythm of the music mimics the heart beat of the dying patient; the dancers have leotards with arteries painted on them. If Fellini's conclusion underscores the celebration of life in art, Fosse's exuberant dancing about death represents the triumph of art over death – certainly a Fellinian sentiment. Perhaps the most obvious homage to Fellini in *All That Jazz* was Fosse's use of Giuseppe Rotunno as his cameraman (a master director of photography who frequently worked with Lina Wertmüller, another Italian director whose debt to Fellini's style is beyond question). Rotunno's photography for Fosse exhibits an evident Fellinesque quality.

It would be foolish to expect a director with the cerebral comic style of Woody Allen to produce an interpretation of Fellini's *Otto e mezzo* that matched the exuberance and the energy of Bob Fosse's hymn to creativity in the dance. Yet Allen's *Stardust Memories* (1980) has a minimalist charm all its own. If Fosse employs Rotunno to achieve one kind Fellinesque image, Allen employs veteran director of photography Gordon Willis to lovingly recreate images reminding us of the genius of Otello Martelli, Fellini's cameraman on *La dolce vita* or Gianni di Venanzo, Fellini's director of photography for *Otto e mezzo*. In *Stardust Memories*, Woody Allen uses *Otto e mezzo* in much the same way that Bob Fosse had appropriated *Le notti di Cabiria* in *Sweet Charity*. Allen virtually copies his model in great detail. *Stardust Memories* employs the narrative structure Allen found in *Otto e mezzo* to make a film about another film director – Sandy Bates (played by Woody Allen) – who like Fellini's Guido is undergoing a crisis in his ability to create as an artist. Bates wants to abandon comic films and make serious films about important human problems and is constantly being criticized for abandoning his comic gifts in the film (a criticism that Woody Allen has often received). Allen makes the relationship between Fellini and his own film crystal clear in one scene shot at a retreat where Bates has been invited to discuss his films. One of the actors in Bates' film, Tony Roberts, plays himself and appears on the stage with Bates to discuss Allen's film. When a person in the audience asks Tony Roberts if the scene in one of Bates's films was an homage to Vincent Price's horror film *The House of Wax*, Roberts replies: "An homage? Not exactly. We just stole the idea outright." Great artists such as Bob Fosse in *Sweet Charity* or Allen in *Stardust Memories* take ideas wherever they can find them, uninfluenced by the prejudice against artistic imitation we have inherited from the Romantics. Fosse and Allen basically stole the idea of their respective films outright from Fellini, but they do something original and different in the process that turns the Fellinian model for discourse on artistic creativity into something new and fresh.

Allen's brilliant opening of *Stardust Memories* places the audience directly into his metacinematic, Fellinian discourse. This opening sequence is a direct reworking of Fellini's famous opening traffic jam in *Otto e mezzo*, the same scene employed by Joel Schumacher to open *Falling Down*. As a ticking clock resounds on the sound track that is, at first, otherwise devoid of sound, Sandy Bates sits in a train compartment and stares a series of strangely silent, unhappy, and grotesque people looking back at him. On the parallel track, another train car full of happy people enjoying life are about to depart, including a young Sharon Stone in her film debut who blows Bates a kiss through the train window. Bates tries to escape, just as Guido tries to get out of the suffocating car trapped in the traffic jam, but he cannot. All he can do is to pound on the door, pull the emergency brake without success, and watch as the train to happiness leaves with him. Like Guido's fantasy of escape which ends at the seashore where his producer pulls him back to reality in the doctor's office, Bates finds himself in the next scene at a seashore garbage dump where the people on the two train cars walk about. This scene is interrupted, and we the audience suddenly realize that we have just watched a scene from one of Sandy Bates' tragic films, exactly the kind of film people criticize him for making.

Woody Allen also brilliantly copies one of Fellini's trademark techniques: employing the frame to produce a feeling of entrapment on the part of the protagonist whose subjective states is the subject of *La dolce vita* or *Otto e mezzo*. Like Fellini, Allen brilliantly employs crowd scenes, press conferences, and question-and-answer sessions to do this. Face after face impinge upon Bates's filmic space, asking inane questions about art and his personal life, and creating a sense of claustrophobia. Like Fellini's Guido, Allen's Sandy Bates also has trouble dealing with the women in his life. While he is passionately in love with the neurotic Dorrie (Charlotte Rampling), he is also attracted to the more domestic Isabel (Marie-Christine Barrault), and he also meets an attractive girl named Daisy (Jessica Harper) at the Hotel Stardust where the convention on his films is being held. Allen also employs abrupt cuts from a present "reality" to a past memory or fantasy, typical of the style of *Otto e mezzo*. For example, we see a flash-back to Sandy Bates as a young boy: then he was a precocious magician and showman already destined to work in the cinema. Like Guido's mistress Carla, Isabel shows up unexpectedly at the Hotel Stardust.

