



RIVISTA DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

V, 2

NOVEMBRE 2005 / NOVEMBER 2005



RIVISTA
TRIMESTRALE
Quarterly Review

Con il contributo di / With contributions from Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Direttore responsabile / Editor in Chief
Vittorio Boarini

Coordinamento editoriale / Publication Coordinator
Alessandra Fontemaggi

Redazione / Assistant Editor
Giuseppe Ricci

Traduzioni / Translations
Robin Ambrosi
Simona Capelli
Cecilia Cenciarelli
David Sheen

Progetto grafico / Design
Giancarlo Valentini

Ufficio stampa / Press Office
Francesca Chicchi

Stampa / Printed by
Poligrafica La Pieve – Villa Verucchio (RN)

Finito di stampare nel novembre 2005 in 1500 copie

© Fondazione Federico Fellini
Sede legale / Registered office:
Via Oberdan, 1 – 47900 Rimini (Italy)
Tel. 0541 50085 – 0541 50303 / Fax 0541 57378
www.federicofellini.it
e-mail: fondazione@federicofellini.it

Si ringrazia la Libreria Galleria Tomasetig di Vignate (Milano)
per la cessione dell'archivio Pier Marco De Santi.

Tutti i diritti riservati / All rights reserved
Reg. Stampa periodica, Tribunale di Rimini, n. 10 del 27 giugno 2002



FONDAZIONE
FEDERICO FELLINI

Presidente onorario / Honorary President
Woody Allen

Consiglio di Amministrazione / Board
Pupi Avati (Presidente / President)
Giuseppe Chicchi (Vicepresidente / Vice President)
Marco Bertozzi
Carlo Fuscagni
Angelo Libertini
Stefano Pivato
Italo Sala

Direttore / Director
Vittorio Boarini

Comitato scientifico / Advisory Committee
Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Vincenzo Mollica
Jacqueline Risset
Gianni Rondolino
Mario Sesti
Giorgio Tinazzi
Sergio Zavoli

Responsabile delle iniziative / Curator of events
Alessandra Fontemaggi

Archivio / Archive
Giuseppe Ricci

Segreteria / Secretary's office
Mirco Cecchini

Segreteria amministrativa / Administration
Andrea Cesari
Lorenzo Corbelli



Iniziativa realizzata con il contributo della Direzione Generale
Cinema – Ministero per i Beni e le Attività Culturali

SOMMARIO
Summary

Pag. 5

Vittorio Boarini

**IL PREMIO A SCORSESE
E IL FUTURO DELLA FONDAZIONE FELLINI**

The Award for Scorsese and the Future of the Fellini Foundation

Pag. 9

Martin Scorsese

RIMINI, FEDERICO ED IO

Rimini, Federico and Me

Pag. 17

Hava Aldouby

**L'IMMAGINARIO VISIVO DI FEDERICO FELLINI:
UN APPROCCIO JUNGHIANO**

A Jungian Approach to Federico Fellini's Visual Imagery

Pag. 53

Toruun Haaland

ECHI DI SCIPIONE IN ROMA DI FEDERICO FELLINI

Echoes of Scipione in Fellini's *Roma*

Pag. 75

FELLINI OGGI

Fellini Today



Rimini, Cinema Fulgor > 25-26 nov



IL PREMIO A SCORSESE E IL FUTURO DELLA FONDAZIONE FELLINI

VITTORIO BOARINI

Il 26 novembre scorso Martin Scorsese è venuto a Rimini per ricevere dal Presidente Pupi Avati il Premio Fondazione Fellini.

Questo numero, infatti, si apre con la trascrizione del puntuale e toccante discorso pronunciato nell'occasione da Scorsese davanti al pubblico che gremiva il cinema Fulgor, una folla di spettatori entusiasta la quale ha tributato al Maestro americano una *standing ovation*, per dirla nella sua lingua, un applauso caloroso di affettuosa ammirazione, secondo la percezione degli italiani presenti all'evento.

È bene ricordare che la decisione di conferire a Scorsese il Premio Fondazione Fellini alla sua prima edizione era stata presa dal Comitato scientifico della Fondazione stessa sulla base di alcune precise considerazioni.

Scorsese è certamente uno dei più grandi registi viventi e, quindi, dotato di tutti i requisiti artistici e culturali per inaugurare una manifestazione destinata a divenire, nelle intenzioni dei suoi promotori, un riconoscimento d'eccellenza nel settore cinematografico (qualcuno ha azzardato l'espressione "Il Nobel del cinema") per i cineasti viventi che hanno particolarmente onorato la Settima Arte. Scorsese, inoltre, e non è un elemento di secondaria impor-

tanza, è stato personalmente legato a Fellini da sincera amicizia per più di venti anni, come si capisce facilmente dalle parole dello stesso Scorsese di seguito riportate. Un grande regista, quindi, che non solo ha tratto ispirazione dai film del Maestro riminese, ma gli è stato anche vicino con affetto, oltre che con l'ammirazione nutrita per i suoi film fin da quando era ragazzino.

Ancora, Scorsese non è solo un regista cinematografico, ma è uno studioso della storia del cinema e, in particolare, del cinema italiano, che ama appassionatamente. Abbiamo visto un esempio straordinario di questo suo atteggiamento a Venezia nel 2001, quando la Mostra internazionale d'arte cinematografica presentò un *Viaggio nel cinema italiano* intenso e criticamente meditato.

Infine, un altro elemento significativo della personalità del premiato: Scorsese esprime praticamente il suo amore per il cinema adoperandosi fin dagli anni ottanta per sensibilizzare il mondo che ruota attorno alla Settima Arte sul problema della preservazione dei film.

Fu, infatti, il primo a lanciare un grido d'allarme per i film che perdono il colore per il solo effetto dello scorrere del tempo e, conseguentemente, fu una delle prime voci autorevoli a porre l'accento sulla necessità del restauro per i

film, come esattamente avviene per gli altri beni culturali. Non solo, ma cominciò ad occuparsi direttamente del restauro costituendo per questa attività un apposito centro. Giustamente, quindi, le Istituzioni di Rimini e i cittadini si sono stretti attorno al premiato per riversare su di lui i sentimenti che nutrono per il loro Federico, per il grande cineasta divenuto simbolo della Città tutta.

Anche questa manifestazione di affetto è sembrata esprimere la consapevolezza che, con la scelta esemplare effettuata per l'inaugurazione del Premio, la Fondazione si apprestava a compiere una svolta, un salto di qualità che manifesterà i primi effetti già nel corso del 2006. Intanto i rapporti istituiti con Scorsese non resteranno episodici, ma avranno un seguito che ci auguriamo molto intenso e, comunque, tale da aprire nuove prospettive alla Fondazione con non trascurabili articolazioni americane.

Inoltre in tempi brevissimi si concluderà la vicenda, lunga e faticosa, dell'acquisizione del famoso *Libro dei sogni*, il più importante reperto lasciatoci da Fellini, la documentazione della intensa vita onirica del grande riminese da lui disegnata e commentata nel corso di venti anni. Il preziosissimo testo, due raccolte di fogli da

disegno, dovrà prima di ogni altra cosa essere attentamente studiato per una valutazione critica fondata sugli elementi storico-filologici specifici di quei materiali.

Con tale acquisto la Fondazione arricchirà il proprio archivio facendone una raccolta di documenti tale da consentire la costituzione di un Centro internazionale di studi felliniani, Centro che verrà inaugurato in tempi molto ravvicinati in una sede provvisoria dovuta alla generosità della Provincia di Rimini.

Intanto prenderanno il via i lavori per dare alla Fondazione una sede prestigiosa e definitiva, in grado quindi di ospitare anche il Centro internazionale di studi. Il Comune, infatti, sta procedendo rapidamente alla definizione del progetto di ristrutturazione dell'edificio in cui si trova il mitico cinema Fulgor, dove la Fondazione di-

sporgerà anche di una saletta cinematografica ubicata accanto alla storica sala di felliniana memoria.

Ma non è finita. È allo studio, infatti, da parte delle Istituzioni riminesi che maggiormente sostengono la Fondazione, la sistemazione del Museo Fellini in una sede più ampia che consenta di espanderne l'attività e, nello stesso tempo, di ospitare una esposizione permanente atta a fornire ai visitatori una sintesi significativa della figura e dell'opera del Maestro. Già il Comune ha avanzato una proposta molto interessante e tutto lascia sperare che anche questo problema possa trovare soluzione in tempi ragionevoli.

E la nostra rivista? Anch'essa inizierà un nuovo corso. Il Comitato scientifico, infatti, ha deciso di concentrare l'attività della pubblicazione in due numeri doppi ogni anno, come

nella fase iniziale. "Fellini Amarcord" accentuerà il suo carattere critico-filologico di ricerca sulla linea che anche questo numero segna, accentuerà soltanto il carattere critico, di studio e ricerca teorica, ospitando saggi di ampio respiro; cosa che in qualche misura si è verificata anche in passato.

In vista di questo mutamento la Fondazione ha deciso da questo numero di assumere direttamente il compito di editare la rivista, mantenendo inalterata la veste grafica e il prezzo di copertina, nonché, ovviamente, nel pieno rispetto degli obblighi assunti con gli abbonati.

All'Editore Capitani, grazie alla cui collaborazione la rivista ha superato brillantemente le difficoltà degli inizi e del consolidamento, va il sentito ringraziamento della redazione e della Fondazione tutta.

The Award for Scorsese and the Future of the Fellini Foundation

by **Vittorio Boarini**

Martin Scorsese came to Rimini on 26 November to receive the Fellini Foundation Award from its president Pupi Avati.

This issue, in fact, opens with the transcription of the touching speech that Scorsese delivered to the enthusiastic audience that packed the Fulgor cinema. It was rewarded by a standing ovation that reflected the warm admiration of the Italians present at the event.

It is worth recalling that the decision to award Scorsese with the first Fellini Foundation Award was taken by the Foundation's Scientific committee on the basis of certain specific considerations.

Scorsese is undeniably one of the greatest living directors and therefore fulfils all the artistic and cultural requirements to launch an event that is destined to become, according to the wishes of its promoters, an award for excellence in cinema (someone has even referred to it as a Nobel for cinema) for living filmmakers that have particularly honoured the Seventh Art. Scorsese, as his words revealed, has also been linked to Fellini for over twenty years through a sincere friendship. A great director, in other words, who was not only inspired by Fellini's films, which he admired since he was a young boy, but a close friend.

Scorsese is not only a cinema director but also a scholar of the history of cinema and in particular of Italian cinema, which he passionately loves. We saw an extraordinary example of his passion in 2001 in Venice when he presented his critically acclaimed *My Voyage to Italy* at the International film festival.

Finally another significant element of Scorsese's character: since the eighties he expresses his love for cinema by raising awareness amongst those that gravitate around the Seventh Art about the issue of film preservation.

He was in fact the first to launch a warning about films that lose their colour simply through the passing of time and consequently was one of the first authoritative voices that pointed out the need for film restoration, much like other aspects of cultural heritage. He didn't limit himself to lamenting the situation but personally began to occupy himself in restoration by founding a special centre.

It was only appropriate that Rimini's official representatives and ordinary citizens paid tribute to Scorsese and communicated to him the feelings that they hold for their Federico, the great filmmaker that has become the symbol of the city.

This outpouring of appreciation seemed to express the awareness that with the exemplary selection for the recipient of this first award, the Foundation wanted to mark a radical change, whose first effects will be noticeable throughout 2006. First of all the relationship with Scorsese will not remain episodic but will consist of a very intense follow up which will open important American opportunities for the Foundation.

Furthermore the long and difficult matter of the purchase of the famous *Libro dei sogni*, the most important exhibit that Fellini has left us, will shortly come to an end. The book documents twenty years of the director's vivid dreams with drawings and comments. This extremely important text and two collections of drawings will first of all be carefully studied for a critical assessment of their historical and philological elements.

This purchase will increase the Foundation's archive which will become an international centre for Fellinian studies, due to open in a temporary location very shortly thanks to the generosity of the Rimini Province.

In the meantime the work to find a prestigious and definitive home for the Foundation that will be able to accommodate the international centre of studies will shortly begin. The council is in fact rapidly defining the restructuring project for the mythical Fulgor cinema where the Foundation will have a screening room in this location rendered famous by Fellini.

And that's not all. The Rimini institutions that support the Foundation are researching the possibilities of finding a large scale location for the Fellini Museum, which will allow it to expand its activities and at the same time allow it to host a permanent exhibition which can provide visitors with a significant presentation of the Maestro and his work. The Council has already made a very interesting proposal which allows us to hope that the matter will be resolved reasonably soon.

And what about our magazine? It will also take a new direction. The Scientific committee has decided to concentrate the publication in two double issues per year, much like the initial period. "Fellini Amarcord" will pursue its critical and philological nature along the lines of this issue, whilst increasing its critical aspect of study and theoretical research by including wide ranging essays. Something that in some way happened in the past.

In view of these changes the Foundation has decided, as of this issue, to edit the magazine directly, without changing the graphic layout and cover price, obviously in compliance with all obligations undertaken with subscribers.

The editorial staff and the Foundation would like to thank Editore Capitani for his collaboration in helping the magazine to overcome its initial difficulties.



Fellini, "Amarcord": il Grand Hotel, 1973 - Pennarelli colorati su carta - Bologna, Collezione Renzo Renzi

RIMINI, FEDERICO ED IO

MARTIN SCORSESE

Vi ringrazio. Spero che mi perdonerete se parlerò in inglese. C'è stato un periodo negli anni settanta, quando ho vissuto nel vostro paese per un po', in cui cercavo di parlare italiano e tutti mi imploravano di parlare inglese...

Vorrei ringraziare il presidente Pupi Avati, il direttore Vittorio Boarini, il sindaco e la città di Rimini.

È abbastanza incredibile credere che questa sia la mia prima visita a Rimini considerando che ho visto per la prima volta *I vitelloni* quando avevo 20, forse 21 anni. Ho sempre serbato nella mia mente un'immagine estremamente vivida di questa città. Sapevo che non si trattava della vera Rimini nel film, ma di quella vista attraverso gli occhi di Federico Fellini. Ma in fondo chi può stabilire dove inizi la realtà e dove finisca la fantasia?

Credo che Fellini abbia portato Rimini con sé per tutta la sua vita: quando lasci i luoghi della tua giovinezza, questi poi diventano una sorta di paradiso perduto. I luoghi cambiano e tu cambi e non è possibile tornare indietro. L'unico modo che hai per rivisitare quei posti è attraverso i tuoi ricordi, i tuoi sogni e, nel caso di Fellini, attraverso i suoi film. Fellini ricreò Rimini per sospenderla nel tempo e nello spazio tra il cielo e la terra.

Conoscevo Fellini fin dagli anni settanta. Vivevo a New York per la maggior parte del tempo e sapevo che a Federico non piaceva spostarsi, anche se ovviamente, per essere uno che non amava viaggiare era un po' come un astronauta che atterra in pianeti sempre diversi. È persino entrato a far parte del dizionario inglese: chi non conosce ormai l'aggettivo *fellinesque*?

Ci incontrammo al festival di Sorrento nel 1970. Era l'edizione dedicata al cinema americano e mi trovavo lì per presentare alcuni film realizzati dagli studenti e la sezione sul cinema underground. Quando arrivai a Roma mi disse di passare da lui per salutarlo e fu di parola. Lo chiamai. Lui mi disse di telefonargli in ufficio, e Mario Longardi, il suo addetto stampa, fece in modo che ci incontrassimo.

Erano i miei primi due o tre giorni a Roma: lui mi chiese cosa avessi visto e se mi piaceva. Mi mostrò dei disegni che stava facendo, mi disse che erano intitolati *casino* e mi spiegò il significato della parola. Mi chiese cosa mi fosse piaciuto di più dell'Italia fino a quel momento e io risposi Pompei. Lui ribatté: "Oh, ma Pompei non è mica vera, è solo per i turisti". Mario Longardi si mise a ridere. Si informò sulla data della mia partenza e io risposi: "Parto

domani, ho lasciato per ultime te e la Cappella Sistina". Allora Mario lo guardò e gli disse: "Lo vedi Federico, sei diventato un monumento noioso".

Ma sapeva bene cosa significasse ciò che avevo detto. E in fondo è vero, Federico è stato un monumento e lo è soprattutto ora, e anche la città di Rimini lo è in questo senso, e lo è davvero nel suo rappresentare in pieno il mondo del cinema di Fellini, cosa che tutti noi sapevamo all'epoca. Per quasi 25, 35 anni Fellini è stato, attraverso i suoi film, parte integrante della mia vita – anche più a lungo a pensarci bene, da *La strada* – nonché motivo di gioia e ispirazione per tutti i cineasti.

Le sue immagini e i suoi personaggi mi accompagnano: le immagini del circo, la spiaggia, le piazze di notte e i matrimoni all'aperto, Marcello e Gelsomina, "è arrivato Zampanò" – vi ricordate quando Zampanò colpisce Gelsomina con un bastone per insegnarle a dire "è arrivato Zampanò"? Quando vidi *La strada* mi colpirono il senso dell'umorismo e la compassione che permeavano un mondo spesso mostrato come ostile e grottesco, e non dimentichiamoci che avevo dieci anni. Il mondo era sì ostile e grottesco ma allo stesso tempo pieno di apparizioni e sorprese, in cui gioia e tristezza si mescolavano

sempre, specialmente grazie alla musica di Nino Rota. Ero rapito dal suo mondo e dai suoi sogni, la sua insaziabile curiosità e gli instancabili sforzi compiuti fino alla fine per avviare nuovi progetti. Non fu facile per me amare il circo. A tre anni, nel 1946, i medici dissero ai miei genitori che dovevano togliermi le tonsille. Una volta in ospedale non volevo andare con l'infermiera. Mia madre e mio padre non erano molto istruiti, così, vedendomi piangere, cercarono di fare del loro meglio dicendomi: "Vai con l'infermiera che ti porta al circo". Dopo quell'esperienza, solo Fellini poteva farmi piacere il circo. Mia madre si arrabbia quando racconto questa storia e quindi spero che ovunque si trovi adesso possa perdonarmi. Mia madre adorava Fellini e lui è stato infinitamente generoso con i miei genitori nel corso degli anni, dagli anni settanta fino alla fine degli anni ottanta. Quando venivano a Roma li invitava sul set. All'inizio, vedendo *La dolce vita* e *8½* mio padre ebbe una reazione un po' "puritana", ma mia madre lo invitò a rilassarsi, a divertirsi e a vedere la bellezza di quei film. Verso la fine credo che ci avesse preso gusto e tornò a Cinecittà più di una volta.

E poi la spiaggia. La spiaggia è qui, voi lo sapete. L'influenza che ebbe sui miei film è molto forte... se ne è parlato spesso. L'influenza di Fellini, il suo modo di svelare le infinite possibilità che il cinema era in grado di offrire, non ebbero un impatto solo su di me ma su ogni cineasta al mondo.

Per me c'era qualcosa di molto speciale che riguardava Rimini e *I vitelloni*: perché se lui aveva realizzato un film sulla sua giovinezza, su Rimini, allora anch'io potevo farne uno su Elizabeth Street a New York – che tra parentesi era tutta siciliana perché i napoletani vivevano a Mulberry Street.

Come ci si sdebita nei confronti di un grande artista per tutto quello che ti ha dato? Non saprei. Io lo disturbavo tutte le volte che venivo in Italia, andavo a trovarlo e lui era sempre generoso con me e mi portava a pranzo al ristorante del Grand Hotel, nei pressi della stazione ferroviaria.

Ricordo che nel 1985 contribuì alla realizzazione di uno splendido omaggio che gli dedicarono a New York, il Tributo a Fellini del Lincoln Centre Film Society. Lavorai alla selezione di alcune scene dei suoi film per la serata e Federico fu estremamente gentile con me. Erano gli anni ottanta, non l'avevo visto per diversi anni e io mancavo dall'Italia da sei.

Credo che un modo per ripagare qualcuno per quello che ha fatto per te è mantenere viva la sua opera, ed è quello che io cerco di fare.

Oltre ad aver contribuito a realizzare l'omaggio del Lincoln Centre nella selezione e la presentazione degli spezzoni, lo aiutai, insieme a Julian Schlossberg a ridistribuire *Intervista* a New York e credo che quello fu l'ultimo suo film distribuito negli Stati Uniti. Era una cosa che sentivamo di dover fare, non ricordo esatta-

mente come. Il film fu mostrato al Museum of Modern Art e Fellini non poté venire quella sera ma ci spedì dei disegni molto divertenti. Credo che *Intervista* riscosse in America un enorme successo.

Due invece furono le grandi delusioni. La prima fu quando cercammo in tutti i modi di distribuire o almeno proiettare o mostrare *La voce della luna* in America. Io, Raffaele [Donato], Harvey Weinstein e altri, facemmo di tutto, lo feci vedere a Woody Allen a cui piacque molto. Ci fu una possibilità di mostrarlo che alla fine non si concretizzò, il film non fu ritenuto abbastanza valido per quell'epoca, in America. Fu l'inizio della fine in termini di scelte culturali. Se un film come quello non è ritenuto abbastanza buono per essere mostrato in un cinema di New York... e sto parlando di circuiti d'essai, non di grandi catene.

Intorno a quello stesso periodo si presentò la possibilità di realizzare un altro progetto. Avevo sempre voluto lavorare con Fellini, benché fosse davvero molto difficile, ma anche la sola idea di essere associato a lui in qualche modo mi piaceva. Si trattava di una sua idea per una serie di film sull'industria cinematografica da realizzare per la televisione – uno dedicato all'attore, uno al produttore, al regista, all'operatore. Il produttore, Leo Pescarolo, recuperò il denaro, e anche noi trovammo dei finanziamenti dalla Universal Pictures, con Tom Pollack che aveva fatto *Casinò* con me all'epoca, anzi no, quello fu in seguito, avevamo realizzato

insieme *L'ultima tentazione di Cristo*. I fondi erano disponibili ma fu allora purtroppo che Fellini si ammalò.

Come ho detto mi sarebbe piaciuto essere associato a un qualunque film creato da Fellini. Mi ricorderò sempre la storia che mi fu riportata a proposito di *Satyricon*, uno dei film che adoro.

Uno dei suoi straordinari scenografi, Danilo Donati, raccontò di lui e Fellini che passeggiavano di notte per quelle strade lastricate di ciottoli che ci sono a Roma, chiedendosi che aspetto avesse avuto l'antico impero: così si chinavano, raccolsero un sampietrino e videro gli antichi romani brulicare sotto di esso, e capirono che era quello il film che volevano fare, il mondo sotterraneo di Fellini e il numero infinito di porte e finestre che nel suo mondo poteva aprire a piacere.

Un'altra scena che mi viene in mente pensando a Fellini è il sogno del cimitero in *8½*, quando suo padre si lamenta del fatto che il soffitto della sua tomba è un po' troppo basso. Poi sopraggiunge il produttore e il padre chiede: "Come va mio figlio?", e il produttore scuote la testa e dice: "Non va bene, non va bene affatto". A quel punto il padre si allontana e la madre deve seguirlo piuttosto che restare con suo figlio. Questo è per me un momento molto toccante.

Sono passati circa 12 anni da quando Fellini è morto, e mio padre morì qualche mese prima di lui, in agosto, esattamente dello stesso male. È per questo che quelle immagini mi tornano sempre in mente,

i suoi film avevano su mio padre un effetto molto forte. Certo, ci restano i suoi film, adesso li abbiamo a disposizione ma dobbiamo continuare a preservali. Salvaguardarli e restaurarli. Il problema maggiore riguarda il loro apprezzamento perché oggi, per molti giovani, i film del passato sono diventati come storia antica. Non solo Fellini, ma anche i grandi cineasti americani come Ford o Welles, o altri come Rossellini o Visconti. Ci sono, e non solo in America, alcuni classici riconosciuti tali, ma in questi tempi l'idea dominante è che il colore sia meglio del bianco e nero, il dolby del mono, che qualunque cosa recente sia migliore di quella passata. È un processo senza fine e in un certo senso quello che ci preoccupa è che l'apprezzamento per un film viene spesso confuso con il consumo di un film. Non voglio dire che un film non si possa consumare, o tentare di consumare, anche se credo che con Fellini sia un'impresa impossibile poiché una volta visto ti accompagna per sempre. Ma il concetto di apprezzamento di un film è stato frainteso con l'idea di consumo e credo che ciò abbia generato una delle idee peggiori del nostro tempo e cioè che i soli film che meritano il nostro tempo, e ciò vale anche per i giovani, sono quelli che possiamo consumare facilmente.

È per questo che cerco di sostenere eventi come questo e, ovviamente, cineasti come Fellini, perché credo che le giovani generazioni debbano poter studiare i maestri. Il che non vuol dire prendere ap-

punti su un quaderno mentre guardi il film perché se lo fai non riesci a guardarlo veramente. Un film va assorbito. E non ha niente a che vedere con la tecnica perché chiunque può insegnarvi la sua tecnica. Non è questo il punto. Ha a che fare con la potenza spirituale, la poesia immortale e la bellezza dell'opera di Fellini che sono come uno scrigno da cui un giovane di 21 anni può attingere, e a 31 scoprire qualcosa di nuovo, e a 51 qualcos'altro ancora. E questa è una cosa che conosco bene perché io stesso ho vissuto con questi film dal 1947. L'ultima volta che ho visto Fellini fu a un pranzo a casa di Suso Cecchi D'Amico, nel gennaio del 1992. Fuori pioveva e lui ci parlò della possibilità di realizzare questi film sulla figura dell'attore, del regista. Ne avevamo discusso poco prima che fosse stilato un accordo e in quell'occasione ci illustrò le sue idee. Se ne andò un po' prima di noi perché aveva un appuntamento dal medico.

Quando poi uscimmo stava ancora aspettando la sua macchina: ricordo che era lì, con quel suo cappello e la sciarpa intorno al collo, e la pioggia che veniva giù. Sembrava un gigante, sembrava immenso. Non volevo disturbarlo, lui non si era accorto di essere osservato. Lo guardai salire in macchina e allontanarsi, e quella fu l'ultima volta che lo vidi, anche se poi ebbi ancora un'altra occasione per parlargli al telefono.

Si sottopose all'intervento e poi fu la volta dell'Oscar alla carriera. Ricordo che volò a

Los Angeles. Avevo saputo che l'operazione era andata molto bene – mio padre si era sottoposto alla stessa operazione per due volte ed era riuscito. Mi chiamò dall'aeroporto di Los Angeles mentre stava ripartendo per Roma – non ero riuscito ad andare alla cerimonia perché ero completamente assorbito dal montaggio de *L'età dell'innocenza* – e fu in quel momento che mi resi conto che non stava bene, la sua voce era molto debole, sembrava stanco.

Parlammo di andare avanti con il progetto del film che avremmo fatto insieme con la Universal e Pescarolo. Fu l'ultima volta che sentii la sua voce.

Da allora ho avuto il privilegio di lavorare con alcuni dei suoi stretti collaboratori come Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo, ed è stato per me un onore. Però Fellini mi manca. Certo, abbiamo la sua eredità, i suoi film sono con noi, ma credo che, affinché tutto questo non si perda, occorra ritro-

varsi come stasera, e comunicare chiaramente al resto del mondo che si tratta di doni straordinari che vanno preservati e restaurati per i posteri, per le generazioni future. Il mio impegno a mantenere viva la sua opera è più fermo che mai.

Grazie per l'onore che mi avete concesso. La mia visita a Rimini è molto breve perché domani devo tornare a New York, ma vi ringrazio di cuore per avermi dato la possibilità di essere qui oggi. Grazie.

Rimini, Federico and Me by Martin Scorsese

Grazie. Please forgive me for speaking in English, I used to try to speak Italian when I lived here sometimes in the 70's, but then people would just tell me to please speak in English so... Thank you to President Pupi Avati and director Vittorio Boarini, as well as to the mayor and everyone in the city of Rimini.

It is sort of fantastical to imagine that this is my first visit to Rimini since I saw *I vitelloni* when I was maybe 20 years old or 21 years old. This town has been very, very vivid in my mind and although I know it wasn't the real Rimini in the film, but, as seen through the eyes of Federico Fellini, who's to say where the real one begins and the fantastical one ends.

I think Fellini carried Rimini with him throughout his entire life and when you leave the place where you spent your youth, it becomes a sort of lost paradise. Places change, you change but there's no going back. The only way you can revisit it is through your memory, through your dreams and, in Fellini's case, through his films. He recreated Rimini and suspended it in time and space between heaven and earth.

I've known Fellini since 1970. I lived in New York most of the time and I know he didn't like to travel although of course, for somebody who didn't like to travel, Fellini was like a spaceman because he landed on every shore on different planets. He even made it into the English dictionary; as well all know the word *fellinesque* is now in the English dictionary.

I actually met him at the Sorrento Film Festival in 1970. It was the American film year and I was there presenting part of the student and underground films. When I got to Rome he told me to come by and say hello and he was actually a person of his word. I called him and he asked me to call by his office and Mario Longardi, who was his publicist, made sure I got to see him that day.

I was spending only the first two or three days of my life in Rome and he asked me what I was doing there and if I was enjoying it. He showed me some of the pictures that he was drawing, which were called *casino* and he explained to me what the word meant.

So he asked me what I had liked most up to that point in time in Italy and I said Pompeii and he said to me: "Oh Pompeii isn't real, we do that for the tourists". So Mario, Mario Longardi was laughing. Then he asked me when I was leaving and I said: "I leave tomorrow, I kept the Sistine Chapel and you for last". So Mario looked at him and said: "See Federico, that's what you've become, a boring monument". But he knew very well what I meant. And you know he is a monument, he was and now he really is, a monument and the town of Rimini is a monument in

that sense, it really is, because it is the very world of the cinema of Fellini and we all knew that at the time, we all felt that.

He was so much a part of my life through his movies for nearly 25 years, 35 years, more so actually, since *La strada*, and a joy and inspiration to film makers everywhere.

I live with his images and his characters; the circus images, of course we all know the seashore, the piazzas at night and the weddings in the open air, and Marcello and “Zampano’s here”, remember when he hits her with the stick to teach her how to say “Zampano’s here”, Gelsomina and some many other great characters. I was excited by the humour and the compassion in a world that he showed that was often hostile and grotesque because don’t forget, I was 10 years old when I saw *La strada*. The world was hostile and grotesque, yet his world was full of apparitions and surprises, where laughter and sadness were always intermingled, especially with Nino Rota’s music. I was captivated by his world and his dreams, his great curiosity and his tireless efforts right up to the end, to the very end, to get new projects off the ground.

It was very difficult for me to like anything about the circus because when I was 3 years old, it was 1946; my mother and father were told that I had to have my tonsils taken out. I didn’t want to go with the nurse down the hall in the hospital and my mother and father, who were not educated and so, they did their best because I was crying and they said, “Go with the nurse, she’s taking you to the circus”. So only Fellini could get me to like the circus after that. My mother gets mad at me when I tell that story so, wherever she is now, I hope she forgives me.

She loved Federico Fellini so much and he was so generous with my mother and father over the years, since the 70’s all the way through to the end, to the late 80’s. When they came to Rome he would invite them on the set. At first, seeing *La dolce vita* and *8½*, my father was a little more puritanical about certain things but my mother would tell him to loosen up and enjoy himself and see how wonderful they were. In the end, he really got to like it and he was on the set a few times at Cinecittà.

Also the seashore. You know the seashore is here and the influence he had on my films is very ... people always talk about that. He influenced and showed that film had so many endless possibilities, not only to me but to practically every film maker in the world. But there was something very special about Rimini in *I vitelloni* because if he made a film about his youth, about coming from this town, from Rimini, then I could make a film from Elizabeth Street in New York, which by the way was only Sicilian, the Neapolitans were on Mulberry Street.

So, how do you repay a great artist for what he or she gives you? I don’t know how. I used to bother him whenever I came to Italy. I would go and see him and he’d always be generous and take me to lunch at the restaurant of the Grand Hotel, near the train station.

I remember in 1985 I helped to put together a very beautiful tribute that they do in New York, called the Lincoln Centre Film Society Tribute, for Fellini. I helped put together the film clips and he was very gracious to me that night. It was the 1980’s and I hadn’t seen him for a few years and I hadn’t been to Italy for six years at that time.

I guess the way you try to repay someone is by keeping their work alive and that’s what I try to do. We did put together that film tribute. It was the Lincoln Centre’s tribute but I put it together, I mean I helped chose the clips and the presentation of the clips. Then I actually helped re-release *Intervista* with Julian Schlossberg in New York and I think that was the last of Fellini’s films to be distributed in America. Somehow we got to work on that, I forget exactly how it was worked out. It was shown at the Museum of Modern Art, he couldn’t arrive that night but sent a very funny drawing and the film, I believe, the last film *Intervista* was considered a very big success in America. But there were two great disappointments. One of these was that we tried so hard to get *La voce della luna* (The voice of the moon) distributed, or at least shown or exhibited, in America. Myself, Raffaele [Donato], Harvey Weinstein and a number of people really tried, I showed it to Woody Allen and he liked it. There was a possibility of exhibiting the film but ultimately, it was deemed not worthy at that point in time in America. And that was the real beginning of the end in terms of true film appreciation in America, when that film was deemed not worthy to be shown and exhibited in a theatre in New York, and I’m talking about repertory theatre, I’m not talking about a major theatre chain.

Another project came up around the same time and I’d always wanted to work with him, although you didn’t work with him, but even just the idea of being associated with him was kind of nice. So there was a project that he had for a series of television films to be made on the movie business - one on the actor, one on the producer, one on the director, one on the cameraman – and Leo Pescarolo was the producer and he had got the money together and we actually got some financing from Universal Pictures, from Tom Pollack who had made *Casino* with me at the time, no that was later, he had made *The Last Temptation of Christ* with me. We actually had the money ready to go but that’s unfortunately, when Fellini became ill.

As I say, to be associated with any film created by Fellini would have been something. I always remember the story he told me of a film I love of his so much called *Satyricon*. The wonderful art director Danilo Donati talked about him and Fellini walking in Rome at night, through the cobblestone streets and wondering what ancient Rome must

have been like and they had this image in their minds that they just bent down, and lifted up the cobblestone and underneath the cobblestones they saw the ancient Romans crawling around, and that was the kind of film they wanted to make, the subterranean world of Fellini and the infinite number of doors and windows that he could open at his will in this world of his.

Another image and scene that comes to mind when I think of Fellini is the dream he has in the graveyard in *8½* where his father comes to visit him in his father's tomb and his father is complaining about the fact the ceiling in the tomb is a little too low, and the look on the actor's face. Then the producer comes in and asks "How's my son doing?" and the producer shakes his head and says, "It's not going well, it's not going well." Then the father starts to walk away and the mother has to follow him rather than stay with the son and that is something that is very moving to me.

You know, it is about 12 years since Fellini passed away and you know my father died a few months before him, in August, of exactly the same thing. That is why those images always come to mind because the resonance those films had in my father's heart was very strong.

Still, you know we have these films; we have them for now but we have to preserve them. They have to be preserved and restored. We have them, but they continually have to be preserved and restored. The big problem is the appreciation of the films because, now, for a lot of younger generations, older movies have become like ancient history. It's not just Fellini but great directors from America like Ford or Welles or others like Rossellini or Visconti. There are in America and around the world too, a few recognised classics, but the idea these days is that colour is better than black and white, Dolby sound is better than mono sound, anything newer is better than older. It's a never ending process and in a way, what we are concerned about is that film appreciation has got confused with the consumption of film. I don't mean that we cannot consume, or try to consume, a Fellini film which is impossible as it will always stay with you. But film appreciation has got mixed up completely with film consumption and I think it has given birth to one of the worst ideas of all that the only movies worth our time, and this is for young people too, that the only movies worth our time are the ones we can easily consume.

This is why I try to support events like this and of course, film makers like Fellini because younger people have to study the masters. That doesn't mean they have to write everything down in a notebook as they watch the film because that means you can't watch the film if you do that. You have to absorb it. And it isn't about technique because anybody can teach you technique, that isn't the issue. It is about the spiritual power and the lasting poetry and beauty of Fellini's work that is like a treasure chest that a younger person can go into when they are 21 years old and look at it, and when they are 31 years old and find more, and when they are 51 years old and find even more. And I know this for a fact because I've lived with these films since 1947.

The last time I saw Fellini was when we had a little lunch at Susi Cecchi D'Amico's house in January 1992. It was raining outside and after he talked about possibly doing these films on the actor and the director, when we talked just before the deal was made and the first time he presented the ideas to us. He left before us because he said he had a doctor's appointment. When we went downstairs afterwards he was still standing there waiting for his car, and I remember he was standing there with his hat on and his scarf around his neck and the rain was coming down and he looked like a giant, he looked immense. I didn't want to bother him, he didn't know we were looking at him, and I watched him get in the car and drive off and that was the last time I saw him, although I did get to speak to him on the phone one more time.

So, he underwent the operation and then there was the presentation of the Honorary Academy Award to him. I remember he flew to Los Angeles and I had understood that the operation had gone very well - my father had actually undergone the operation twice and did very well - but on his way back to Rome from Los Angeles airport he called me, because I had not been able to go to Los Angeles for the event, the Academy Awards, as I was editing *The Age of Innocence*, and that was the moment I realised he was not well because his voice was very feeble, he sounded very tired. Basically, we talked about going ahead into production on the picture we were all going to make together with Universal and Pescarolo, this series of films on the motion picture industry. And that was the last time I heard his voice.

Since then I have been graced with having been able to work with a close collaborator of Fellini, Dante Ferretti, and Francesca Lo Schiavo and it has certainly been an honour and an extraordinary collaboration. But I miss him. You could say that his legacy is with us and no doubt, his legacy is with us but for me, his films won't stay here unless we gather like this and make it clear to the rest of the world that these are invaluable gifts that have to be preserved and restored for posterity and for generations to come. I am committed, more than ever, to keeping his work alive.

Thank you so much for this honour. It is such a short visit to come to Rimini for me because I have to go back to New York tomorrow but I thank you so much for this honour and for the possibility to be here today. Thank you.



Fellini



L'IMMAGINARIO VISIVO DI FEDERICO FELLINI: UN APPROCCIO JUNGHIANO

HAVA ALDOUBY

Federico Fellini ha stregato platee intere grazie alla straordinaria potenza e poeticità visiva dei suoi molti film. Il suo incontro con Ernst Bernhard, analista junghiano, e il suo interesse di lunga data per il pensiero di Jung sono già stati discussi in numerose pubblicazioni.¹

Peter Bondanella ad esempio, sostiene che sarebbero state le teorie di Jung a suggerire a Fellini la possibilità di “comunicare con il pubblico a un livello subliminale”.² A dispetto di questa interessante intuizione, la maggior parte degli studi che hanno preso in esame l’influenza di Jung sull’opera di Fellini hanno tralasciato l’uso che quest’ultimo fece dell’immaginario simbolico junghiano, prediligendo invece il suo impiego di nuove tecniche narrative. Studiosi e critici del settore hanno trascurato l’aspetto visivo della teoria junghiana e il suo possibile impatto sull’immaginario visivo felliniano.

Questo articolo si concentrerà sull’interazione tra l’immaginario simbolico junghiano e i

turbamenti psicologici e artistici di Fellini, interazione che ha prodotto ciò che potremmo definire dei “mandala fellino-junghiani”.

In primo luogo, sosterrò che Fellini conoscesse l’immagine del mandala presente negli scritti di Jung; in seguito, descriverò quattro “mandala fellino-junghiani” così designati in base alla loro forma, al contesto in cui appaiono e al loro significato. Tali immagini saranno analizzate e confrontate ad analoghe figure junghiane che possono aver alimentato l’immaginario felliniano. Un’interpretazione delle scelte visive di Fellini alla luce del significato intrinseco dei mandala potrebbe rivelare alcuni elementi di redenzione presenti nella sua poetica. La lettura junghiana proposta da questa analisi si prefigge di fornire un metodo per decifrare alcune delle immagini ambivalenti create da Fellini, il cui messaggio di speranza veniva spesso intenzionalmente oscurato attraverso l’uso del suo caratteristico stile grottesco.

Questa prospettiva potrebbe entrare in contraddizione con alcune interpretazioni consolidate dell’opera di Fellini, o potrebbe invece confermarle ed ampliarle; comunque sia, arricchirà la nostra comprensione delle complessità inerenti all’opera di questo importante cineasta.

Mostrerò come Fellini instaurò con il suo pubblico una comunicazione non verbale e non narrativa attraverso l’impiego di immagini mandala, soprattutto nel finale dei suoi film, momento in cui i protagonisti ricevono il dono dell’integrità psichica.

Fellini sottoponeva al suo pubblico la visione di immagini fortemente simboliche che secondo la teoria junghiana, esercitano nell’osservatore un’influenza inconscia. Egli voleva infatti che il pubblico cogliesse il messaggio dei suoi film in maniera intuitiva, e non attraverso un’analisi razionale. Sarà affascinante valutare l’esito delle strategie messe in atto da Fellini, non solo alla luce di un’analisi junghiana, ma anche come chiave

¹ Peter Bondanella ne fa menzione in *Il cinema di Federico Fellini* (Guaraldi, Rimini, 1994). Un’analisi junghiana di *Giulietta degli spiriti* può essere rintracciata in CAROLYN GEDULD, *Juliet of the Spirits: Guido’s Anima*, in PETER BONDANELLA (a cura di), *Fellini – Essays in Criticism*, Oxford University Press, New York, 1978, pp. 137-151. Si veda anche CHRISTOPHER HAUKE, IAN ALISTER (a cura di), *Jung & Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Routledge, London, 2001.

² BONDANELLA, cit., p. 172.

interpretativa dei suoi film. L'uso particolare che fece dei mandala può essere considerato una sorta di esperimento di psicologia junghiana su larga scala, i cui risultati devono ancora essere esaminati. Il forte ascendente del pensiero junghiano su Fellini ha influenzato, attraverso i suoi film, il pubblico di tutto il mondo. Un'interessante dimostrazione del contributo di Jung alla cultura occidentale di cui si fa cenno di rado.

Fellini e la conoscenza dei mandala

Fellini non fece mai riferimento diretto ai mandala, né all'interno dei suoi scritti, né nel corso delle interviste da lui rilasciate. Esistono tuttavia diversi elementi a conferma dell'ipotesi che il regista conoscesse la principale tra le immagini junghiane. Nella sua biblioteca privata, ora a Rimini, figurano un libro sui mandala e diversi volumi di scritti di Jung. Il libro in questione, *Teoria e pratica dei mandala*, era parte della collana *Psiche e Coscienza* curata da Ernst Bernhard, l'analista junghiano di Fellini. È verosimile che fu con lui che il regista discusse

questo concetto. Fellini fece anche visita per una o due volte alla Torre di Jung vicino Zurigo,³ dove si trova il grande dipinto murale mandala. Fellini attraversò diversi momenti di incertezza legati alla sua creatività: è dunque possibile supporre che fosse interessato al potere creativo del mandala e che cercasse di tradurre questo concetto in immagini, utilizzando l'immaginario simbolico di Jung. Conoscendo il "pensiero visivo" di Fellini, appare improbabile che abbia ignorato l'abbondanza di immagini presenti negli scritti di Jung e che si sia limitato a concetti più astratti.

La descrizione dei "mandala fellino-junghiani" qui avanzata, si baserà su dei prototipi junghiani quali il cerchio, o sfera, l'occhio e la carpa, tutte declinazioni del mandala, alcune delle quali rintracciabili all'interno dell'immaginario felliniano.