Sandy Bates worries about the influence his producers have over his creativity, just as Guido Anselmi does. In the film he wants to make, all the characters end up at the garbage dump, but the studio people want everyone to end up in "jazz heaven," the kind of happy Hollywood ending Bates has come to hate. Each ending, however, reminds us of the concluding sequence of *Otto e mezzo* by gathering everyone in the film together. It is probably another reference to Fellini that explains the presence of Allen's railroad car, since the alternate ending of Fellini's *Otto e mezzo* gathered his characters at a finale inside a railroad car.

Bates is obviously as puzzled by the mystery of the feminine as is Guido, and at one point he fantasizes about putting different parts of different women together to form the perfect woman in a comic sequence in a hospital operating room. But this fantasy scene proves to be yet another scene from one of Bates' comic films, a fact that we learn when members of the audience at the hotel ask Bates about the film. To further elaborate upon the question of making comic versus tragic films (the real theme of Woody Allen's metacinematic narrative), we then see Bates, Daisy and Isabel at a screening of Vittorio De Sica's *Ladri di biciclette*, an event that subsequently causes them to discuss the meaning of life, one of Sandy Bates's

constant preoccupations (the other being his relationship with women).

After a series of comic adventures, including a scene in which Bates questions a space alien about the meaning of life, Isabel leaves Bates at the hotel and climbs into a train car to return home. Hoping to keep her from leaving him, Bates tells Isabel he has invented a new ending for his film: everyone is on the train (like the alternate ending of *Otto e mezzo*) but they are not unhappy like the people in the first train car that opens *Stardust Memories*. Isabel and Bates kiss and the train departs – it is now revealed to be the happy train that left Bates behind at the beginning of the film. An audience claps and we suddenly realize we have been returned to the hotel filled with the audience of film buffs watching a Sandy Bates film. Isabel, Daisey, and Dorrie are there, and they are now revealed to be different actresses in other films by Bates. Most of what has transpired during the course of the narrative we now realize has been a film within a film.

Fellini's stroke of genius in *Otto e mezzo*, like Pirandello's in *Sei personaggi*, had been to make a film about the impossibility of making a film – the visualization of that impossibility created an entirely new film about artistic creativity. Woody Allen achieves something of the same miracle in *Stardust Memories*. But the conclusion of each film remains entirely different and reflective of each director's personality. Fellini, an extrovert, ends *Otto e mezzo* with a breath-taking celebration, a festive moment that carries his audience away by its daring simplicity and visualize the very moment of artistic creativity in subjectivity. The director figure Guido Anselmi regresses to a child who marches with a group of clown musicians and then disappears from view, leaving only the primordial source of the cinema's power, light before the screen fades to black with the film's credits. Allen, an introvert and intellectual, ends his film with Sandy Bates alone in the theatre after the audience has left, staring at the empty screen. The camera fades to black with only the house lights on the ceiling lit. . .and yet they seem as if they shine like the stars above. One master of the Italian cinema has been plundered for images, ideas, and narrative techniques by a master of the American cinema who considers himself Fellini's admirer. Fellini's *Otto e mezzo* is by far the greater work because of its paradoxically tightly controlled presentation of subjectivity behind a facade of what he himself called "la bella confusione," one of the alternate titles for the film that was eventually rejected. Forty years after its release, *Otto e mezzo* seems not confused but almost a classically organized modernist text, as familiar to us today as it was perplexing and puzzling when it first appeared. Allen's "wholesale theft" of Fellini's masterpiece produces another very good film but in an entirely different key, one more suitable to his personal style and his minimalist artistic methods.

Fellini's cinema has produced a goldmine of images and ideas for other film directors. More importantly, as we have seen, *Otto e mezzo* has become the touchstone for cinema in the cinema, films about films, and self-reflexive discourse on creativity itself, offering other directors a structure upon which to organize their very different views on this topic. Bob Fosse used Fellini's suggestions to dramatize his ideas about choreography and musical comedy. Woody Allen employed a Fellinian discourse to analyze his own neurotic preoccupation about his relationships with women and about being happy. Spike Jonze's *Adaptation*, provided with a brilliant script by Charlie Kaufman, moves the Fellinian discourse about filmmaking and artistic creativity from the film director to the scriptwriter and his script. Nominated unsuccessfully for an Oscar, a Golden Globe, and a Writers Guild of America Award for Best Screenplay, it nevertheless received awards from the