Riunificazione del Sé e riscoperta della creatività

Assumendo vari aspetti e forme, il mandala si presenta nella teoria junghiana come "un simbolo di totalità insito

nell'uomo o come un'auto-rappresentazione di un processo psichico centripeto (individuazione)... Descrive un sistema o un ordine che si sovrappone, per così dire, al caos psichico..."⁴ I mandala appaiono spontaneamente all'interno dei sogni e nella fantasia "solitamente come un tentativo inconscio di auto-guarigione in stati di disorientamento psichico".⁵

Come verrà in seguito dimostrato, per Fellini la creazione del mandala era legata a momenti di crisi artistica. Nei film che analizzeremo, sarà l'armonia a permettere il superamento della crisi creativa, e in questo il mandala ricopre un ruolo non trascurabile. Accanto al suo significato di rappresentazione del sé riunificato, il mandala esprime infatti la creazione, come suggerito in *L'uomo e i suoi simboli*:

Il mandala opera a fine di conservazione – esattamente, al fine di restaurare un ordinamenti precedentemente in vigore. Ma esso persegue anche la finalità creativa di dare espressione e forma a qualcosa che tuttora non esiste, a qualche cosa di nuovo e di unico... ciò che vale a restaurare il vecchio ordine, comporta simultaneamente qualche nuovo elemento creativo.⁶

³ La prima visita, nel 1965, viene menzionata da Tullio Kezich in *Fellini*, Camunia, Milano, 1987, p. 303. L'altra ebbe luogo nell'estate del 1976 (testimonianza del Dr. Jost Hoerni che ospitò Fellini).

⁴ ANIELA JAFFÉ (a cura di), *C. G. Jung – Immagine e parola*, Edizioni scientifiche, Milano, 2003, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ MARIE LOUISE VON FRANZ, *Il processo di individuazione*, in CARL GUSTAV JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Longanesi, Milano, 1967, p. 204. Si pensa che Fellini conoscesse questo testo, visto che io stesso ho trovato una copia di *L'uomo e i suoi simboli* nella sua biblioteca provata. Il libro gli era stato dedicato nel 1965 dal pittore e regista Hans Richter.

Sembra che Fellini conoscesse l'accezione di mandala come nuova creazione,⁷ rimane solo da chiarire in quali contesti adottò questa immagine. Fellini e i suoi personaggi, molto spesso degli artisti frustrati, sono costantemente in cerca della loro capacità creativa perduta. La mia teoria è che Fellini attingesse a un immaginario simbolico simile a quello del mandala per rappresentare la guarigione finale dei suoi protagonisti e dunque il risveglio della loro ispirazione. Tale strategia è particolarmente evidente in quattro dei suoi film. In tre di questi, i rispettivi protagonisti sono affetti da un "blocco creativo": Marcello, che tenta disperatamente di diventare scrittore, Guido, un regista che ha perso l'ispirazione per il suo film, e Toby Dammit, un attore che non crede più nelle sue capacità, mentre in *Prova d'orchestra*, la metafora centrale è un'orchestra che non riesce a suonare in armonia. In queste quattro opere, i mandala rappresentano la salvezza dei protagonisti dalla loro infelicità. Eppure in *Toby Dammit* il "mandala fellino-junghiano"

si presenta come una minaccia, traduce il pericolo di scivolare nel proprio inconscio. Fellini conobbe Berhard durante il periodo in cui stava girando *La dolce vita*.⁸ In precedenza, era già entrato in contatto con un altro psicologo junghiano,⁹ ed è quindi probabile che quando diresse il film avesse già acquisito una certa familiarità con alcuni concetti junghiani. L'immagine centrale dell'epilogo è una fantastica creatura marina (Fig.1) che appare alla fine del frustrante cammino intrapreso da Marcello in cerca della realizzazione di sé. Nel corso di questo processo Marcello tenta inutilmente di diventare un artista allontanandosi dall'aridità e dallo straniamento della "dolce vita". La sequenza finale è preceduta da un'orgia forsennata in cui Marcello sembra intrappolato in una situazione senza via d'uscita. All'alba, l'intera comitiva vaga letargicamente in una pineta fino ad arrivare alla spiaggia, dove si imbatte in un gruppo di pescatori riuniti attorno alla grottesca creatura marina. Si tratta della primissima apparizione di un'immagine

fantastica nel cinema di Fellini. Secondo Kezich sarebbe ispirata al ricordo di un fatto realmente accaduto durante l'infanzia del regista, intorno al 1934, quando un mostruoso mammifero marino approdò sulle rive riminesi.¹⁰ Personalmente non credo che la creatura in *La dolce vita* fosse un riferimento diretto a quell'evento, ma piuttosto un'immagine nuova, una creazione fantastica.¹¹ Anche se ispirata a un fatto realmente accaduto, Fellini sviluppò l'immagine scardinandosi da ogni inibizione razionalistica, una libertà nuova, forse ottenuta grazie alla terapia junghiana. La creatura marina non è solo un'immagine mutuata da Jung ma un vero e proprio "mandala fellino-junghiano", una rielaborazione di Fellini del prototipo junghiano incorporata all'interno suo vocabolario visivo. La figura che ne emerge esprime sia il punto di vista del regista sulle teorie Jung, che il suo pensiero e le sue preoccupazioni personali. Se una lettura – ampiamente condivisa – del film non lascia a Marcello nessuna speranza di salvezza, interpretando il mostro marino come una sin-

⁷ Il libro sui mandala, trovato nella biblioteca di Fellini, descrive il processo di riunificazione del sé come un atto di creazione, e illustra i quattro stadi graduali della riunificazione e dell'ascesa verso la bellezza contemplati da alcune scuole buddiste. Tucci, pp. 119-120.

⁸ BONDANELLA, cit., p. 171.

⁹ Testimonianza diretta di Gianfranco Angelucci (Rimini, settembre 1997).

¹⁰ KEZICH, cit., pp. 279-280.

¹¹ Ho esaminato il disegno del "mostro", pubblicato da "La Domenica del Corriere" (29 aprile 1934). Il disegno raffigura un enorme pesce, dalle sembianze realistiche, che non assomiglia molto alla creatura in decomposizione di *La dolce vita*. La rivista lo chiama "pesce-luna", definizione che avrebbe potuto suscitare un interesse nel Fellini adulto.

tesi di elementi junghiani e felliniani, tale nozione potrebbe essere riconsiderata.

La possibile attribuzione della creatura dei fondali alla categoria dei mandala è basata sia sulla descrizione dell'animale che su uno dei "sogni-mandala" di Jung. Il disegno di un paziente pubblicato in *Opere* vol. 9 (Fig. 2) può essere ulteriormente d'aiuto nell'illustrare questa teoria.

La creatura di Fellini è rotonda, e uno dei suoi grandi occhi è mostrato in primo piano. La sequenza ricorda in maniera sorprendente uno dei primi sogni mandala di Jung, riportato in diversi volumi di suoi scritti.¹² Nel sogno junghiano, l'immagine centrale è una creatura rotonda e luminosa, in grado di suscitare nell'osservatore nuove facoltà percettive:

... Mi trovavo in un bosco... e nella radura più buia vidi uno stagno circolare, circondato da una fitta boscaglia. Immersa nell'acqua per metà se ne stava la più strana e meravigliosa creatura che abbia mai visto: un animale rotondo, scintillante, con sfumature opalescenti... Suscitò in me un intenso desiderio di conoscenza...¹³

Al suo risveglio, il sognatore – il giovane Jung – capì senza ombra di dubbio la professione che avrebbe scelto. La

medusa rotonda e scintillante venne inoltre associata al simbolo alchemico della coscienza.¹⁴

Fellini e la versione cinematografica del sogno di Jung

Nella sequenza finale di *La dolce vita*, Marcello cammina tra gli alberi di una pineta fino ad arrivare alla spiaggia. Marcello, come Jung nel sogno, è un giovane confuso alla disperata ricerca della realizzazione personale. La pineta potrebbe essere la controparte del bosco junghiano, mentre il mare il corrispettivo dello stagno nel sogno. Entrambi rappresentano l'inconscio più profondo. Sulla spiaggia, Marcello si imbatte in una fantastica creatura marina. Anche lui, come il giovane Jung del sogno, sta per ricevere il dono di una nuova percezione?

La somiglianza tra le due storie è notevole e vale la pena prenderla in considerazione nell'analizzare l'epilogo del film. Fellini potrebbe aver voluto alludere a una possibile salvezza del protagonista utilizzando il racconto junghiano come prototipo, e l'immagine, riconducibile al mandala, come metafora centrale.

Il disegno di un paziente di Jung (Fig. 2) sembra confermare questa teoria. L'illustra-

zione, raffigura un occhio che galleggia nel mare, fiancheggiato da due serpenti. Nella sua interpretazione Jung scrisse che la paziente, una signora di mezza età, stava cercando di raggiungere una consapevolezza spirituale attraverso l'"immaginazione attiva". Secondo Jung il disegno mostrava la nascita di una nuova facoltà percettiva (rappresentata dall'occhio) che emergeva dagli abissi dell'inconscio (il mare). L'occhio simboleggiava il Sé.¹⁵ La somiglianza è evidente. Come l'occhio nel disegno, la creatura in *La dolce vita* viene catturata mentre galleggia nell'acqua, il suo occhio spalancato fissa Marcello, la sua apparizione avviene nel momento culminante della sua ricerca di ispirazione, una sorta di risposta ai suoi desideri.

Epilogo: la trasformazione di Marcello

Sulla base di queste premesse, ritengo che la "creatura-mandala" di Fellini incarni sia una guarigione cognitiva che psichica, le cui origini sono ricollegabili alle immagini junghiane. Contrariamente all'interpretazione più diffusa, l'immagine del mostro rappresenta per Marcello la speranza, poiché è il mare

¹² In *Opere*, vol. 9 lo stesso sogno è attribuito a un giovane paziente.

¹³ CARL GUSTAV JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, a cura di Aniela Jaffé, Rizzoli, Milano, 1998, pp. 109-110.

¹⁴ CARL GUSTAV JUNG, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, vol. 9, pp. 125-138.

¹⁵ *Ibid.*, 379-380.

(ovvero l'inconscio) a fornirgli l'illuminazione che aveva cercato nel corso del film. Fellini utilizza questa figura fantastica proprio per suggerire una possibilità di salvezza. Marcello può ancora trovare una via d'uscita dal suo stato psichico confuso, e riappropriarsi della sua creatività.

Fellini aveva la tendenza a oscurare e confondere il significato simbolico delle immagini da lui create, motivo per cui occorre cercare di non semplificarle troppo. L'uso "sovversivo" che Fellini fa della creatura-mandala è degno di nota: contrariamente all'"animale" luccicante di Jung, il "pesce" di Fellini è morto e in via di decomposizione.¹⁶ Numerosi critici hanno riconosciuto in questa caratteristica il simbolo dello stato incurabile di Marcello. Per Bondanella "Fellini sembra fare di tutto per rifiutare quelle esili tracce di speranza con le quali aveva lasciato lo spettatore della triologia".¹⁷

Secondo molti il pesce morto è simbolo di irreparabilità e disperazione, che tuttavia non spiega perché allora il film si chiuda sul primo piano del sorriso di Paola e non sul viso

dello sconcolato Marcello. Paola incarna la Musa Femminile, ed è significativo che le ultime inquadrature ci mostrino il suo sorriso. Trovo valida l'interpretazione secondo cui "...l'immagine di Paola in lontananza... sembra offrire la pallida speranza di un qualche varco oltre questa stasi emotiva, sessuale ed intellettuale",¹⁸ anche se si limita a considerare l'inquadratura come un dettaglio minore rispetto al pessimismo della conclusione. Qualcuno sostiene inoltre che il sorriso finale di Paola serva a enfatizzare la corruzione di Marcello.¹⁹

Ma l'immagine del pesce e del sorriso di Paola non si contraddicono l'una con l'altra, al contrario, si rafforzano. Il sorriso di Paola infatti, esalta e chiarisce gli elementi di speranza e armonia trasmessi dalla figura del pesce, e oscurati da Fellini. Il grottesco stato di decadenza dell'animale è una strategia per mascherarne il significato, e non ha necessariamente connotazioni negative. Da un punto di vista junghiano, la decomposizione annuncia una trasformazione, così come la crisi precede una nuova creazione.²⁰ Nella sua

sceneggiatura Fellini sottolinea la vitalità dell'occhio del pesce, nonostante l'animale non sia più in vita.²¹ Tale ambivalenza, una sorta di "zigzag di significati", è una caratteristica centrale nell'opera di Fellini. Il pesce può contenere al contempo elementi di morte e vitalità, cosicché l'osservatore razionale ne resta spiazzato. Solo rinunciando a un'analisi razionale e affidandosi invece a una lettura più intuitiva sarà possibile afferrare il senso di speranza trasmesso dal finale de *La dolce vita*.

Lo scopo della presente analisi è stato quello di rintracciare quei testi e quelle immagini che possano avere influenzato Fellini e avergli fornito degli spunti artistici confluiti nel suo modo unico di comunicare con il pubblico. Considerando gli esempi forniti fino a questo punto, sembrerebbe un errore ignorare l'importanza della creatura marina o concentrarsi esclusivamente sul suo aspetto grottesco. L'analisi proposta in questa sede suggerisce che Fellini volesse concedere al suo protagonista qualcosa di più che la "debole speranza di una via d'uscita".

¹⁶ Un ringraziamento a Milly Heyd per aver attirato la mia attenzione su questo paradosso.

¹⁷ BONDANELLA, cit., p. 159. Si riferisce ai film *La strada*, *Il bidone* e *Le notti di Cabiria*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 159.

¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

²⁰ VERENA KAST, *The Creative Leap – Psychological Transformation Through Crisis*, trans. Douglas Witcher, Chiron Publications, Wilmette, Illinois, 1990, pp. 3-6. [T. del trad.]

²¹ FEDERICO FELLINI, *Quattro Film*, Einaudi Editore, Torino, 1975, p. 278.

8½

L'immagine più chiaramente mandalica all'interno dell'opera felliniana appare nel finale di 8½. Si tratta della danza in cerchio, evocativa del classico mandala circolare. Il cerchio riunisce i diversi elementi della vita di Guido, consente una rinascita della sua creatività e del suo talento di regista.

Guido, il protagonista, è un regista cinematografico che tenta inutilmente di concentrarsi sul suo nuovo film. Il suo blocco creativo è accompagnato da uno stato di acuta depressione. Ha perso di vista l'idea centrale per il suo film e non ha più una chiara concezione di cosa volesse esprimere. Nel frattempo i produttori lo incalzano senza tregua affinché rilasci una dichiarazione.

Lo scontro fra il protagonista e le figure che lo circondano è costante. Sono presenti suo padre, sua madre, sua moglie, la sua amante, lui bambino e altri personaggi della sua infanzia. Uno di questi, la "Saraghina", è una povera prostituta che faceva lo spogliarello per i bambini del collegio cattolico. La Saraghina rappresenta la prima associazione del ragazzo tra sessualità e peccato. Le diverse figure simboleggiano i vari aspetti della personalità di Guido, come

Daumier, il critico spietato e razionale, e Maurice, il mago che simbolizza la componente irrazionale della psiche.

Questi personaggi possono essere considerati l'incarnazione dell'Ombra, dell'Anima e di altri aspetti archetipici della psiche teorizzati da Jung. A giudicare dalla loro relazione disarmonica, la psiche di Guido è affetta da un grave stato di frammentazione.

Nella sequenza finale di 8½, Fellini riunisce le varie figure in un cerchio danzante in cui è possibile individuare un altro "mandala fellino-junghiano" utilizzato per indicare la liberazione irrazionale e mistica del suo protagonista. Guido, regista cinematografico, è stato spesso considerato l'alterego di Fellini il quale fece persino indossare al suo protagonista un cappello identico al suo. La salvezza del protagonista si manifesta nella sua ritrovata capacità di comportarsi come un regista. Afferra il megafono e inizia a istruire i ballerini. Sia la sua crisi psicologica che la sua guarigione sono strettamente associate alle sue facoltà artistiche, un tema che permea l'intero corpus felliniano.

Inoltre, la risoluzione salvifica non segue né una logica né lo sviluppo causale della narrazione, una scelta coerente al pensiero junghiano,

secondo cui "... lo sviluppo psichico non può essere determinato da un consapevole atto di volontà, ma si verifica del tutto involontariamente e naturalmente".²² Per quanto Guido si sforzi, egli non riesce consciamente a riconciliare le figure opposte. Verso la fine è sull'orlo di un esaurimento nervoso, lacerato dalle loro richieste. Durante la conferenza stampa Guido viene istigato al suicidio. L'autodistruzione è l'unica opzione razionale rimasta che si concretizza nello smantellamento del set suggerito da Daumier.

La redenzione di Guido avviene miracolosamente grazie a Maurice, il telepata. Secondo quanto afferma Jung in scritti come *L'uomo e i suoi simboli*, la guarigione psichica può essere generata da una "forza soprapersonale",²³ o una figura diversa da quella del soggetto stesso. In 8½ Fellini individua tale figura in Maurice, il telepata. Maurice rappresenta l'inconscio, la parte irrazionale della psiche di Guido, e il miracolo da lui compiuto è il risultato di un processo inconscio. Inoltre, Maurice potrebbe incarnare il "Briccone" junghiano.²⁴ Il Briccone, ad esempio l'Ermes mitologico, "...penetra dal mondo noto a quello sconosciuto, alla ricerca di un messaggio spirituale di liberazione e di salvezza".²⁵

²² VON FRANZ, cit., p. 146.

²³ *Ibid.*, p. 148.

²⁴ Un ringraziamento ad Avi Bauman per avermi suggerito questa analogia.

²⁵ JOSEPH L. HENDERSON, *Miti antichi e uomo moderno*, in JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, cit., p. 138.

Jung concepisce la figura del briccone come "...subumano e superumano al tempo stesso... la cui caratteristica più allarmante è l'inconsapevolezza".²⁶ Il Maurice di Fellini è indubbiamente una figura simile. La sua prima apparizione nel film causa sconcerto e allarme in Guido poiché Maurice riesce con l'aiuto della sua medium Maya, a descrivere i pensieri del protagonista.

Le parole "Asa Nisi Masa" emergono inconsciamente dai ricordi d'infanzia del protagonista, e si riallacciano al concetto junghiano di Anima.²⁷ In ebraico, inoltre "Asa Nisim Asa" significa "colui che compie miracoli", una definizione quanto più appropriata per il mago Maurice e per il concetto che rappresenta.²⁸ Egli è in grado di comunicare con l'inconscio di Guido, ed è dunque la figura scelta da Fellini per manifestare l'inizio del suo processo di guarigione.

Il Sé guarito e riunificato viene rappresentato visivamente attraverso "il cerchio magico"²⁹, il cerchio di figure danzanti nel finale di *8½*. La caratteristica più evidente-

mente "mandalica" di questa immagine è la sua forma circolare. In un primo momento Fellini girò la scena all'interno della carrozza ristorante di un treno, disponendo gli attori in maniera lineare. Una volta terminate le riprese, scartò la sequenza per girare quella del cerchio danzante. Secondo un collaboratore di Fellini, Tullio Pinelli, il regista optò per il cerchio poiché conteneva in sé un maggior potenziale di movimento.³⁰ Secondo un'altra opinione la prima versione, la "soluzione lineare", sarebbe sembrata a Fellini troppo "intellettuale".³¹ Sembra dunque che Fellini fosse a conoscenza del significato particolare, e non intellettuale, del cerchio. Ritengo che fu la simbologia dei mandala a suggerirgli questa particolare forma per simboleggiare la salvezza del suo protagonista e il suo conseguente risveglio artistico. Nelle inquadrature finali di *8½*, Fellini evidenzia ulteriormente il ruolo centrale assegnato al cerchio. Guido bambino viene lasciato solo al centro di uno campo vuoto, illuminato da un riflettore cir-

colare. Il riappropriarsi di una creatività di tipo infantile, la trasformazione e la rinascita, sono evocati dal perfetto fascio di luce circolare.

Fellini raccontava spesso la sua esperienza sul set di *8½*, che come accade al suo protagonista, lo condusse attraverso un processo inconscio di maturazione. Proprio prima dell'inizio delle riprese, con i set pronti e lo staff in attesa di iniziare, Fellini fu improvvisamente colto dalla paura di aver perso l'ispirazione.

Rifletto che mi trovo in una situazione senza via d'uscita. Sono un regista che voleva fare un film che non ricorda più. Ecco, proprio in quel momento si è rivolto tutto; sono entrato di colpo nel cuore del film.³²

In quel periodo, tra il 1959 e il 1965, Fellini incontrava Bernhard con regolarità, sottoponendosi a delle sedute di analisi junghiana.³³ È probabile che Fellini abbia elaborato la sua esperienza in chiave junghiana per reinterpretarla poi, nell'epilogo del film, attraverso un "mandala fellino-junghiano".

²⁶ CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia della figura del Briccone*, in JUNG, *Opere*, cit., p. 285.

²⁷ BONDANELLA, cit., p. 185.

²⁸ Un ringraziamento a Milly Heyd per aver attirato la mia attenzione su questo interessante elemento. Se Fellini conoscesse il suo significato ebraico, o se si trattasse solo di una straordinaria coincidenza, rimane un mistero. Potrebbe essere stato Bernhard, che era ebreo, a rivelare il significato delle parole a Fellini.

²⁹ BONDANELLA, cit., p. 193.

³⁰ GIOVANNI GRAZZINI (a cura di), *Federico Fellini - Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1983.

³¹ DONALD P. COSTELLO, *Fellini's Road*, Notre Dame Press, Notre Dame, 1983, p. 144.

³² GRAZZINI, cit., p. 128.

³³ Solo recentemente si è scoperto che Fellini avesse intrapreso una terapia, contrariamente alle affermazioni del regista secondo cui lui e Bernhard si incontravano informalmente per discutere gli scritti di Jung (testimonianza di Tullio Kezich, Roma, 10 luglio 1998).

Toby Dammit

Toby Dammit fa parte di *Tre passi nel delirio*, tre adattamenti cinematografici tratti da E.A. Poe, diretti da Louis Malle, Roger Vadim e Federico Fellini. L'episodio di Fellini si basa sulla storia intitolata *Non scommettere la testa con il diavolo*. Nel racconto di Poe, un ragazzo si gioca la testa con il diavolo, scommettendo di essere in grado di saltare un cancello ruotante davanti a un ponte coperto. Il ragazzo non si accorge della presenza minacciosa del diavolo, che ha assunto le sembianze di un vecchietto distinto. Saltando, Toby finisce decapitato da una sbarra di ferro. Il diavolo incassa la sua scommessa, e si porta via la testa.

L'adattamento di Fellini conserva molto poco della storia originale. Liliana Betti, sua assistente, ha raccontato che, incredibilmente, Fellini lesse la storia solo dopo aver finito le riprese del film.³⁴ Fu lei a leggere i racconti di Poe preparandogli dei riassunti in modo che potesse sceglierne uno.

Il regista sostituì il vecchio diavolo di Poe con una bambina bionda che gioca con una palla bianca.³⁵ La palla è un

complemento di Fellini alla figura del diavolo. Si tratta di un'altra versione, sebbene molto diversa e meno ottimistica, del "mandala fellino-junghiano" discusso in questo articolo.

Come in *8½*, il protagonista di *Toby Dammit* è un artista in preda a una crisi creativa. Toby è ansioso e ha un comportamento nevrotico. La palla bianca che l'attore insegue rappresenta l'illusione di assistere a una rivelazione e di ritrovare la sua creatività smarrita.

Si tratta di un'immagine "fellino-junghiana" dall'aspetto pericoloso, demoniaco. La bambina che invita l'attore a seguirla viene chiamata "bambina-diavolo", e il suo gioco spinge il protagonista a compiere un atto pericoloso. Cercando di saltare oltre l'abisso per prendere la palla, Toby incontra la sua atroce fine, decapitato da un cavo d'acciaio che blocca il passaggio della strada.

L'epilogo del film si presta a una duplice interpretazione. Per quanto apparentemente tragica, non si tratta di una conclusione necessariamente pessimistica, esiste infatti un'altra lettura per la decapitazione del protagonista, ba-

sata sul significato mandalico della palla. Fellini intrecciò sapientemente i due aspetti della conclusione con una tripla metafora della bambina, della palla e della decapitazione.

Toby Dammit: un artista in crisi

Toby Dammit è un attore inglese che fa uso di alcol e droghe, vittima di una crisi creativa. Il suo aereo atterra a Roma e il percorso in macchina attraverso la città sembra un'allucinazione da stupefacente. Fellini sperimentò l' LSD agli inizi degli anni Sessanta,³⁶ e i suoi pochi commenti sull'argomento possono essere utili alla luce di questa analisi.

Fellini descrisse l'esperienza come una combinazione di momenti di terrore e di immensa felicità. Dai ricordi del regista: "...l'orrore delle forme che ci circondano e di cui non ricordiamo più il significato, il senso, la funzione, che cosa siano... Dispersi... in un'immensità che non vuol dir nulla. Questo è l'Inferno".³⁷ La descrizione ricorda da vicino l'impatto visivo delle sequenze qui discusse. Il protagonista è circondato da

³⁴ LILIANA BETTI, *Alla ricerca di Toby Dammit*, in LILIANA BETTI, ORNELLA VOLTA, BERNARDINO ZAPPONI, *Tre passi nel delirio*, Cappelli, Bologna, 1968, pp. 31-32.

³⁵ L'essenziale analisi comparativa di Bondanella a partire dalle diverse versioni della sceneggiatura rivela che la scommessa con il diavolo scomparve gradualmente. Inizialmente il diavolo era presente nella sceneggiatura come un uomo minuto che consigliava a Toby di guidare sul ponte coperto, per poi essere eliminato del tutto dalla versione finale del film (BONDANELLA, cit., pp. 252-253).

³⁶ KEZICH, cit., p. 342.

³⁷ LIETTA TORNABUONI (a cura di), *Federico Fellini*, Rizzoli, Milano-New York, 1995, p. 80.

forme irriconoscibili e minacciose che lo fanno “...sprofondare in un abisso di un’ansia insopportabile...”, come ricorda Fellini parlando della sua esperienza.³⁸

Il regista fece sperimentare al suo protagonista un’ansia simile a quella provata da lui durante l’esperienza dell’LSD, il che lo rende il suo alter ego. Come accennato in precedenza, anche Fellini conobbe delle crisi creative. Il motivo per l’impasse di Toby si chiarisce durante la cerimonia di premiazione della “Lupa d’oro”, quando crolla e confessa al pubblico il suo fallimento come attore.³⁹

Non a caso, Fellini fa recitare al suo protagonista un monologo tratto da *Macbeth*, in cui descrive la vita come “un’ombra che cammina”.⁴⁰ La stessa citazione appare riformulata nell’articolo di apertura di Jung al volume *L’uomo e i suoi simboli*, di cui Fellini possedeva una copia:

Quando è convinto che [le sue convinzioni] abbiano un senso, egli trova la forza di affrontare le più incredibili avversità; viceversa egli si sente sopraffatto quando, nel colmo della sventura, si trova costretto ad ammetter di

essere coinvolto in una vicenda senza senso.⁴¹

Potrebbe trattarsi di una semplice coincidenza, ma, è molto probabile che Fellini stesse citando Jung e non direttamente Shakesperare. In entrambi i casi, Toby viene presentato come un uomo preda dell’ansia, incapace di affrontare la vita attraverso l’arte.

Fellini mise in scena lo stato d’animo del suo protagonista come un viaggio in un labirinto, vediamo Toby guidare attraverso il dedalo delle strade di Roma, fino a una serie di vicoli ciechi. Lo spettatore è portato a identificarsi con il suo bisogno impellente di trovare una via d’uscita.

Questa metafora è centrale nell’idea di creatività del regista. In un’intervista rilasciata a Giovanni Grazzini, Fellini rivelò la sua abitudine di “scarabocchiare” prima di concepire ogni film. Disegnare e scarabocchiare erano per lui una sorta di filo di Arianna, lo aiutava a trovare l’uscita del labirinto.⁴² La metafora di Fellini coincide con il significato junghiano del labirinto come simbolo dell’inconscio.

Così, Toby vaga per questo labirinto metaforico e conti-

nua a finire in un vicolo cieco. Il restringersi degli orizzonti fino a una situazione “senza via d’uscita” è caratteristica di situazioni di crisi come ha dimostrato Verena Kast in *The Creative Leap*.⁴³ Kast sostiene che l’unica via d’uscita possibile sia un coraggioso, anche se pericoloso, salto in avanti,⁴⁴ e teorizza la crisi come uno stadio di incubazione cruciale del processo creativo. La crisi anticipa la trasformazione, e quella di Toby potrebbe preannunciare una conquista e non necessariamente la morte fisica o spirituale, come ha sostenuto invece gran parte della critica. La sua crisi viene “elaborata” attraverso il labirinto dell’inconscio, un processo accompagnato da frustrazione e ansia. Il suo stato di incubazione lo condurrà fino al salto oltre il ponte crollato, verso la palla bianca. In questo modo raggiungerà la “fase dell’introspezione” che segue la risoluzione positiva di una crisi, allo stesso modo in cui “nuove percezioni associate a una nuova introspezione... sono i frutti scaturiti dalla crisi come processo creativo”.⁴⁵ È questa la promessa incarnata dall’immagine della bambina con la palla, che lo aspetta oltre l’abisso.

³⁸ FELLINI, *Fare un Film*, cit., p. 5.

³⁹ BONDANELLA, cit., p. 253.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 253.

⁴¹ CARL GUSTAV JUNG, *Introduzione all’inconscio*, in JUNG, *L’uomo e i suoi simboli*, cit., p. 70.

⁴² GRAZZINI, cit., p. 7.

⁴³ KAST, cit., pp. 11-12. [T. del trad.]

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 39-41. [T. del trad.]

⁴⁵ KAST, cit., p. 12. [T. del trad.]

La crisi creativa di Fellini

Alcuni eventi nella vita di Fellini durante quel periodo fanno supporre che il regista stesse affrontando una crisi analoga a quella del suo protagonista. Nel 1967 Fellini stava pianificando un film dal titolo *Il viaggio di G. Mastorna*, concepito nel 1965 dopo la morte del suo mentore junghiano Bernhard. Il film avrebbe dovuto descrivere il viaggio di Mastorna dopo la morte. Dopo aver effettuato tutti i preparativi iniziali, Fellini si ammalò gravemente. Alla malattia si aggiunsero dei problemi di produzione che gli impedirono di realizzare il progetto, che non fu mai girato. Bondanella ricorda che “durante il corso della grave malattia, abbandonato alla più cupa depressione... Fellini dovette far fronte a una forte crisi... L’attenzione rivolta ai sogni, all’attività subcosciente – solo custode del genio secondo Fellini – non migliorò di certo la situazione, dal momento che anche attraverso quel canale arrivavano messaggi carichi di angosciosi dubbi circa le sue facoltà creative”.⁴⁶

Secondo qualcuno fu questa crisi di autostima a spingere Fellini a optare per un adattamento letterario.⁴⁷ Anche se questa interpretazione non

corrisponde alla realtà dei fatti, è probabile che Fellini fece ricorso alla figura tragica di Toby Dammit per rappresentare le sue preoccupazioni e le ansie legate alla sua crisi creativa. Secondo un’interessante analisi, la realizzazione di *Toby Dammit* ebbe un effetto creativo, “rigenerante” sulla creatività di Fellini, come se avesse esorcizzato i demoni della sua psiche “spingendo” virtualmente il suo protagonista verso l’abisso.⁴⁸ Questa interpretazione lascia diverse questioni irrisolte. Se Fellini concepì la bambina come uno dei tanti demoni da esorcizzare, cosa rappresentava la palla? Perché Fellini fa compiere a Toby un salto insensato nell’abisso, verso il demone e nella direzione opposta della palla? Cosa significa la decapitazione di Toby e come può ripristinare la creatività nel suo creatore?

Secondo questa lettura, causando il suicidio virtuale del suo protagonista Fellini riemerse da quello stesso processo trasformato e rigenerato. Ciò implica tuttavia una confusione piuttosto immotivata tra due sfere distinte quali quella del creatore e dei suoi protagonisti cinematografici. Sarebbe preferibile analizzare il film come un’entità indipendente, una metafora che incar-

ni l’intero processo creativo. Suggesto dunque un’interpretazione più coerente dell’epilogo, basata sull’assunto che Fellini avesse assegnato a immagini e situazioni un significato junghiano.

La palla bianca

La palla bianca è un’immagine chiave, spesso trascurata, e particolarmente significativa nel contesto di una ricerca della salvezza psichica. La bambina-diavolo attira l’attore verso il suo salto finale oltre l’abisso. Non è un precipitare, e quindi non rappresenta un salto suicida, si tratta piuttosto di un gesto disperatamente coraggioso, un “salto creativo”, per così dire, che aspira alla salvezza. Secondo Kast, il suicidio è “...intimamente collegato al tema della trasformazione”.⁴⁹ Una migliore comprensione di questa immagine felliniana, alla luce delle sue origini junghiane, potrebbe fornire una risposta alle nostre domande.

“Una bambina con la palla” nell’immaginario junghiano

Per reperire un’immagine junghiana che accosti una bambina a un oggetto rotondo, occorre fare nuovamente riferimento a *L’uomo e i suoi*

⁴⁶ BONDANELLA, cit., p. 248.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁹ KAST, cit., p. 36. [T. del trad.]

simboli, un libro destinato a diventare per Fellini una ricca fonte di spunti visivi. L'edizione completa in suo possesso era ricca di illustrazioni. Particolarmente significativa per la nostra discussione è una sequenza di immagini di sogni illustrata fotograficamente. Le illustrazioni dovevano "...presentare alcuni esempi di immagini mandala quali sono comparse in taluni sogni, proprio per sottolineare la grande varietà di forme in cui può manifestarsi il motivo archetipo anche nell'inconscio di un individuo".⁵⁰ Questo volume potrebbe aver legittimato Fellini ad attribuire a un'infinita varietà di immagini un significato mandalico. Esaminiamo due dei sogni illustrati che mostrano una straordinaria somiglianza visiva e tematica con l'immagine felliniana della "bambina con la palla". La prima illustrazione (Fig. 3) rappresenta una ragazza bionda. Il netto contrasto tra la luce e l'ombra fa di lei una figura misteriosa, voltata per metà verso lo spettatore, sembra invitarlo a seguirla. Sullo sfondo, un grande orologio sospeso in aria. La ragazza viene identificata come una figura-Anima: "l'anima accusa l'uomo di trascurarla".⁵¹ L'orologio è interpretato nel testo

come uno strumento del subconscio.⁵²

La palla, associata a una testa femminile decapitata, compare nella fotografia accanto, nella stessa pagina di *L'uomo e i suoi simboli* (Fig. 5). L'illustrazione ritrae un teschio che si trasforma gradualmente in una palla, e poi nella testa di una donna. Le immagini vengono interpretate come segue: "Il soggetto cerca invano di respingere la pressione dell'inconscio, ma questo si afferma (allontanando da sé il cranio) tramite la palla... e la figura dell'anima".⁵³

Jung individua nei due sogni il manifestarsi della lotta contro una forza che invita il sognatore a entrare in contatto con il suo inconscio. Tale forza viene rappresentata da diverse immagini: una ragazza bionda, un orologio rotondo, una palla, un teschio e una testa decapitata. Queste figure fanno generalmente parte della categoria del mandala ed esprimono l'importanza, per il sognatore, del contatto con l'inconscio, e della sua "...realizzazione del sé" alla quale il mandala è "...così spesso associato".⁵⁴

Il loro carattere spettrale, tuttavia, esprime la paura che il sognatore nutre nei confronti dell'incontro con il suo inconscio. Le figure proposte da Fellini

in *Toby Dammit* sono molto simili. L'unione di una bambina, una palla e una testa a indicare il conflitto del protagonista, attratto e allo stesso tempo inquieto di fronte a un territorio sconosciuto. La "bambina-diavolo" (Fig. 4) ha una postura molto simile alla ragazza nell'illustrazione del sogno junghiano, voltata a tre quarti verso lo spettatore, immersa per metà nell'oscurità, appare come una presenza demoniaca. Le inquadrature finali, in cui la testa decapitata di Toby giace a terra accanto alla palla bianca, ricordano in maniera sorprendente l'illustrazione del teschio che si trasforma prima in una palla e poi in una testa (Fig. 5).

La palla bianca di Fellini

Alla luce di queste analogie è possibile sostenere che la palla bianca sia un "mandala fellino-junghiano", alla pari del pesce in *La dolce vita* e del cerchio danzante in *8½*. La lettura di *L'uomo e i suoi simboli* potrebbe aver indotto Fellini a utilizzare una serie di immagini analoghe per affrontare un tema non identico, ma simile. È tuttavia fuorviante limitarsi a interpretare le metafore felliniane secondo una logica strettamente junghiana.

⁵⁰ C. G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, edizione illustrata, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1990, p. 302.

⁵¹ *Ibid.*, p. 302.

⁵² *Ibid.*, p. 302.

⁵³ *Ibid.*, p. 302.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 302.

In *L'uomo e i suoi simboli*, le raffigurazioni mandala (la ragazza, la palla e la testa) guidano il sognatore verso il suo inconscio. Le figure felliniane hanno un significato leggermente diverso, poiché associano alle idee di Jung le preoccupazioni artistiche del regista. La bambina offre la palla a un artista in crisi creativa. Il significato della palla va oltre il concetto generale dell'individuazione, interessando la natura dell'arte e dell'artista e simbolizzando quell'intuizione evanescente che solo raramente si accompagna alla creazione artistica. Nell'immaginario visivo felliniano, le sfere colorate sono intimamente legate alla "facoltà visionaria", requisito vitale per un artista. Da bambino Fellini aveva avuto visioni notturne di sfere e cerchi scintillanti e "divenuto un artista adulto avvertì il bisogno di riconquistare questo facile accesso al mondo oltre la quotidianità... ritrovare sul piano della consapevolezza la facoltà visionaria".⁵⁵ Il disperato tentativo di Toby di afferrare la palla bianca allude alla nostalgia del creatore per quelle visioni colorate. Nella sequenza del "labirinto" le sfere luminose rivestono un ruolo centrale, volteggiando al di sopra dell'attore, beffardamente vicine eppure irraggiungibili. Il significato del mandala jun-

ghiano discusso in precedenza viene assimilato all'interno del corpus visivo felliniano, arricchendone il significato. La palla bianca diventa la rappresentazione della conoscenza e della creazione artistica, e Fellini stabilisce un collegamento tra il suo struggimento per le sfere luccicanti dell'infanzia e la simbologia dei mandala junghiani.

Si tratta di un'immagine contraddittoria e demoniaca sulla quale occorre soffermarsi. Il finale è molto diverso da quello di *8½*, in cui Guido recuperava il suo talento creativo. La cruenta morte di Toby per decapitazione, il cavo d'acciaio sporco di sangue mostrato nelle inquadrature finali, e lo sguardo agghiacciante della bambina, creano un'atmosfera inquietante. Apparentemente la palla non è sinonimo di rinascita, ma solo l'illusione di un'evasione, mentre la bambina è una specie di sirena, che attira il protagonista verso la sua morte orribile. Il regista potrebbe aver utilizzato entrambe le immagini per illustrare gli aspetti rischiosi della ricerca creativa intrapresa dal protagonista.

È probabile che nell'utilizzare un diavolo femminile al posto del distinto anziano di Poe, Fellini avesse in mente l'aspetto negativo della bambina-anima. La sua accezione minacciosa è evidente nell'il-

lustrazione di *L'uomo e i suoi simboli* (Fig. 3) e nel testo in cui si discute l'aspetto distruttivo dell'anima. Le Donne Fatali, le Sirene o le Lorelei "... personificano questo carattere pernicioso dell'anima che, in questa particolare forma, simbolizza l'illusione distruttiva". L'elemento anima può persino spingere il soggetto al suicidio,⁵⁶ il che sembrerebbe chiarire il comportamento "pericoloso" del protagonista. Qualunque cosa Toby stia cercando potrebbe rivelarsi un'illusione irraggiungibile. È destinato all'agonia della frustrazione senza fine o a scontrarsi con la sua macchina mentre cerca di raggiungere l'impossibile.

In un contesto strettamente junghiano, Toby cercherebbe di riconciliarsi con i "demoni" dell'inconscio senza esserne sopraffatto, intraprenderebbe con successo il processo di individuazione, ma il pericolo di andare fuori strada sarebbe comunque presente.

Fellini applicò questa idea al campo della creazione artistica e metafisica, attribuendo all'inconscio una posizione di primo piano nonché la dimora dell'ispirazione artistica. A tale proposito in *Fare un film* Fellini scrisse: "L'inconscio, liberato da pratiche rituali attuate sgangheratamente, non si sa mai quali disastri possa produrre... [È] stimolante, se

⁵⁵ BONDANELLA, cit., p. 174.

⁵⁶ VON FRANZ, cit., p. 164.

vogliamo, per una vocazione creativa d'artista, ma pericolosa".⁵⁷

Con il salto di Toby oltre il ponte franato Fellini rielabora il volo e la caduta di Icaro, nonché il fallimento di Orfeo negli inferi e la sua punizione, lo smembramento. Richiamato da una sirena bambina e dalla sua illusoria palla-mandala, il protagonista di Fellini cerca di superare il confine dell'inconscio e dei limiti umani.

La sua attrazione per la sfera dei poteri irrazionali e mistici quali sorgenti della creatività, è motivata dalla speranza di acquisire una facoltà percettiva irraggiungibile e di recuperare le sue capacità smarrite. Il suo schianto sembra inevitabile.

La decapitazione di Toby: condanna o salvezza?

La sanguinosa fine di Toby rappresenta per molti una condanna. Secondo l'analogia con il volo di Icaro, la conclusione è effettivamente una conseguenza inevitabile del presuntuoso tentativo di trascendere i limiti umani. Tuttavia, a dispetto del carattere grottesco della decapitazione, Fellini impresse alla sua metafora un significato opposto. "Perdere la testa", come suc-

cede letteralmente a Toby,⁵⁸ non costituisce necessariamente un elemento negativo né in termini junghiani né felliniani. La testa rappresenta la razionalità, mentre la creatività ha origine dalle parti irrazionali, motivo per cui un artista potrebbe trarre vantaggio dalla decapitazione. Dopo tutto, anche il salto sul ponte è da considerarsi un successo. Toby non cade nell'abisso, ma lo attraversa nel tentativo di raggiungere la "sponda" in cui si trova la bambina-anima, ed è durante questo processo che perde la testa, sostituita poi dalla palla-mandala. Come già ampiamente dimostrato, la palla indica un Sé completamente integrato che possiede una rinnovata vitalità. Questa sostituzione potrebbe dunque essere considerata la realizzazione di un sogno per ogni artista, specialmente per Fellini. Compiendo un coraggioso salto verso la palla, e perdendo la testa nel processo, l'attore può ritrovare la sua creatività. La scena conclusiva del mito di Orfeo è rilevante per un'interpretazione capovolta della decapitazione. Mentre la corrente del fiume Ebro trasporta la testa decapitata di Orfeo,⁵⁹ la sua lira suona una musica soave e luttuosa. Il mito classico concilia i due opposti. Lo

smembramento, punizione per le aspirazioni troppo ambiziose, non impedisce la realizzazione ultima delle stesse, come dimostra la musica suonata dalla lira.