New York, Toronto, and Chicago film critics. Jonze and Kaufman represent one of the most original teams currently working in Hollywood. Before *Adaptation*, they produced together another critically acclaimed film: *Being John Malkovich* (insert Italian title, 1999). Kaufman the scriptwriter goes directly to the source of Fellini's brilliant insight with *Otto e mezzo*: Fellini's film was about the impossibility of making a film, while Kaufman's script concerns the impossibility of writing a script to adapt a book called *The Orchid Thief* by Susan Orlean. Kaufman puts himself in his script and also includes a twin brother Donald Kaufman – both roles played by actor Nicholas Cage. Charlie suffers from artistic blockage, while Donald just wants to write a script to make money. Kaufman the scriptwriter thus dramatizes his creative choices in his chosen profession by contrasting himself with a fictional brother. Jonze and Kaufman also play with their audience by placing real people in the film, such as John Malkovich, Jonze, John Cusack and Catherine Keener, who play themselves; other people who actually exist are played by actors, such as Charlie Kaufman, John Laroche, or author Susan Orlean. One character of great interest is Robert McKee – a guru of scriptwriting, who gives seminars to people like Donald and is the author of a popular “how to do it” manual that aspiring scriptwriters employ. This book actually exists and is entitled *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting* (1997). In the film, adaptation is a term that refers not only to writing a script from a book but also describes the Darwinian process of how flowers such as orchids adapt to survive. More importantly, adaptation in the film also means how the heart adapts to passion.

The most Fellinesque aspects of *Adaptation* evolve around the relationship of Charlie (a real person) and Donald (a non-existent person Charles Kaufman invents to complicate his plot in the film). Donald follows Robert McKee's mechanical directions to the letter, resulting in a million dollar contract for a horror film. Unlike Charlie, who looks for originality, Donald knows what he wants – a lucrative contract for a pot-boiler: “McKee says we all have to realize we write in a genre, so we must find originality within that genre. Did you know that there hasn't been a new genre since Fellini invented the mockumentary? . . . My genre's thriller, what's yours?” Donald's reference to Fellini's “mockumentary” refers to all those films by Fellini that presume to narrate aspects of his life through fiction, such as *Otto e mezzo*, or through pseudo-documentaries or “mockumentaries” – such as *Fellini: A Director's Notebook* (Block-notes di un regista, 1969); *The Clowns* (I clowns, 1970); *Fellini's Roma* (Roma, 1972); and *Intervista*. Charlie, like Guido Anselmi, wants to write something original, not derivative. Yet he is trapped by the demands of an industry that demands commercialization, and unlike his crass brother Donald, Charlie cannot deal with compromise. The genesis of *Adaptation* is almost exactly like that of *Otto e mezzo*. The real Charlie Kaufman was given the task of adapting the real Susan Orlean's non-fiction book, *The Orchid Thief*, into a script but he found it impossible to do, even though he liked its real protagonist, the orchid thief named John Laroche (Chris Cooper). So the real Charlie Kaufman, like the real Fellini, decided to write a script about the impossibility of writing the script just as Fellini decided to make a film about the impossibility of making the science fiction film in *Otto e mezzo*. But Kaufman complicates the situation he found in Fellini by inventing a fictional Donald Kaufman (who is even credited as co-scriptwriter even though there is no such person) and contrasts him to Charlie as an alter ego who represents another kind of scriptwriter, one who is interested only in money. Life begins to copy art in Kaufman's world, as the thriller plot of his brother Donald's script

seems to materialize at the end of the film. The result is a masterful description of the trials and tribulations of scriptwriting and a Fellinesque discourse on the nature of artistic creativity that is more than worthy of its famous source.

This survey has mentioned only the most important and obvious examples in recent cinema that reflect Federico Fellini's impact. Fellini's works, particularly *Otto e mezzo*, have become canonical works in film schools and textbooks, and there is no reason to believe that his influence will diminish in the future, especially in view of the fact that DVD technology has put more of Fellini's works within easy reach of almost everyone. During the European Renaissance when Italy was the school of Europe, Francesco Petrarca invented a new mode of poetic discourse, lyrics that were supposedly about the woman who had enchanted the poet but were really about the poet, not the loved one. They were supremely self-reflexive love poems. For centuries through the Romantic period, every European poet in every language worth his or her salt pillaged Petrarca's poetry for conceits, metaphors, images, and lyrical situations. The love lyric and the Petrarchan lyric became virtually synonymous.

The cinema is only a few years more than a century old, but I would hazard a guess that Fellini's cinema will enjoy (or suffer, depending upon the quality of his imitators) much the same fate during the century to come. Every discourse on the nature of the cinema will become almost inevitably a self-reflexive, Fellinian discourse on metacinema. Creating the foundation for an entire cinematographic genre – a “mockumentary” if we employ the definition provided in *Adaptation* – represents only one of the many fundamental contributions Federico Fellini has made to the art of the twentieth century.