Nel finale di *Toby Dammit* Fellini diede vita a una simile conciliazione di opposti. Dietro alla copertura del sangue e dell'orrore costruì una soluzione sofisticata, accostando salvezza e condanna attraverso una metafora a tre figure: la bambina, la palla e la testa decapitata.

Considerando che all'epoca Fellini stesso si trovò vicino alla morte e che attraversò poi un periodo di ritrovata creatività, l'unione dei due opposti sembra una valida interpretazione delle immagini.

Prova d'orchestra

Nella sequenza conclusiva di *Prova d'orchestra* Fellini mise in scena un'altra "palla-mandala". Le due sfere sono simili, esistono tuttavia alcune sostanziali differenze tra di loro. In *Prova d'orchestra* la palla è un enorme strumento di demolizione, che ci viene mostrato attraverso l'apertura che essa stessa ha creato nel muro di una vecchia cappella. Trattandosi dell'immagine centrale della conclusione del

⁵⁷ FELLINI, *Fare un Film*, cit., p. 91.

⁵⁸ Un ringraziamento ad Avi Bauman per avermi suggerito di interpretare letteralmente la decapitazione come l'atto di "perdere la testa".

⁵⁹ JANE DAVIDSON REID, *The Oxford Guide for Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 2, Oxford University Press, New York-Oxford, 1993, p. 797.

film, risulta essenziale per la sua comprensione. Il film ruota attorno alle prove di un'orchestra grottesca guidata da un direttore tedesco, il quale si scontra continuamente con i suoi musicisti che non riesce a far suonare in maniera armonica. I violenti litigi tra di loro culminano in una rivolta contro il direttore, fino al prevalere graduale del caos più totale. A quel punto, anche l'edificio inizia a sgretolarsi e a crollare, i calcinacci si staccano dai muri, le crepe si fanno rapidamente più profonde e il climax viene raggiunto con il crollo improvviso delle pareti. Da un buco vediamo una gigante palla demolitrice sospesa a una catena. Dai disegni preparatori per il film si scopre che Fellini aveva considerato in un primo momento l'idea di utilizzare un bulldozer come strumento di demolizione.⁶⁰ Nel disegno del bulldozer si vede una forma mandalica tracciata sul pavimento, dettaglio importante che rafforza la mia convinzione secondo cui Fellini aveva considerato comunque l'inserimento di un mandala nel film. Alla fine scelse la palla al posto del bulldozer e abbandonò l'immagine più esplicita del mandala sul pavimento. I critici

hanno trascurato l'importanza di questa scelta, che potrebbe fare luce sul significato dell'immagine della palla. Come in *La dolce vita*, si tratta di un motivo ambivalente, che associa al significato del mandala nozioni contraddittorie di distruzione e perdita di speranza. Molti studiosi si sono limitati a considerare la palla come uno strumento di distruzione, senza tenere conto del suo significato simbolico di speranza, interpretando dunque la conclusione del film secondo l'ottica apocalittica del giudizio universale.⁶¹ Persino Bondanella, che percepisce nel film la presenza di un elemento di *redenzione attraverso l'arte*, non sembra cogliere la relazione, affermando che Fellini "non esprime un personaggio capace di farsi carico delle potenzialità di redenzione affidate dal regista alla creazione artistica".⁶² L'approccio junghiano potrebbe ancora una volta fornire una risposta. La palla demolitrice è l'immagine mancante che incarna la redenzione. Se cercassimo di "leggere" la palla come un mandala ci renderemmo conto che il film non presenta debolezze. La palla non è solo uno strumento demolitore, ma anche un "man-

dala fellino-junghiano" che rappresenta un nuovo mondo fatto di unità e ordine. Nel finale, i musicisti sono sopraffatti dalla vista di questa "sfera misteriosamente sospesa", tanto che si riuniscono intorno al direttore d'orchestra e suonano in perfetta armonia. Jung associa intenzionalmente il concetto di transizione "dal caos al cosmo" con il simbolismo mandala.⁶³ Fellini considerava la conversione dal caos al cosmo come "l'archetipo della creazione".⁶⁴ La raffigurazione dell'immagine-palla, potrebbe rappresentare il senso dell'ordine ripristinato e il significato dell'arte. Questa lettura è rafforzata dalle parole del direttore d'orchestra: "Le note salvano noi... La musica salva noi... Aggrappatevi alle note... siamo musicisti".⁶⁵ La sequenza della demolizione è inequivocabilmente associata la Primo Giorno della Creazione descritto dalla bibbia. Come recita il testo biblico, il caos regnava ovunque in terra e lo spirito divino era sospeso nelle acque. Nella sequenza di Fellini si sente il soffiare del vento, mentre l'enorme sfera galleggia misteriosamente nel caos. Unico oggetto perfetto tra le rovine, la sfera suggerisce un'interpretazione orientata più verso

⁶⁰ PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Roma-Bari, 1982, Fig. 216.

⁶¹ BONDANELLA, cit., p. 301.

⁶² *Ibid.*, p. 306.

⁶³ JUNG, *Opere*, cit., vol. 9, p. 36.

⁶⁴ GRAZZINI, cit., p. 160.

⁶⁵ BONDANELLA, cit., p. 305.

la Genesi che verso il Giudizio Universale.

L'immagine della palla demolitrice ha una natura più universale del mandala-cerchio, responsabile per la rinata creatività di Guido in *8½*. *Prova d'orchestra* ha come protagonista un'intera orchestra, non affronta dunque una crisi individuale ma collettiva. Il film fu realizzato durante un'epoca tumultuosa della storia italiana, che sfociò nell'assassinio di Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana, per mano dei terroristi. L'interpretazione critica più diffusa vi lesse una metafora della società italiana,⁶⁶ mentre secondo altri *Prova d'orchestra* voleva essere un microcosmo grottesco del genere umano, per il quale la palla rappresenta un miracoloso atto di redenzione. Come al solito Fellini cercò di prevenire interpretazioni scontate sabotando il suo vocabolario visivo e il suo messaggio. A conclusione del suo film gli urli del direttore d'orchestra ricordano quelli di un ufficiale nazista. Il caos sembra nuovamente minacciare il mondo. In realtà le grida in tedesco non erano previste inizialmente e furono aggiunte all'ultimo momento durante il doppiaggio, molto dopo il termine delle riprese.⁶⁷ Questo potrebbe dimostrare

il desiderio di Fellini di evitare facili interpretazioni, ma conferma tuttavia l'apparente senso di redenzione prodotto dalla palla. Fellini utilizzò la sfera come un simbolo complesso, di distruzione e di creazione, e attraverso la sua conoscenza dell'immaginario junghiano assegnò alla figura un significato mandalico.

Conclusione

La conoscenza di Fellini dell'immaginario visivo e simbolico postulato da Jung sembra ormai un dato appurato, come hanno dimostrato le numerose analogie e gli elementi che hanno fornito le premesse per questo studio.

Ritengo che i mandala junghiani abbiano esercitato un'influenza rassicurante su Fellini, che attraversava spesso periodi di incertezza legati alla sua creatività:

Poiché molte idee mi vengono di notte, dai sogni, e io non so come e perché mi vengano, le mie principali forze creative dipendono da qualcosa su cui non ho controllo. Un dono misterioso è un grande tesoro ma rimane sempre la paura che, com'è misteriosamente venuto, altrettanto misteriosamente ti possa esser portato via.⁶⁸

I mandala potrebbero aver rappresentato per Fellini quella rivelazione evanescente

e misteriosa che aveva cercato per tutta la vita. Sembra che durante il suoi periodi di crisi Fellini fosse più ricettivo verso questi concetti, e quindi maggiormente incline a creare figure di tipo mandalico.

Così troviamo immagini simili in *La dolce vita* e *8½*, entrambi ideati durante un punto di svolta nella carriera di Fellini, tra il 1959 e il 1962, mentre il regista era alla ricerca di nuovi mezzi espressivi. Questo periodo coincise con il suo incontro con l'analista junghiano Ernst Bernhard e con le sue sedute di analisi, dal 1960 circa alla morte di Bernhard nel 1965.⁶⁹

Fellini girò *Toby Dammit* nel 1967, dopo una grave malattia e una conseguente perdita di ispirazione, mentre *Prova d'orchestra* fu la risposta a una crisi politica che minacciò la stabilità italiana intorno al 1978. In questi film Fellini incluse il mandala all'interno del suo vocabolario visivo e iniziò a utilizzare la sua immagine come un mezzo artistico espressivo e come strategia comunicativa.

La familiarità di Fellini con il concetto junghiano di mandala, ci permette di escludere che il suo impiego di tale immagine avvenisse in maniera del tutto inconsapevole. Conoscendo il forte impatto del mandala sulla psiche, Fellini

⁶⁶ BONDANELLA, cit., p. 300.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 301.

⁶⁸ CHARLOTTE CHANDLER, *Io, Federico Fellini*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, p. 109.

⁶⁹ BONDANELLA, cit., p. 172; KEZICH, cit., pp. 301-304.

lo scelse come mezzo di comunicazione non verbale con il suo pubblico. Come già più volte accennato, deve aver lui stesso tratto conforto dal suo significato simbolico di totalità e creazione, soprattutto in momenti di crisi. Riconoscendo nel mandala una fonte di guarigione inconscia, credo che Fellini abbia cercato di riprodurre questa sensazione nei suoi film e di trasmetterla al suo pubblico.

Attraverso il mandala, lo spettatore avrebbe potuto afferrare un senso di speranza liberatorio, affrancandosi da qualunque tentativo di interpretazione razionale, che l'avrebbe invece portato fuori strada.

Fellini tentò di scoraggiare ogni interpretazione intellettuale dei suoi film attraverso delle accorte tecniche di mascheramento. Per questo non creò mai dei mandala tradizionali o riconoscibili, né adattò in maniera diretta la simbologia junghiana (eccetto in *8½*), ma la incluse all'interno del suo immaginario idiosincratico, dando vita a dei "mandala fellino-junghiani". La loro caratteristica immanente è l'ambivalenza. Essi accostano elementi junghiani di totalità e creazione ad aspetti contraddittori come distruzione e disperazione. In *Prova d'orchestra* Fellini diede vita a un delicato equilibrio di caos e salvezza. Alla fine

del film non è certo quale prevarrà. In *Toby Dammit* il perfetto mandala-palla diventa uno strumento demoniaco.

Ne *La dolce vita*, la decomposizione della creatura marina sovverte la brillantezza del suo prototipo junghiano. L'influenza di Jung interagì con le ansie e le incertezze di Fellini confluendo nella creazione di immagini idiosincratiche, i "mandala fellino-junghiani". Se l'influenza esercitata, in termini generali, dal pensiero di Jung, è stata riscontrata da diverse letture critiche, il suo impatto in termini visivi sull'opera di Fellini è stato spesso tralasciato. L'individuazione del messaggio di redenzione che tali immagini trasmettono, potrebbe completare l'interpretazione critica dell'opera di Fellini e chiarire ulteriormente le sue intenzioni.

Il mancato riconoscimento da parte della critica della presenza di questi elementi positivi potrebbe mettere in dubbio l'efficacia delle strategie artistiche attuate da Fellini. È possibile che l'impiego consapevole di queste immagini da parte del regista abbia impoverito la loro forza suggestiva?

In risposta a questo quesito vorrei sottolineare come alcuni critici abbiano avvertito, all'interno dei film qui discussi, una possibilità di salvezza e speranza. Ignari della loro

marca junghiana, hanno tuttavia cercato di rintracciare la loro origine in motivi narrativi per poi liquidarli o descriverli in termini vaghi.

L'osservazione di Bondanella su *Prova d'orchestra* ne è un esempio, egli aveva tentato, senza successo, di reperire un personaggio che incarnasse all'interno del film, la redenzione attraverso l'arte.⁷⁰ Percependo la presenza di un potenziale salvifico, Bondanella lo cercò in un personaggio piuttosto che in un'immagine. Ricordiamo come l'aspetto visivo fosse centrale nelle strategie artistiche adottate da Fellini. Ricorrendo a un'immagine potente come il mandala (modificato), il regista intendeva trasmettere al suo pubblico ignaro, un senso di sollievo. L'influenza esercitata da queste rappresentazioni era necessariamente inconscia, poiché difficilmente il pubblico poteva essere a conoscenza del significato del mandala.

In breve, credo che Fellini facesse un uso consapevole dei suoi "mandala idiosincratici" per indurre nel suo pubblico una reazione inconscia. Questo processo non avveniva a un superficiale livello narrativo. Il regista creò un sostrato di comunicazione subliminale accuratamente celata, attraverso la quale trasmettere un senso di speranza. Ritengo che questo spieghi, almeno

⁷⁰ BONDANELLA, cit., p. 305.

parzialmente, l'enorme successo dei film di Fellini, malgrado il suo uso di immagini vistosamente grottesche.

Qualora la mia analisi fosse corretta, i film qui discussi potrebbero rappresentare un esperimento riuscito sull'ef-

ficacia dei mandala e sul sostanziale contributo del pensiero junghiano all'opera di Fellini, e all'arte occidentale.

Copyright © C G Jung Analytical Psychology Club London

Ringraziamenti

Questo articolo, pubblicato per la prima volta su "Harvest" (vol. 47, n. 2, 2001), è il frutto di un approfondimento del lavoro di ricerca presentato alla Prof. Milly Heyd durante un seminario di master sul tema *The Irrational in Art* (L'irrazionalità nell'arte), presso il dipartimento di storia dell'arte della Hebrew University, a Gerusalemme. Le sono molto grata per i numerosi ed essenziali suggerimenti che hanno notevolmente contribuito allo sviluppo dell'articolo.

Vorrei ringraziare il Dr. Avi e Yael Barman per aver letto l'articolo e aver offerto il loro contributo sugli aspetti junghiani. La ricchezza delle loro osservazioni ha fornito un apporto inestimabile alla redazione del testo.

La ricerca condotta a Rimini è stata resa possibile grazie a una borsa di studio del "Robert and Clarice Smith Center" di storia dell'arte alla Hebrew University. Una sovvenzione della sede distaccata di Gerusalemme della Israel Association of University Women ha permesso ulteriori ricerche.



Fig. 1
La dolce vita:
il pesce-mostro

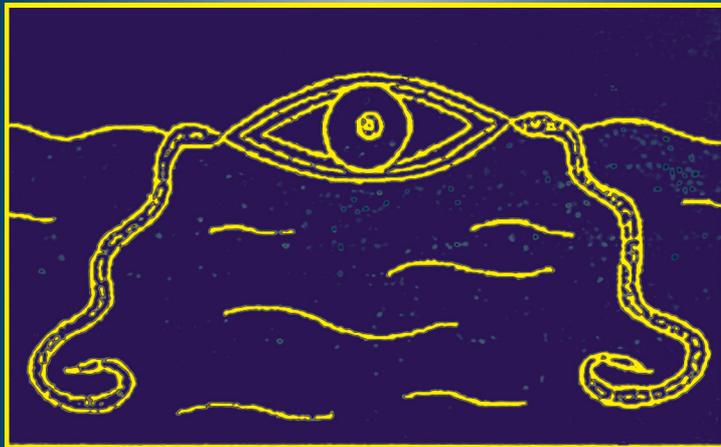


Fig. 2
Disegno di un paziente
di Jung



Fig. 3
Illustrazione di un sogno
da *L'uomo e i suoi
simboli* di Jung



Fig. 4
Toby Dammit:
la bambina-diavolo

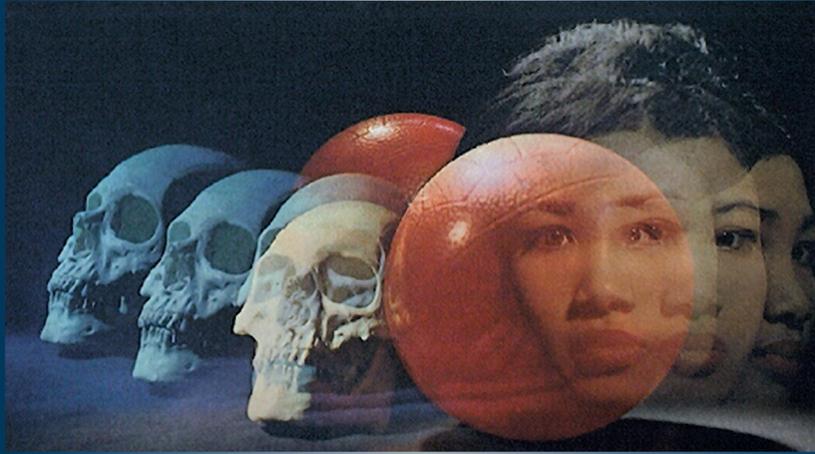


Fig. 5
Illustrazione di un sogno
da *L'uomo e i suoi*
simboli di Jung



Fig. 6
Per tutta la sequenza
del "labirinto" sfere
di luce si librano
sopra la testa di Toby



Fig. 7
Prova d'orchestra:
la sfera demolitrice

A Jungian Approach to Federico Fellini's Visual Imagery

by Hava Aldouby

Federico Fellini has charmed audiences with remarkably powerful and poetic imagery in his many films. His encounter with Ernst Bernhard, a Jungian psychoanalyst, and the director's long-term interest in Jungian psychology have been widely discussed in the existing literature.¹

Peter Bondanella states, for example, that Jung's theory suggested to Fellini the possibility "to communicate on a subliminal level with his audience".²

Despite this significant insight, most of the studies discussing the Jungian influence on Fellini's oeuvre do not deal with his use of Jungian visual imagery. These mainly address the changes in the film director's narrative techniques. Scholars and critics in this field have overlooked the visual aspect of Jungian theory and its possible influence on Fellini's imagery. This paper will focus on the interaction between Jungian imagery and Fellini's psychological and artistic concerns, an interaction that induced the creation of what could be termed "Fellini-Jungian mandalas".

To begin with, I will argue that Fellini was acquainted with mandala imagery in Jungian literature; next, I will specify four "Fellini-Jungian mandalas", designated as such due to their shapes, the context in which they appear and their significance. These images will be analysed and compared to analogous Jungian images that may have nourished Fellinian imagery. An interpretation of the Fellinian images in the light of mandala imagery may illuminate an inherent element of redemption. The Jungian reading of Fellini that this paper will pursue will provide a method of decoding Fellini's ambivalent images, in which he often intentionally obscured the message of hope by employing his characteristic grotesque style. This Jungian perspective may contradict accepted interpretations of Fellini's work or it may support and enhance these; either way, it is envisaged that the Jungian perspective will enrich our understanding of the complexities of this important film director.

I will show how Fellini employed a method of non-verbal, non-narrative communication with his audience. He used mandalas as a means to achieve this. They were put to use mainly in film endings in which the protagonists received the grace of restored psychic wholeness. He presented his audience with a powerful visual symbol, which, in Jungian theory, is considered to have an unconscious influence on the beholder. I assume that Fellini wanted his audience to grasp the message intuitively, with no need for an intellectual analysis. Whether his tactics worked is an intriguing question, which is relevant to Jungian studies as well as to the interpretation of Fellini's films. His unique use of mandalas may be conceived as a large-scale experiment in Jungian psychology, the results of which are still to be discussed.

The immense influence of Jungian psychology on Fellini has affected – through his films – large audiences throughout the world. This is an interesting manifestation of the Jungian contribution to Western Culture, which seldom gets mentioned.

Fellini's acquaintance with Mandala imagery

One can find no direct reference to mandalas in Fellini's writings or interviews. However, there is ample evidence that he was acquainted with this major Jungian image. In his private library, now in Rimini, I found a book on mandalas beside several volumes of Jung's writings. The book, *Teoria e pratica del mandala*, was part of the series *Psiche e Coscienza (Psyche and Consciousness)* edited by Ernst Bernhard, Fellini's Jungian analyst. It seems likely that Fellini discussed the concept with him. Furthermore, the director made one or two visits to Jung's Tower near Zürich,³ where he would have seen the very large mandala wall painting.

Fellini often experienced uncertainty concerning his own creativity. I assume that he was interested in the creative powers embodied by the mandala and tried to depict this concept, using the Jungian image as part of his visual vo-

¹ Peter Bondanella mentions it in *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993), a Jungian analysis of *Giulietta degli spiriti* can be found in CAROLYN GEDULD, *Juliet of the Spirits: Guido's Anima* in PETER BONDANELLA (ed.), *Fellini - Essays in Criticism* (New York: Oxford University Press, 1978), pp. 137-151. Also see CHRISTOPHER HAUKE, IAN ALISTER (eds), *Jung & Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Routledge, London, 2001.

² BONDANELLA, quot., p. 152.

³ The first visit, in 1965, is mentioned in TULLIO KEZICH, *Fellini* (Camunia, Milan, 1987) p. 303. The other visit took place in the summer of 1976 (personal communication by Fellini's host, Dr Jost Hoerni).

cabulary. I consider it most improbable that Fellini, well known for his “visual thinking”, had overlooked the wealth of visual images in Jungian literature, and had only touched upon the more abstract concepts.

The specification of “Fellini-Jungian mandalas”, proposed here, will be based on the Jungian prototypes. Such are the circle or sphere, the eye and the round fish, all of them manifestations of mandala imagery. A few of those are discernible in Fellinian imagery.

An integrated self and revived creativity

Assuming various shapes and forms, the mandala appears in Jungian theory as “a symbol of human wholeness or as the self-representation of a psychic centripetal process (individuation). ... It portrays a system of order which superimposes itself, so to speak, on the psychic chaos ...”.⁴ Mandalas are supposed to appear spontaneously in dreams and fantasies “usually as an unconscious attempt at self-cure in states of psychic disorientation”.⁵

As will be demonstrated later, Fellini’s “mandalas” were created in times of artistic crisis. In the films to be discussed, grace brought about the solution of a creativity crisis. The mandala was especially relevant in this context. Along with its significance as an image of the individuated Self, it signified creation, as suggested in *Man and His Symbols*:

The mandala serves a conservative purpose – namely, to restore a previously existing order. But it also serves the creative purpose of giving expression and form to something that does not yet exist, something new and unique ... What restores the old order simultaneously involves *some element of new creation*.⁶

It appears that the director was acquainted with the idea that mandalas signified new creation.⁷ It is now left to clarify in which contexts he chose to make use of the image.

Fellini and his characters, who were often frustrated artists, were constantly trying to achieve a revival of creative capabilities which tended to elude them. I argue that he used mandala-like images to signify his protagonists’ final healing and the consequent revival of creativity.

Fellini’s use of mandala-like images is manifest in four films. The main characters in the first three films experience a “creative blockage”. These are Marcello, who tries desperately to become a writer, Guido, a film director who has lost track of his idea for the film, and Toby Dammit, an actor who no longer believes in his ability. In *Prova d’orchestra* (*The Orchestra Rehearsal*) the central metaphor is an orchestra which fails to play in harmony. The mandala images in those four films represent the miserable protagonists’ salvation. However, in *Toby Dammit* the “Fellini-Jungian mandala” signifies a threatening and dangerous aspect of delving into the unconscious in search of creative insight.

Fellini first met Bernhard around the time he filmed *La dolce vita*.⁸ He had had previous contact with another Jungian psychologist,⁹ so he was probably acquainted with Jungian concepts while directing the film.

The central image in the concluding sequence is a fantastic sea creature (Fig. 1). It appears at the end of Marcello’s frustrating journey towards selffulfillment. In the course of this journey he makes futile efforts to free himself from the barren and estranged “Dolce vita” world and become an artist. The ending sequence is preceded by a desperate orgy in which Marcello appears to be captured in a “no exit” situation. At dawn, the whole company strolls lethargically through a grove towards the beach. There they find fishermen gathered around the grotesque creature pulled out of the sea.

This is the very first appearance of such a fantastic image in Fellini’s films. Kezich maintains that it was based on an actual childhood memory. A monstrous sea mammal had apparently landed on the Riminese beach sometime in 1934.¹⁰ However, the creature in *La dolce vita* is not a direct record of that fish but a newly created fantasy image.¹¹ It may have originated in an actual historical fact, but Fellini developed it as an image through his newly acquired freedom

⁴ ANIELA JAFFÉ (ed.), *C. G. Jung – Word and Image*, Princeton University Press, Princeton, 1979, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶ MARIE LOUISE VON FRANZ, *The Process of Individuation*, in CARL GUSTAV JUNG, *Man and His Symbols*, Aldus Books Ltd., London, 1964, p. 247. It is quite safe to assume that Fellini was familiar with this text, since I found a copy of *Man and His Symbols* in his private library. The painter and film director Hans Richter dedicated it to him in 1965.

⁷ The book on mandalas, found in Fellini’s library, describes the process of reintegration as an act of creation, and states that certain Buddhist schools conceive of the four stages of integration as a gradual, four staged increase in beauty. Tucci, pp. 119-120.

⁸ BONDANELLA, *quot.*, p. 151.

⁹ Personal communication by Gianfranco Angelucci (Rimini, September 1997).

¹⁰ KEZICH, *quot.*, pp. 279-280.

¹¹ I have examined a drawing of the “monster”, published in “*La Domenica del Corriere*” (29 April 1934). The drawing depicts a real,

from rationalistic inhibitions, which may well have resulted from his acquaintance with Jungian psychology. I suggest that the sea-creature is a “Fellini-Jungian mandala”. It is not a strictly Jungian image. The director modified the Jungian concept and incorporated it into his own imagery. The resulting image signified both his idea of Jung’s theories and his own philosophy and concerns. The widely accepted interpretation of the film assigns Marcello no hope for deliverance. Considering the sea-monster as a combination of Jungian concepts with Fellinian ones may change this notion.

I base the creature’s definition as mandala on the visual characterisation specified earlier, and on one of Jung’s “Mandala dreams”. A patient’s drawing published in the *Collected Works IX* (Fig. 2) will further establish my proposed interpretation.

The creature is round, and one of its large eyes is shown in close-up. Furthermore, the film sequence bears an astonishing resemblance to Jung’s earliest mandala dream, related in several volumes of his writings.¹²

In Jung’s dream, the central image is a round and glowing water creature, able to arouse new insight in the beholder:

... I was in a wood ... and in the darkest place I saw a circular pool, surrounded by dense undergrowth. Half immersed in the water lay the strangest and most wonderful creature: a round animal, shimmering in opalescent hues ... It aroused in me an intense desire for knowledge...¹³

Waking from the dream, the dreamer – the youthful Jung – knew without doubt what profession he was going to choose. The glowing round jellyfish was also identified as an alchemical symbol of insight.¹⁴

Fellini’s cinematic version of Jung’s dream

In the final sequence of *La dolce vita*, Marcello walks among the trees of a grove till he reaches the sea. Marcello, just like Jung himself in the dream, is a confused young man who is desperately striving for fulfillment. The grove may be a counterpart of the Jungian wood. The sea can be considered a counterpart of the pool in the dream. Both signify unconscious depths. On the beach Marcello encounters the fantastic sea-creature. Is he about to receive the grace of new insight, just like his counterpart in Jung’s dream?

The resemblance between the two narratives is significant and should be taken into account while trying to interpret the film’s conclusion. Fellini may have been hinting at a possible deliverance for his protagonist by using the Jungian narrative as a prototype, and a mandala-like image as a central metaphor.

A look at the patient’s drawing (Fig. 2) enhances this notion. The drawing depicts an eye floating in the sea, flanked by two serpents. Jung wrote, by way of explanation, that the patient was a middle-aged lady who was striving to achieve spiritual awareness and had tried “active imagination”. According to Jung her drawing showed the birth of new insight (signified by the eye) out of unconscious depths (signified by the sea). The eye was taken to signify the Self.¹⁵ The resemblance is obvious. Like the eye in the drawing, the creature in *La dolce vita* is caught while floating in the water, its open eye staring at Marcello. It appears at the climax of the protagonist’s quest for inspiration, as if it were an answer to his cravings.

The conclusion - Marcello shall be transformed

On these premises I suggest that Fellini’s “mandala-creature” embodies both insight and psychic healing, and its origins are to be traced in Jungian imagery. Contrary to widespread interpretation, the image may signify hope for the desperate Marcello. The sea (i.e. his unconscious) yields the enlightenment he was not able to achieve throughout the film. Fellini used the fantastic image to hint at a possibility of deliverance. Marcello may still find a way out of his confused psychic state and regain creativity.

enormous fish that does not resemble closely the flat rotting creature in *La dolce vita*. The magazine called it a “lunar-fish” (pesce-luna), which might have made it relevant to the adult Fellini’s interest in the image.

¹² In the *Collected Works Vol. IX* the same dream is related as a young patient’s dream.

¹³ CARL GUSTAV JUNG, *Memories, Dreams, Reflections*, edited by ANIELA JAFFÉ, Routledge & Kegan Paul, London, 1963, pp. 90-91.

¹⁴ CARL GUSTAV JUNG, *The Collected Works of C. G. Jung*, trans. R. F. C. HULL, Routledge & Kegan Paul, London, 1959, Vol. 9, pp. 126-139.

¹⁵ JUNG, *The Collected Works*, quot., Vol. 9, pp. 370-372.

However, Fellini always obscured and complicated the significance of his images, and one should not over-simplify this one. I would like to point out his subversive use of the mandala-creature. Contrary to Jung's shimmering "animal", Fellini's "fish" is dead and rotten.¹⁶ This has induced its widely accepted interpretation as a symbol of Marcello's hopeless state. Bondanella maintains that the film "... argues for a chilling rejection of the sense of potential that Fellini's trilogy of grace or salvation had suggested".¹⁷

This widespread interpretation considers the dead fish a symbol of hopelessness and despair. However, it cannot account for the fact that the film ends with a close-up of Paola smiling and not with the desperate Marcello. Paola embodies the Female Muse, and the fact that her smile fills the final frames is surely significant. While it is agreed that "...the shot of Paola in the distance ... offers us the faint hope of some escape from this dreary emotional, sexual, and intellectual impasse",¹⁸ interpreters see it only as a minor addition to the pessimistic finale. Alternatively, some maintain that Paola's innocent smile serves to emphasize Marcello's corruption.¹⁹

I maintain that the images of the fish and the smiling Paola do not contradict but enhance one another. Paola's smile enhances and clarifies the obscured factor of hope and grace in the fish image. The fish's grotesque state of decay serves the tactic of camouflage. However, it does not necessarily convey a negative significance. From a Jungian point of view, decay foreshadows transformation, just as crisis precedes new creation.²⁰ It is important to note that Fellini's script stresses the vitality in the fish's open eye, notwithstanding its being dead.²¹ This ambivalence, or zigzag of significances, is the hallmark of Fellini's oeuvre. The fish can be both dead and vital at the same time, and confuse the rational beholder who tries to analyse it. However, if one would give up rational analysis, and give in to intuitive sensation, one would grasp a sense of hope conveyed by the finale of *La dolce vita*.

My research was aimed at tracing texts and images that might have influenced Fellini and supplied him with the artistic means for his unique way of communicating with his audience. Based on the examples compiled above, it seems a mistake to ignore the Jungian significance of Fellini's sea-creature, and only touch upon its grotesque aspects. The proposed analysis leads to the conclusion that Fellini intended more than just "the faint hope of some escape" for his protagonist.

8½

The most clearly "Mandalic" image in Fellini's oeuvre appears in the finale of 8½. It is the circle of dancers, which resembles a classical round mandala. The circle integrates the various components of Guido's life. It then serves to revive his creativity and ability to direct.

Guido, the protagonist, is a film director engaged in fruitless efforts to restart work on his new film. His state of creative blockage is accompanied by acute anxiety. He has lost track of the idea of his film, and has no clear idea of what he wants to say. Meanwhile the producers are incessantly pressing him to give out a statement about the film.

There is constant collision between the figures that surround the protagonist. His father, mother, wife and mistress are present, as well as himself as a child and other figures from his childhood. One of those is "La Saraghina", a miserable prostitute who used to strip for the catholic Riminese schoolboys. She signifies the boy's first association of sexuality with sin. The various figures represent different aspects of Guido's personality. Such are Daumier, the merciless rationalist critic, and Maurice the magician who stands for the irrational component of the psyche.

The above mentioned figures may be seen as embodiments of the Jungian Shadow, Anima and other archetypal aspects of the psyche. Judging by their disharmonious relationships, Guido's psyche must be in a grave state of fragmentation.

In the final sequence of 8½, Fellini unites the various figures in a dancing circle which I interpret as another "Fellino-Jungian mandala" used to indicate the irrational and mystical deliverance of his protagonist. It should be pointed out that Guido (being a film director) is widely considered as Fellini's alterego. Fellini even made him wear a hat identical to his own. This figure's salvation is manifested by his renewed ability to act as director. He grabs the

¹⁶ I am indebted to Milly Heyd for drawing my attention to this paradox.

¹⁷ BONDANELLA, quot., p. 148. He is referring to the films *La strada*, *Il bidone* and *Le notti di Cabiria*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰ VERENA KAST, *The Creative Leap – Psychological Transformation Through Crisis*, trans. Douglas Witcher, Chiron Publications, Wilmette, Illinois, 1990, pp. 3-6.

²¹ FEDERICO FELLINI, *Quattro Film*, Einaudi, Torino, 1975, p. 278.

megaphone and begins to instruct the dancers. Both his psychological crisis and its healing are closely associated with artistic creativity, a theme that permeates the whole of Fellini's oeuvre.

Furthermore, the redeeming solution is not logical, and does not follow the causal development of the narrative. This is consistent with Jungian thought, in which "... psychic growth cannot be brought about by a conscious effort or will power, but happens involuntarily and naturally".²² No matter how hard Guido tries, he cannot consciously manage to reconcile the opposing figures. Towards the end he is on the verge of nervous breakdown, being torn apart by their demands. In the Press Conference sequence he is driven to plan suicide. Self destruction is the only rational option left. Proposed by Daumier, it is executed by the protagonist as he gives orders to dismantle the set prepared for his film.

His redemption is brought about miraculously by Maurice the telepath. According to Jungian literature such as *Man and His Symbols*, psychic healing may be brought about by a "supra-personal force",²³ or a figure other than the subject himself. In *8½* Fellini created such a figure in Maurice, the telepath. Maurice represents the unconscious and irrational part of Guido's psyche, and the miracle he performs is the result of an unconscious process. Furthermore, Maurice may be a Jungian "Trickster".²⁴ The "Trickster", for instance the mythological Hermes, "... penetrates from the known into the unknown world, seeking a spiritual message of deliverance and healing".²⁵ The trickster figure is conceived of by Jung as "... both subhuman and superhuman ... whose most alarming characteristic is his unconsciousness".²⁶

Fellini's Maurice is indeed such a figure. His first appearance in the film is disconcerting and even alarming for Guido. He manages, with the help of his medium, Maya, to spell-out Guido's thoughts. The words "Asa Nisi Masa" emerge from the protagonist's unconscious childhood memories. It is assumed that these words refer to the Jungian concept of the Anima.²⁷ It seems intriguing that the words have a relevant meaning in Hebrew, too. "Asa Nisim Asa" would mean, "He has performed miracles", which is most relevant to the magician Maurice and the concepts he signifies.²⁸ Maurice, who is able to communicate with Guido's unconscious, is the figure chosen by Fellini to announce the beginning of the healing process.

Guido's cured and integrated Self is visually depicted as "the magic circle"²⁹, the circle of dancing figures in the finale of *8½*. The most obvious "mandalic" characteristic of this image is its circular shape. In fact, Fellini chose the dancing circle, after initialling filming a linear arrangement of the actors in a train's restaurant coach. Once the restaurant sequence had been shot, he discarded it and filmed the circle sequence instead. Tullio Pinelli, a collaborator, believes that Fellini chose the circle because it assured more potential for movement.³⁰ Another opinion is that the former, linear solution seemed too "intellectual" to Fellini.³¹ It appears that Fellini was aware of some outstanding, non-intellectual significance of the circle. I suggest that the mandala significance made him choose this particular form to symbolize his protagonist's salvation, and his consequent artistic revival.

In the final frames of *8½* Fellini further emphasized the central role assigned to the circle. The child Guido is left alone in the empty arena, standing in the center of a circular spotlight. Regaining fresh child-like creativity, being transformed and reborn, are both signified by the perfect circle of light.

Fellini often related his own experience on the set of *8½*. It was an experience of unconsciously originated enlightenment, very similar to his protagonist's. Just before beginning to shoot the film, with the sets and the staff all ready to start, he was suddenly seized with a terrifying notion that he had forgotten what the film was about.

²² VON FRANZ, quot., p. 161.

²³ *Ibid.*, p. 164.

²⁴ I am indebted to Avi Bauman for suggesting this similarity to me.

²⁵ JOSEPH L. HENDERSON, *Ancient Myths and Modern Man*, in JUNG, *Man and His Symbols*, quot., p. 155.

²⁶ CARL GUSTAV JUNG, *On the psychology of the trickster*, in JUNG, *The Collected Works*, quot., Vol. 9, p. 263.

²⁷ BONDANELLA, quot., pp. 166-167.

²⁸ I am grateful to Milly Heyd for drawing my attention to this most interesting fact. It remains a riddle whether Fellini knew of this Hebrew significance, or whether it is just a meaningful coincidence. He could have learned the Hebrew words from Bernhard, his analyst, who was Jewish.

²⁹ BONDANELLA, quot., p. 178.

³⁰ GRAZZINI, quot., p. 178.

³¹ DONALD P. COSTELLO, *Fellini's Road*, Notre Dame Press, Notre Dame, 1983, p. 144.

... I told myself I was in a no exit situation. I was a director who wanted to make a film he no longer remembers. And lo and behold, at that moment everything fell into place. I got right to the very heart of the film.³²

At that period, between 1959-1965, Fellini was regularly meeting with Bernhard, and actually underwent a Jungian analysis.³³ I believe he has interpreted this experience in a Jungian vein, and expresses this in the concluding image of the film – a “Fellini-Jungian mandala”.

Toby Dammit

Toby Dammit is part of *Spirits of the Dead*, three cinematic adaptations of E. A. Poe’s stories, directed by Louis Malle, Roger Vadim and Federico Fellini. Fellini’s episode was based on the story titled *Never Bet the Devil Your Head*. In Poe’s story, a boy bets his head with the devil, bragging that he can jump over a turnstile in front of a covered bridge. The boy is not aware of the Devil’s menacing presence, disguised as a dignified elderly man. Toby’s leap results in his decapitation by an iron bar. The devil collects the bet and carries the boy’s head away.

Fellini’s adaptation leaves very little of the original story. His assistant, Liliana Betti, related the astonishing fact that he had not even read the story until he had finished shooting the film. Betti herself read Poe’s stories and presented Fellini with their abstracts to choose from.³⁴

The director replaced Poe’s elderly devil with a blond girl holding a white ball.³⁵ The ball is Fellini’s addition to the devil figure. It is another, though quite different and less optimistic version, of the “Fellini-Jungian mandalas” discussed in this paper.

As in *8½*, the protagonist of *Toby Dammit* is an artist in a creativity crisis. His anxiety results in neurotic behavior. I maintain that what the white ball the actor is chasing represents an illusion of enlightenment and renewed creativity.

This unique Fellini-Jungian image has a dangerous, demonic aspect. The girl who beckons the actor to join her ball game is called a “bambina-diavolo”, and her game leads him to a perilous act. Trying to leap over an abyss and get the ball, Toby meets his atrocious end. He is decapitated by a metal wire stretched across the road to prevent passage. I propose to look into the film’s conclusion and suggest a twofold interpretation. Though apparently tragic, the conclusion is not necessarily pessimistic, and there is another possible interpretation for the protagonist’s “losing his head”. It is based on the mandala-significance of the ball. Fellini magnificently interwove the two aspects of the conclusion in the triple metaphor of girl, ball and decapitation.

Toby Dammit: an artist in crisis

Toby Dammit is an alcoholic, drug addicted British actor, experiencing a creativity crisis. His plane flight to Rome and the drive into the city look like a drug-induced hallucination. It should be pointed out that Fellini tried LSD in the early 1960s,³⁶ and the little he had written about it is relevant to the present discussion.

He described the experience as a combination of terror with moments of immense happiness. He recalled “... the horror of the forms that surround us and the fact that we no longer remember their significance ... They are scattered ... in meaningless immensity. This is Hell ...”.³⁷ This description closely resembles the visual nature of the sequences discussed. Unrecognizable, threatening forms surround the protagonist, making him “... sink into an abyss of unbearable anxiety ...” as Fellini recalled from his own experience.³⁸

³² GRAZZINI, quot., p. 162.

³³ It has only recently been discovered that contrary to Fellini’s claims of meeting Bernhard on a social basis to discuss Jung’s writings, he was actually going through analysis (personal communication by Tullio Kezich, Rome, July 10th 1998).

³⁴ LILIANA BETTI, *Alla Ricerca di Toby Dammit*, in LILIANA BETTI, ORNELLA VOLTA, BERNARDINO ZAPPONI, *Tre passi nel delirio*, Cappelli, Bologna, 1968, pp. 31-32.

³⁵ Bondanella’s enlightening comparison of the different script versions shows that the bet with the devil gradually disappeared. The devil first appeared in the script as a little man warning Toby not to drive over the collapsed bridge, and then totally disappeared from the final film (BONDANELLA, quot., pp. 234-235).

³⁶ KEZICH, p. 342.

³⁷ LIETTA TORNABUONI (ed.), *Federico Fellini*, Rizzoli, New York, 1995, p. 80.

³⁸ FELLINI, *Fare un Film*, quot., p. 5 [trans. of citation: H. Aldouby].

The director made his protagonist's anxiety resemble his own LSD experience. The actor might therefore be considered his alter ego. As mentioned before, Fellini himself was well acquainted with creativity crises. The reason for Toby's crisis becomes clear in the "Lupa d'oro" award ceremony, when he breaks down and confesses to the audience his failure as an actor.³⁹

It seems significant that Fellini made his protagonist recite a monologue from *Macbeth*, describing life as "a tale told by an idiot".⁴⁰ The same citation appears in Jung's opening article of *Man and His Symbols*, of which Fellini owned a copy:

He [Man] can stand the most incredible hardships when he is convinced that they make sense; he is crushed when, on top of all his misfortunes, he has to admit that he is taking part in "a tale told by an idiot".⁴¹

This may be a mere coincidence, but, it seems more probable that Fellini was quoting Jung and not Shakespeare directly. Whatever the case, Toby is presented as a person seized with anxiety because he can no longer cope with existence through his art.

Fellini chose to depict his protagonist's state of mind as a voyage through a labyrinth. The protagonist is seen driving through the labyrinthine streets of Rome, coming onto narrow, dead end alleys. The spectator is forced to identify with his urgent need to find a way out.

This metaphor is central to the director's image of creativity. In an interview given to Giovanni Grazzini, he described his habit of "doodling" before the conception of each film. For him, he said, drawing and doodling functioned like Ariadne's thread, helping him to find his way out of the labyrinth.⁴² Fellini's metaphor coincides with the Jungian significance of the labyrinth as a symbol of the unconscious.

So, Toby roams this metaphoric labyrinth and keeps coming upon a dead end. The narrowing down of horizons until a "dead end" situation is encountered is characteristic of crisis situations as demonstrated by Verena Kast in *The Creative Leap*.⁴³ She maintains that a courageous, though risky leap forward is the only possible way out.⁴⁴ Kast conceives of crisis as the crucial incubation stage of a creative process. Crisis anticipates transformation. Toby's crisis may foreshadow some breakthrough, and not necessarily physical or spiritual death, as most scholars see it. His crisis is being "processed" in the labyrinth of the unconscious, a process accompanied by frustration and anxiety. The incubation stage will result in his leap over the collapsed bridge, towards the white ball. Thus he will reach "the phase of insight" that follows the successful resolution of crisis, as "new recognitions coupled with new insights ... are the fruits born out of the crisis as a creative process".⁴⁵ This is the promise embodied in the image of the girl with the ball, awaiting him across the abyss.

Fellini's own creativity crisis

Some facts about Fellini's life in that period may indicate that he was trying to cope with the same kind of crisis as his protagonist. In 1967 he was planning a film called *The Voyage of G. Mastorna*, conceived in 1965 after the death of his Jungian mentor, Bernhard. The film was to depict Mastorna's voyage after death. Having made all the initial arrangements, Fellini was taken seriously ill. His illness, combined with production problems, prevented him from realizing the project, which has never been filmed. Bondanella states that "during his life-threatening illness, when he abandoned his project with desperation ... Fellini experienced a serious crisis of confidence ... Many of the dreams he had during this time pointed toward worrisome subconscious doubts about his creative capabilities".⁴⁶ It has been suggested that this crisis of confidence urged Fellini to film a literary adaptation.⁴⁷ Even if that was not

³⁹ BONDANELLA, quot., p. 236.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁴¹ C. G. JUNG, *Approaching the Unconscious*, in JUNG, *Man and His Symbols*, quot., p. 76.

⁴² GRAZZINI, quot., p. 6.

⁴³ KAST, quot., pp. 11-12.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 39-41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ BONDANELLA, quot., p. 229.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 229.

actually the case, it seems quite probable that he used the tragic figure of *Toby Dammit* to portray his own preoccupation with creativity crises and the anxiety that accompanies them.

One interesting analysis of this film argues that the making of *Toby Dammit* had a therapeutic effect, “reigniting” Fellini’s own creativity. It is suggested that he exorcised the demons in his own psyche by virtually “pushing” his protagonist into the abyss.⁴⁸ This interpretation leaves a few questions unanswered. If Fellini conceived of the girl as just another demon to be excoriated, then what does the white ball signify? Why does Fellini make Toby attempt a crazy leap over the abyss towards the demon and not into the abyss and away from her? What does Toby’s decapitation signify, and how can it restore creativity to his creator?

The interpretation implies that Fellini caused his protagonist to virtually commit suicide, while he himself emerged transformed and liberated from the process. This involves a bit of unnecessary mix-up between the separate realms of the creator and his film characters. It would be preferable to analyse the film as an independent entity, a metaphor embodying the entire creative process. I propose to provide a more consistent interpretation of the film’s conclusion, based on the assumption that Fellini implanted a Jungian significance in the images and in the situations he created.

The white ball

The white ball is a key image that has been overlooked. It is especially significant in the context of a quest for psychic healing. The devil-girl tempts the actor into his final leap over the abyss. It is not a plunge into it, therefore it is not a suicidal leap, but a desperately brave act, a “creative leap” so to speak, trying to reach out for salvation. According to Kast, suicide is “... intimately related to the theme of transformation”.⁴⁹ A better comprehension of the Fellinian image, in light of its Jungian origins, may provide the answer to our questions.

A girl with a ball in Jungian imagery

To find a Jungian image that combines a young girl with a round object, we should refer again to *Man and His Symbols*. That book was bound to be a rich source of Jungian imagery for Fellini. The full edition he owned contained a wealth of illustrations.

A sequence of photographically illustrated dream images in this book is most relevant to the present discussion. They are supposed to “... present a few examples of mandala imagery from the dreams, to indicate the vastly different forms in which this archetype can manifest itself, even in one individual’s unconscious”.⁵⁰ Fellini could have achieved legitimation from this text to endow an infinite variety of images with mandala significance.

I suggest taking a look at two of the illustrated dreams which bear a striking visual and thematic resemblance to Fellini’s image of “girl with ball”.

The first illustration (Fig. 3) represents a blond girl. A sharp contrast between light and shadow makes her appear mysterious. Half turned towards the spectator, she seems to summon him to follow her. In the foreground a large round clock is suspended in the air. The girl is identified as an Anima figure: “The anima accuses the man of being inattentive to her”.⁵¹ The round clock is interpreted in the text as an instrument of the unconscious.⁵²

The ball, combined with a severed female head, is found in the adjacent photograph on the same page of *Man and His Symbols* (Fig. 5). It depicts a skull being gradually transformed into a ball and then into a female head. The images are thus interpreted: “Here the man may try to reject the unconscious (kicking the skull) but it asserts itself by means of the ball ... and the anima figure”.⁵³

The Jungian text interprets the two dreams as a manifestation of a struggle against a force that summons the dreamer to establish contact with his unconscious. That force is embodied in various images: a blond girl, a round clock, a ball,

⁴⁸ BONDANELLA, quot., p. 237.

⁴⁹ KAST, quot., p. 36.

⁵⁰ JUNG, *Man and His Symbols*, quot., p. 302.

⁵¹ *Ibid.*, p. 302.

⁵² *Ibid.*, p. 302.

⁵³ *Ibid.*, p. 302.

a skull and a severed head. The images are generally included in the category of mandala imagery. They indicate the importance of contact with the unconscious, for the dreamer's "... realization of the Self" with which the mandala is "... so often linked".⁵⁴ However, their ghastly character represents the dreamer's dread of the encounter.

In *Toby Dammit* Fellini used very similar images, a combination of girl, ball and head. They indicate his protagonist's struggle, attracted to and at the same time alarmed by an unknown domain. The "bambina-diavolo" (Fig. 4) is posed very similarly to the girl in the Jungian dream illustration. She turns halfway toward the spectator, half immersed in darkness, which makes her seem demonic. The final frames depict Toby's severed head lying on the ground beside the white ball. These frames bear a striking resemblance to the dream illustration depicting the skull metamorphosed into a ball and head (Fig. 5).

Fellini's white ball

In light of these comparisons I suggest that the white ball is a "Fellino-Jungian mandala", like the fish in *La dolce vita* and the circle of dancers in *8½*. Fellini's acquaintance with *Man and His Symbols* may have induced the creation of similar imagery for dealing with a similar, though not identical, theme.

However, it would be a mistake to rush into a strictly Jungian interpretation of Fellinian metaphors. In *Man and His Symbols*, the mandala images (girl, ball and head) direct the dreamer towards his own unconscious. The Fellinian images have a slightly different significance, combining his own artistic concerns with Jungian ideas. The girl offers the white ball to an artist suffering from a creativity crisis. The ball signifies something beyond the general concept of individuation. It has to do with the nature of art and the artist. It signifies that evanescent insight rarely achieved in the course of artistic creation.

In Fellini's personal imagery, bright colored balls were associated with such an evasive "visionary faculty", so essential for an artist. Fellini had had nocturnal visions of shining spheres during childhood, and "as an adult artist ... [he] felt compelled to recapture this easy access to a world outside everyday reality ... to rediscover, on the level of consciousness, the visionary faculty".⁵⁵ Toby's hopeless chase of the white ball alludes to his creator's longing for those glimmering spheres. Spheres of light fulfil a central role all through the "labyrinth" sequence. They hover above the actor's head, tauntingly close yet unachievable (Fig. 6).

The Jungian mandala significance, discussed before, is assimilated into the totality of this Fellinian image and enriches its meaning. The white ball becomes a representation of enlightenment and artistic creation. Fellini combined his own yearning for the gleaming spheres of his childhood visions with psychological aspects of Jungian mandalas.

We should now pay attention to the contradicting, demonic aspect of this image. The finale is very different from that of *8½*, in which Guido regains his creative ability. Toby's gory death by decapitation, the bloodstained metal wire shown in the concluding frames, and the girl's blood chilling stare, create an ominous atmosphere. Apparently the ball does not ensure enlightenment. It is merely an evasive illusion, and the girl is a kind of siren, luring the protagonist to his horrible death. The director may have used both images to portray the hazardous aspect of his protagonist's quest for creative faculties.

Fellini probably had the negative aspect of the anima-girl in mind when he decided to use a female devil instead of Poe's elderly gentleman. The threatening aspect is manifest in the illustration from *Man and His Symbols* (Fig. 3) and in the text discussing the anima's destructive aspect. The Femme-Fatal, Siren or Lorelei "... all personify this dangerous aspect of the anima, which in this form symbolizes destructive illusion". The writer even maintained that those destructive anima-figures might cause suicidal actions.⁵⁶

This seems to clarify the protagonist's hazardous state. Whatever he is seeking may be an unattainable illusion. He is either doomed to the agony of endless frustration, or is bound to crash while trying to attain the unattainable.

In the strictly Jungian context he would be striving to make peace with the "demons" of the unconscious, without being overpowered by them. A successful individuation process would be considered possible, but the danger of it going astray would always be present.

Fellini applied this idea to the field of artistic creation and metaphysics, and the unconscious became first and foremost the dwelling of artistic inspiration. Discussing it in *Fare un film* he wrote: "The unconscious, liberated by

⁵⁴ JUNG, *Man and His Symbols*, quot., p. 302.

⁵⁵ BONDANELLA, quot., p. 153.

⁵⁶ VON FRANZ, quot., p. 187.

ritual practices ... one never knows what disasters it might produce ... [It is] stimulating ... for the creative tendency of an artist, though perilous”⁵⁷

I see Toby's leap over the collapsed bridge as Fellini's version of Icarus' flight and fall. It is combined with Orpheus' failure in his venture into the underworld, and his penalty of dismemberment. Lured by the siren-girl with her illusory white mandala-ball, Fellini's protagonist tries to cross the border into the unconscious or beyond human limits. He is drawn to the domain of irrational mystic powers and fountains of creativity, with the expectation to achieve unattainable knowledge and retrieve lost capabilities. His crash seems inevitable.

Is Toby's decapitation doom or salvation?

Most interpreters conclude that Toby's gory end signifies doom. According to the analogy with Icarus' flight, the conclusion is indeed an inevitable outcome of a presumptuous attempt to transcend human limits. However, notwithstanding the grotesque aspect of decapitation, Fellini implanted an opposite significance in this metaphor. “Losing one's head”, as Toby literally does,⁵⁸ is not necessarily negative either in Jungian or in Fellinian terms. The head represents rationality, while creativity comes from the irrational parts, therefore an artist may be better off losing his head. And the leap over the collapsed bridge is successful after all. Toby does not fall into the abyss, but crosses to the anima-girl's side, losing his head in the process. The head is replaced by the mandala-ball. As has been expansively demonstrated, the ball signifies a fully individuated Self, possessing renewed vitality. This may be considered the wish fulfillment of any artist, especially Fellini's. By taking a courageous leap towards the ball, losing his head in the process, the actor may have achieved renewed creativity.

The concluding scene of the Orpheus myth is relevant to this inverted interpretation of the decapitation. Beautifully mournful music is produced by Orpheus' lyre as it floats down the river Hebrus with Orpheus' severed head lying upon it.⁵⁹ The classical myth combines the two opposites. Dismemberment, the penalty for presumptuous aspirations, does not inhibit the ultimate fulfillment of these aspirations, embodied in the music produced by the lyre.

Fellini, I argue, created a similar combination of opposites in his finale of *Toby Dammit*. Under the camouflage of blood and horror he constructed a sophisticated solution, combining both salvation and doom in one metaphor comprised of three images: girl, ball and severed head.

Considering that Fellini himself had been close to death, and experienced a revival of creativity, the combination of the two opposites seems a viable interpretation of the imagery he created at that period.

Prova d'orchestra

Fellini created another mandala-ball in the concluding sequence of *Prova d'orchestra (The Orchestra Rehearsal)*. Though similar in shape, there are significant differences between this image and the ball in *Toby Dammit*.

The ball in *The Orchestra Rehearsal* is a huge instrument of demolition, seen through the broken wall of an ancient chapel. It is the central image of the film's conclusion, therefore essential for its interpretation.

The film evolves around the rehearsal of a grotesque orchestra led by a German conductor. The conductor clashes constantly with the orchestra and can't get the musicians to play in harmony. Violent arguments among them culminate in revolt against the conductor, and total chaos gradually prevails.

At this stage, the building itself begins to crumble and fall apart. Pieces of mortar fall off the walls and cracks appear, growing rapidly. The climax arrives when the wall suddenly breaks open. A giant demolition ball suspended on a chain is visible through the hole. In the preparatory drawings Fellini considered using a bulldozer as the demolition instrument.⁶⁰ It is important to note that in Fellini's bulldozer drawing a mandala-like form is drawn on the floor. This detail strengthens my conviction that he was considering the insertion of a mandala in any case. He finally chose the ball instead of the bulldozer, and dismissed the more explicit mandala drawn on the floor. Critics have overlooked the choice made by the director, which may shed some light on the significance of the ball image. As in *La dolce vita*, we encounter an ambivalent image, combining Jungian mandala significance with contradicting notions of destruction and loss of hope.

⁵⁷ FELLINI, *Fare un Film*, quot., p. 91 [Trans. of citation: H. Aldouby].

⁵⁸ I am indebted to Avi Bauman for suggesting the literal “reading” of the decapitation as “Losing one's head”.

⁵⁹ JANE DAVIDSON REID, *The Oxford Guide for Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Vol. 2, Oxford University Press, New York-Oxford, 1993, p. 797.

⁶⁰ PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Rome-Bari, 1982, Fig. 216.

Scholars have seen the ball solely as an instrument of destruction, and overlooked its significant symbolic shape. Thus they were led to interpret the ending in the apocalyptic spirit of *The Last Judgement*.⁶¹ Even Bondanella, who felt there should have been some element of *redemption through art* in the film, failed to find it. He claims that Fellini “fails to provide a character who does embody the redemptive power of art”.⁶²

Again, I propose a Jungian interpretation that can provide a solution for the supposed weakness of Fellini’s script. The demolition ball is the missing image that embodies redemption. If we try “reading” the ball as a mandala we realize there is no weakness at all in the film. The ball is not only a demolition instrument, but also a “Fellini-Jungian mandala”, signifying a newly created world of unity and order. In the finale, the sight of the mysterious suspended sphere overwhelms the unruly musicians, who gather around the conductor and play music in perfect harmony.

Jung expressly associated this concept of a transition “from chaos to cosmos” with mandala symbolism.⁶³ Fellini considered the conversion of chaos into cosmos to be “the archetype of creation”.⁶⁴ The image created in this film may signify the sense of restored order and meaning created by art. This notion is expressed in the conductor’s words: “... The notes save us ... The music saves us ... Grab onto the notes ... We are musicians ...”.⁶⁵

The demolition sequence is unmistakably associated with the First Day of Creation as described in the bible. There was chaos all around the land, and the spirit of God hovered over the water, says the biblical text. In Fellini’s sequence the sound of blowing wind is heard, while the huge ball floats mysteriously amidst chaos and ruin. It is the only whole and perfect object among the ruins, suggesting an interpretation oriented more towards Genesis than towards the Last Judgement.

The demolition ball image is of a more universal nature than the mandala-circle in *8½*, which represents Guido’s restored creativity. *Prova d’orchestra* has a whole orchestra as protagonist. It does not deal with an individual crisis but with a collective one. The film was made during a tumultuous epoch in Italian history, climaxing in the murder of Aldo Moro, president of the Christian Democratic party, by terrorists. The orchestra was widely interpreted as a metaphor of Italian society.⁶⁶ Nevertheless, it is also to be interpreted as a microcosm representing the grotesque image of humanity in general. The ball represents its miraculous redemption.

As usual, Fellini undermined his own imagery and messages, to prevent obvious interpretation. He ended the film with the shouts of the German conductor, who sounds just like a Nazi officer. Chaos seems to threaten the world once again. However, it is important to note that the German shouting was an unplanned, last minute addition during dubbing, long after the whole film had been shot.⁶⁷ It may prove Fellini’s urgent need to prevent easy interpretation, but it cannot negate the apparent sense of redemption induced by the ball. Fellini used the ball as a complex symbol, of destruction as well as of creation, and his acquaintance with Jungian imagery endowed it with mandala significance.

Conclusion

Fellini’s acquaintance with Jungian mandala imagery can be considered an established fact. The various comparisons and facts compiled above attest to it, and this has been the factual premise for the analysis suggested in this paper.

I believe that Jungian mandalas exerted a reassuring influence on Fellini, who experienced constant incertitude about his creativity:

Because so many of my ideas came to me in my dreams at night, and I didn’t know how or why they came, my creative forces were left dependent on something over which I had no control. A mysterious gift is a great treasure, but there is always the fear that as it came, mysteriously, it could thus be taken away, just as mysteriously.⁶⁸

The mandala would have signified for him the mysterious, evanescent revelation he was seeking all his life. It seems that during periods of uncertainty he was more receptive towards this message, and therefore more inclined to create mandala-like images.

⁶¹ BONDANELLA, quot., p. 288.

⁶² *Ibid.*, p. 291.

⁶³ JUNG, *The Collected Works*, quot., Vol. 9, p. 31.

⁶⁴ GIOVANNI GRAZZINI (ed.), *Fellini – Comments on Film*, The Press at California State University, Fresno, 1988, p. 201.

⁶⁵ BONDANELLA, quot., p. 291.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 284-5.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁸ CHANDLER, quot., p. 87.

Thus we find such images in *La dolce vita* and in *8½*. Both films were created during a turning point in his career, between 1959-1962, while he was groping for new artistic means. It was then that he needed reassurance. This period coincided with his acquaintance and sessions with the Jungian analyst Ernst Bernhard, from around 1960 to Bernhard's death in 1965.⁶⁹

Toby Dammit was created in 1967, after a period of severe illness and ensuing loss of creative ability and *The Orchestra Rehearsal* was a response to serious political upheaval, which threatened Italy's stability around 1978. In these films he incorporated the mandala into his imagery and started using it as an artistic means of expression and communication.

Fellini's acquaintance with the Jungian concept of the mandala rules out the possibility of a totally unconscious creation. I suggest that he chose the mandala as a means of non-verbal communication with his audience, because he was aware of its autonomic powers. He himself must have found solace in its significance of wholeness and creation, mainly in times of crisis, as I have mentioned before. He might have taken this as a proof of its unconscious healing influence. I believe that he was trying to recreate this sensation in his films and induce it in his audience. The spectator was to grasp the liberating sensation of hope merely through perception of the image, while intellectual attempts at interpretation might miss the point.

Fellini did his best to mislead rational interpretation, using shrewd camouflage. He did not depict traditional, recognizable mandalas, neither did he create a straightforward adaptation of the Jungian symbol (except in *8½*). He incorporated it into his idiosyncratic imagery, creating "Fellini-Jungian mandalas". Ambivalence is their immanent characteristic. They combine the Jungian aspect of wholeness and creation with a contradicting aspect – that of destruction and despair. In *Prova d'orchestra* Fellini created delicate equilibrium between chaos and salvation. In the end of the film one cannot be sure which will prevail. In *Toby Dammit* the perfect white mandala-ball becomes a demonic instrument. In *La dolce vita* the rotting state of the sea-creature subverts the shimmering quality of its Jungian prototype. Jungian influence interacted with Fellini's anxieties and incertitude to create idiosyncratic images, the "Fellini-Jungian mandalas".

Most interpretations until now have failed to recognize the Jungian aspect of the above-mentioned images, though some had pointed out Jungian influence in general. The recognition of the images' redemptive aspect may complete the interpretation and may further clarify their creator's intentions.

The interpreters' failure to acknowledge this positive aspect could raise doubts about Fellini's success in his artistic tactic. Had the director's conscious use of the image weakened its suggestive power?

In answer to this I would like to point out that interpreters did sense a potential for relief and hope in the films discussed above. Ignorant of a Jungian significance, their failure was to pinpoint its source in the narrative and therefore they tended to dismiss it or described it as a vague notion. As an example we may recall Bondanella's statement about *The Orchestra Rehearsal*. He had sought but failed to find a character that embodied redemption through art.⁷⁰ Bondanella did sense the potential for such redemption, but was looking for a character instead of an image. I stress the fact that Fellini's use of visual images was central to his artistic tactics. He used a powerful image, the (modified) mandala, to induce relief in his unaware audience. The image exerts unconscious influence, because the audience in general is not aware of mandala significance. In short, I suggest that Fellini consciously used his idiosyncratic mandalas to create an unconscious response in his audience. This was not done on the superficial narrative level. The director created a carefully hidden substratum of subliminal communication, through which he induced a sensation of hope. I believe that this accounts, at least partially, for the immense popularity of his films despite their blatantly grotesque imagery.

If my analysis is correct, the films discussed here may prove to be a widely successful experiment of the psychic effectiveness of mandalas and a great contribution by Fellini to Jungian theory, beside a great Jungian contribution to Western art.

Copyright © C G Jung Analytical Psychology Club London

⁶⁹ BONDANELLA, quot., p. 151, KEZICH, quot., pp. 301-304.

⁷⁰ BONDANELLA, quot., p. 291.

Acknowledgements

This article (first published on “Harvest”, 2001, vol. 47.2) evolved from my seminar paper presented to Professor Milly Heyd during an M.A. seminar on *The Irrational in Art*, the Art History department, Hebrew University, Jerusalem. I feel indebted to her numerous suggestions and enlightening observations that contributed a lot to its development.

I would like to thank Dr. Avi and Yael Bauman for reading the paper and commenting on its Jungian aspects. Their enriching insights have made an invaluable contribution.

The research in Rimini was made possible by a grant from the Robert and Clarice Smith Center for Art History at the Hebrew University. A grant from the Jerusalem branch of the Israel Association of University Women enabled further research.

VOCE

Le mitrie... La tiara... Il ca
mauro...

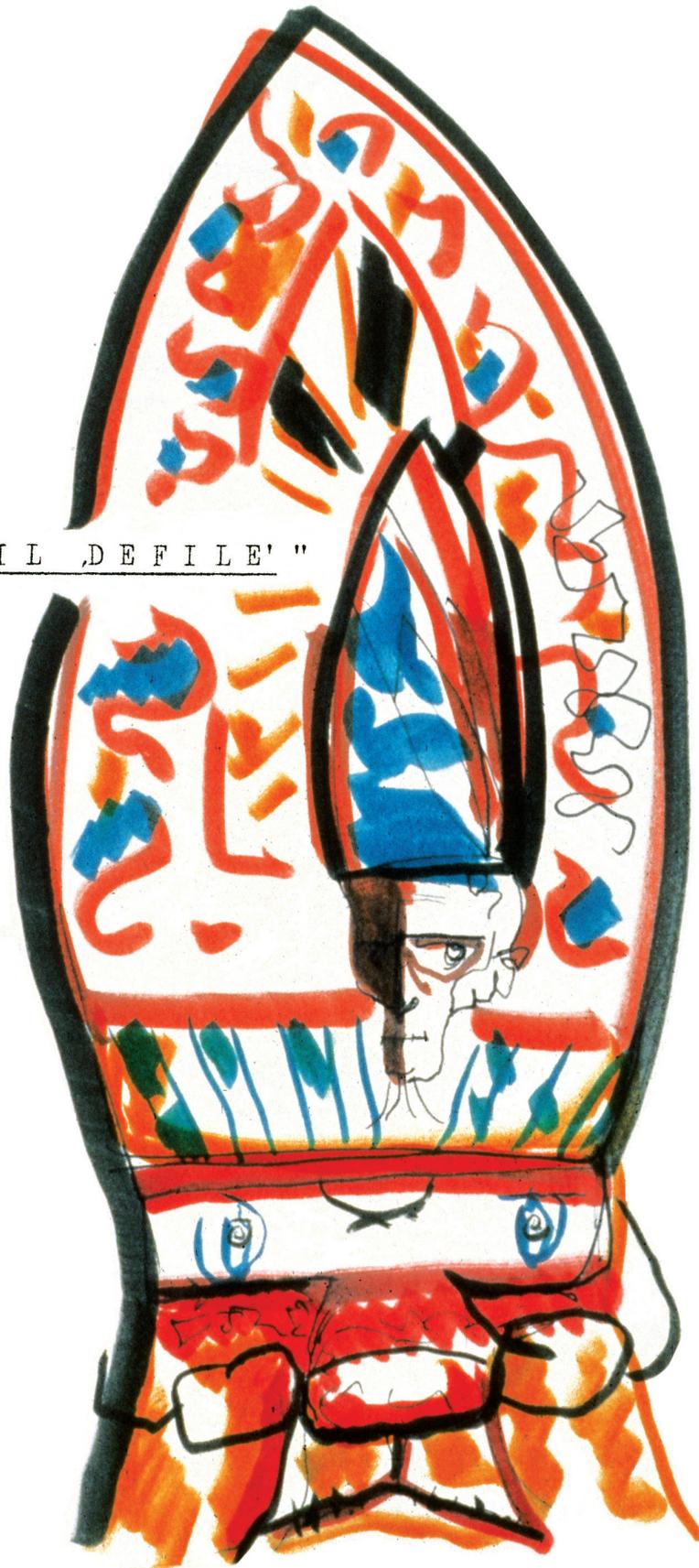
46. a 60 a disposizione regia.
Ed ecco apparire, abbaglianti,
maestosi, vescovi e cardinali,
con immense vesti rosse, e al-
tissime mitrie, carichi di col-
lane, tempestati di diamanti, e
anelli; alcuni sono altissimi
e ischeletriti, altri tozzi,
grassissimi come rospi, grotte
schi fra gli ornamenti splendi-
di. Il coro aumenta di podero-
sità; fra l'incenso e i vesti-
ti così vistosi, s'è creato per
incanto un clima di alta cerimo-
nia religiosa; sembra di assi-
stere a una messa solenne, o a
qualche altro grandioso rito
in San Pietro.

61.

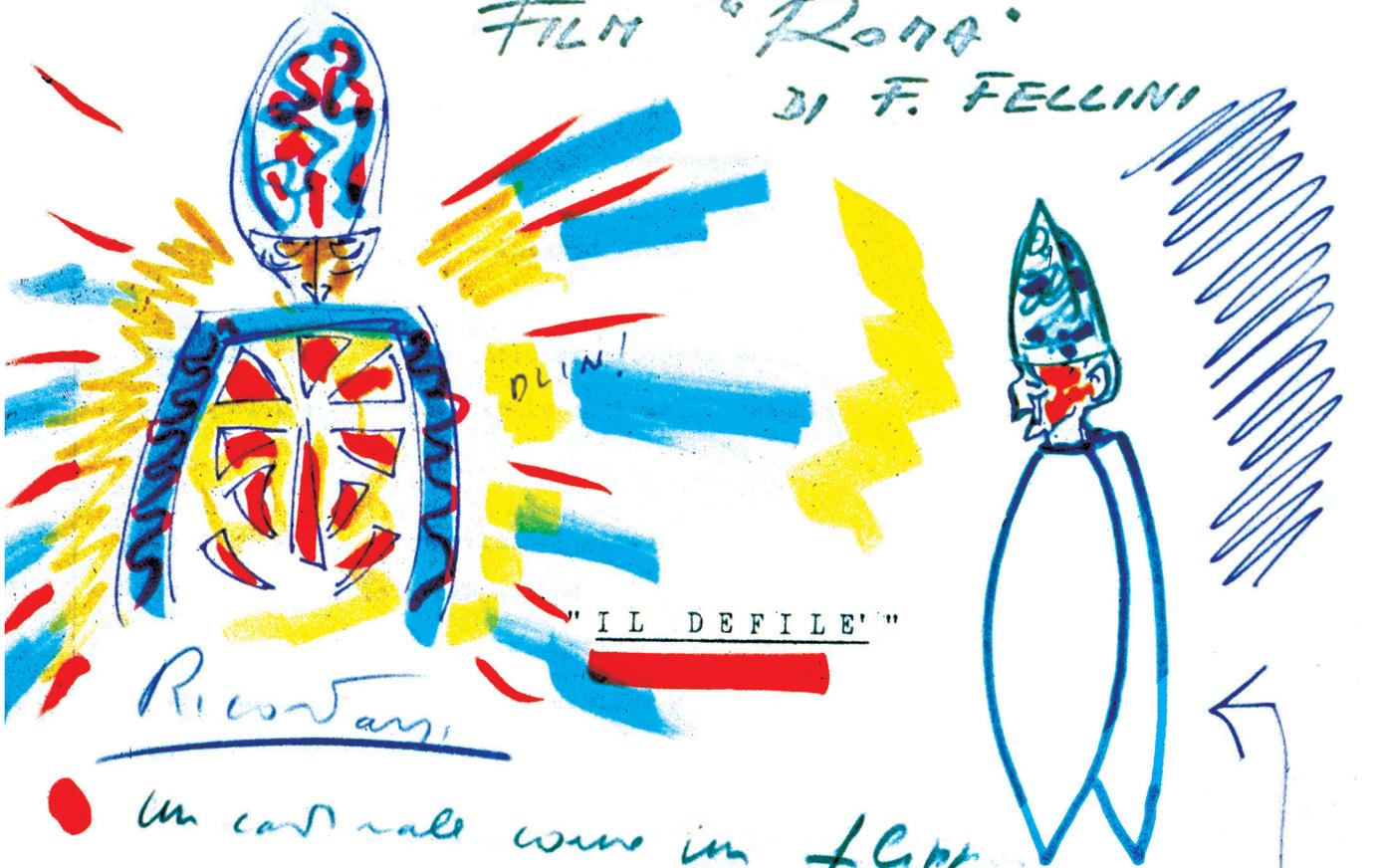
Alla fine, ~~su~~ una portantina
portata a spalle da quattro sa-
cerdoti e circondato da chieri-
ci coi flabelli, ~~entra un ve-~~
~~chissimo cardinale che viene al-~~
~~to.~~

*dieta una
cena not-
turna*

" I L , D E F I L E ' "



FILM "Roma"
DI F. FELLINI



Ricostanti

- Un cardinale come in f. l. c. m.
- Un cardinale come un osso a seppia
Un cardinale (invisibile) solo una elettrica?



ECHI DI SCIPIONE IN ROMA DI FEDERICO FELLINI

TORUUN HAALAND

La convinzione che uno studio sulle fonti figurative dei film di Federico Fellini approderebbe a significativi risultati al di fuori del mondo cinematografico trova conferma non solo nel fatto che Fellini, dichiaratamente, non amava i film,¹ ma ancor più in una serie di studi che attestano come il Maestro traesse ispirazione da forme di cultura non necessariamente cinematografica, quanto, piuttosto da manifestazioni di cultura popolare quali i fumetti e la pubblicità.² Se già molto è stato scritto sulla giovanile esperienza felliniana come disegnatore del “Marc’Aurelio” e sul più tardo utilizzo del disegno a scopi terapeutici o di preparazione dei film,³ è

sorprendente che così poco sia stato fatto per ripercorrere il discorso intertestuale che la sua esuberante collezione di immagini, volti, e personaggi intrattiene con altri artisti figurativi. Si tratta di un fatto curioso poiché, come afferma Roberto Campari, Fellini è “tra i grandi maestri del cinema italiano, quello che ha forse, con le arti figurative, il rapporto più complesso”,⁴ in quanto egli privilegia un cinema che, per il suo particolare uso delle luci e dei colori, potrebbe essere definito “barocco”.⁵ Mentre Campari rintraccia riferimenti all’arte iconografica nella maggior parte dei film di Fellini, suggerendo, a esempio, una citazione dei dipinti di Twombly e di Novel-

li in *Satyricon*, e riferimenti a vari pittori del diciottesimo secolo in *Casanova*,⁶ egli curiosamente non menziona il film che per molti aspetti parrebbe il più “figurativo” di tutti: *Roma*.

Definito da un critico “una vera antologia della visualità felliniana,”⁷ *Roma* è una impagabile testimonianza delle modalità operative di Fellini artista. Mentre l’idea iniziale di “vedere, da sopra, come si formano le nuvole su Roma, riprendere queste grandi masse di ogni colore che si accumulano, si rompono, si sfilacciano...”⁸ non vide mai la sua realizzazione filmica, essa comunque resta emblematica del suo progetto di trovare una “città cine-

¹ In un’intervista con Dario Zanelli, Fellini esprime la sua consueta riluttanza a citare i film che avevano influenzato il suo lavoro quando gli venne chiesto di elencare cinquanta dei suoi film preferiti: “Cinquanta film? Ma vuoi scherzare? Non ne ho mai visti tanti in vita mia!”. Si veda DARIO ZANELLI, *Nel mondo di Federico: Fellini di fronte al suo cinema [e a quello degli altri]*, ERI, Torino, 1987, p. 130.

² Si vedano in particolare TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, e PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, 1992, per dettagliati studi circa l’influenza su Fellini dei fumetti e della cultura popolare italiana.

³ Si veda VINCENZO MOLLICA, *Fellini: Parole e disegni*, Einaudi, Torino, 2000; MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI (a cura di), *Federico Fellini autore di testi: dal “Marc’Aurelio” a “Luci del varietà”*, IBC, Bologna, 1999; PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Roma-Bari, 1982; e RAFFAELE MONTI, *Bottega Fellini. “La città delle donne”: progetto, lavorazione, film*, De Luca, Roma, 1981.

⁴ ROBERTO CAMPARI, *Il fantasma del bello: iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, pp. 89-93.

⁷ MONTI, cit., p. 15.

⁸ Fellini citato da Bernardino Zapponi, in *Roma & Fellini*, in BERNARDINO ZAPPONI (a cura di), *Roma di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1972, p. 13.

matografica”⁹ che simboleggi Roma mettendo assieme la memoria collettiva e la fantasia privata. Come il pretesto di girare un documentario si evolve in una raccolta episodica di immagini collegate fra loro per associazione piuttosto che attraverso una logica interna, così *Roma* rivela il suo rifiuto di un soggetto tradizionale a favore di sei taccuini di schizzi, ognuno dei quali fornisce il materiale preliminare per una delle principali sequenze del film.¹⁰ Costruita attraverso una spettacolare combinazione di luci, colori e ombre, più che essere narrata, la città è visualizzata come una serie di ritratti che non la fanno assomigliare né alla Roma neorealista di De Sica e di Rossellini, né alla città mitico-realistica di Pasolini, quanto, come cercherò di dimostrare in questa sede, alla Roma apocalittica immortalata nel 1930 dai dipinti di Gino Bonichi (1904-1933), conosciuto come Scipione. La tesi che *Roma* trovi una fonte d’ispirazione nei dipinti

romani di Scipione è già stata avanzata da Aldo Tassone: “C’è un famoso dipinto del pittore romano Scipione [...]. S’intitola *Il sonno romano*, e potrebbe essere l’abbozzo di *Roma*”.¹¹ L’acuta osservazione di Tassone, tuttavia, non sfocia in uno studio sistematico dei modi in cui Fellini ricrea “l’atmosfera solforosa” della Città Eterna di Scipione.¹² Intenso rappresentante della “Scuola romana” il cui lavoro combinò le visioni barocche di El Greco,¹³ le strutture e le figure cubiste di Picasso,¹⁴ e l’espressionismo italiano degli anni Trenta,¹⁵ Scipione seppe fondere assieme sia l’eclettismo e la passione per Roma che caratterizza tanti lavori di Fellini, rivelandosi come colui che sapeva rappresentare la “Roma cattolica e popolare-sca... la Roma che Scipione con la sua fantasia malata vedeva morire con lui.”¹⁶ Per poter rintracciare il filo che unisce Scipione “pittore” e Fellini “cameraman”, una relazione che Walter Benjamin ha definito analoga a quella

fra il “mago” e il “chirurgo”,¹⁷ e che Rudolf Arnheim significativamente vede basata sullo spazio, il colore e la luce,¹⁸ io proporrò una lettura intertestuale di *Roma*, rispondendo così all’appello di Angela Dalle Vacche che chiede che venga riconosciuta al cinema la tendenza ad attrarre un’ampia gamma di elementi di cultura visiva e di prendere a prestito “immagini dalla storia dell’arte per declinare il significato di un testo.”¹⁹ Esplorando i rispettivi immaginari romani relativamente alle loro affinità iconografiche (soggetto) e iconologiche (orientamento filosofico), questo saggio dimostrerà che entrambi gli artisti hanno messo in relazione la loro misteriosa città notturna con una energia femminile distruttiva e con un contesto umano bizzarro e grottesco. La visione felliniana di Roma si collega alla città apocalittica di Scipione non solo attraverso quello che si potrebbe definire uno stile prevalentemente espressionistico e barocco, ma anche attraverso il modo

⁹ WALTER FOREMAN, *Fellini’s Cinematic City: Roma and Myths of Foundation*, in PETER BONDANELLA, CRISTINA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *Perspectives on Federico Fellini*, G. K. Hall, New York, 1993, p. 151.

¹⁰ BONDANELLA, cit., pp. 193-194. Questi taccuini sono conservati presso la Lilly Library of Rare Books alla Indiana University.

¹¹ ALDO TASSONE, *De la Romane à Rome: voyage d’un chroniqueur visionnaire*, “Image et son: revue du cinéma”, Vol. 290, 1974, p. 25.

¹² *Ibid.*

¹³ ALESSANDRA BORGOGELLI, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in ANNA CATERINA TONI (a cura di), *Scipione e la scuola romana*, Atti del convegno, Macerata 28-29 novembre 1985, Multigrada, Roma, 1989, p. 143.

¹⁴ CORRADO MALTESE, *Scipione e il suo tempo*, in TONI, cit., p. 2.

¹⁵ RENATO BARILLI, *L’espressionismo italiano degli anni trenta*, in TONI, cit., pp. 41-54.

¹⁶ ANNA CATERINA TONI, *La fortuna critica di Scipione*, in TONI, cit., p. 32.

¹⁷ WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in LEO BRAUDY, MARSHALL COHEN (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 744.

¹⁸ RUDOLF ARNHEIM, *Painting and Film*, in ANGELA DALLE VACCHE, *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, pp. 151-153.

¹⁹ ANGELA DALLE VACCHE, *Introduction*, in DALLE VACCHE, cit., p. 13.

in cui esso coglie il continuo processo distruttivo dialetticamente unito a un'altrettanto forte vitalità, facendo, infine, della condizione di decadenza un punto di partenza per l'invenzione artistica e per ogni contributo moderno alla mitologia romana.

La natura di questo studio richiede che si inizi da una delle ultime e senza dubbio più significative sequenze di Roma. Se la sfilata di cardinali e preti è da attribuirsi all'inimitabile immaginazione felliniana, la sua chiara somiglianza al celebre *Ritratto del cardinale decano* (1930) di Scipione – un'opera che considerati i tempi e i luoghi delle sue esibizioni e l'attenzione da parte della critica, difficilmente Fellini poteva non aver notato²⁰ – è troppo palese per essere involontaria. Oltre a fornire un ritratto estremamente reverenziale del rispettabilissimo novantenne Cardinal Vanutelli, che compare in diversi dipinti e disegni di Scipione,²¹ l'uso espressionistico della luce e del colore attualizza la visione del pittore di Roma come città essenzialmente apocalittica. Infatti, ciò che caratterizza i dipinti romani di Scipione, la maggior parte

dei quali scaturiti da una frenetica attività nel 1930, è la visione di una città al contempo intensamente illuminata e pesantemente ombreggiata che sembra sul punto di esplodere. Nel *Ritratto*, il cielo accecante assorbe la Cupola e la piazza San Pietro, creando una dimensione assoluta che sottolinea, per contrasto, la figura imponente del cardinale. Il senso di abbandono nello spazio immenso costruito con toni sgargianti e un tocco rapido, quasi inconsistente unito all'enfasi sulle evidenti sproporzioni e sui dettagli simbolici del cardinale danno forma alla decadenza che Scipione attribuiva a Roma come città laica e cattolica.²² Tale decadenza viene suggerita dai suoi dipinti grazie a una raffigurazione espressionistica forzata, distorta e schematizzata.²³ Significativamente il ritratto trasuda una forza spirituale che, tuttavia, è troppo debole per sovrastare i segni di corruzione e declino che prevalgono nel dipinto. Mentre la Cupola costituisce l'istituzione monumentale attorno alla quale tutto si scontra, il cardinale, grazie al suo fisico imponente e alla sua espressione quasi brutale, viene ad assumere

l'aura austera di un giudice che raffigura la Fine del Mondo, piuttosto che la sua Resurrezione.

Ciò che in questa visione urbana può aver affascinato Fellini diventa chiaro se consideriamo la tendenza di Scipione a considerare la città di Roma come una creazione dalla quintessenza femminile. Ponendosi in netto contrasto con l'autorevole figura del cardinale, la misteriosa donna sgarriante rappresentata in *La meretrice romana* (1930)²⁴ appare come una manifestazione sensuale straordinariamente sproporzionata rispetto al Foro Traiano e in giustapposizione alle due cupole barocche di S. Maria di Loreto e di SS. Nome di Maria che costituiscono lo sfondo della sua apparizione.²⁵ La sua esuberante vitalità allo stesso tempo contrasta e riflette la spiritualità del cardinale, trasmettendo un'energia distruttiva che diventa ancora più evidente se consideriamo le demolizioni che proprio in quel periodo devastavano i Mercati Traianei e che formano lo scenario della visione di Scipione.²⁶ Tuttavia, la *Meretrice* offre un parallelo con la figura del cardinale nel modo in cui sfuma nel vibrante sfon-

²⁰ *Il ritratto del cardinale decano* è stato esposto numerose volte a Roma dal 1930 al 1986. Tutte le citazioni dell'opera di Scipione e delle relative date di esposizione sono tratte da MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Scipione: vita e opere*, Umberto Alemanni, Torino, 1988.

²¹ *Ibid.*, p. 307.

²² Si veda FABRIZIO D'AMICO, MIRIAM MAFAL, *Nove maestri della Scuola romana*, Edizioni Seat, Torino, 1992.

²³ MALTESE, cit., p. 3.

²⁴ *La meretrice romana* è stato esposto a Roma tra il 1930 e il 1954, in seguito a Torino (1959) e a Firenze (1967).

²⁵ FAGIOLO DELL'ARCO, cit., p. 311.

²⁶ *Ibid.*, p. 311.

do architettonico e atmosferico. Assorbita da questa città notturna, elusiva e decadente, anche lei diventa un simbolo della catastrofe che la Roma di Scipione si trova costantemente di fronte. Infine, la simultanea dimostrazione di vigore e di forza distruttiva fa della *Meretrice* un emblema della dialettica esistenza della città tra vitalità e decadenza. Proprio come la Roma di Scipione, essa oscilla tra una spiritualità barocca – che Scipione in parte eredita dall'opera di El Greco,²⁷ e in parte assorbe dalla città stessa – e un contraddittorio processo di distruzione, tradotto in termini di “una religiosità senza salvezza e senza speranza, che si concreta altrettanto bene nelle immagini dei prelati che in quelle delle puttane”.²⁸ È questa fatale religiosità che ispira l'immaginario apocalittico di *Apocalisse. Il sesto suggello* (1930) e *Scena apocalittica* (1930).²⁹ Ulteriore esempio degli incontri di Scipione con le “puttane”, quest'ultimo dipinto ritrae un gruppo di donne inafferrabili e inspiegabilmente agitate in una visio-

ne che elabora gli aspetti contraddittori e decadenti di *La meretrice*.³⁰ Entrambe le opere sono cariche di un lirismo espresso dalle ombre violacee e grigie che fondono le fiamme della città con una femminilità bruciante che, allo stesso tempo, minaccia e seduce e sottolineano la contemporaneità di vitalità e decadenza. Con tratti simili, anche se meno drammatici, l'*Apocalisse* si ispira al resoconto biblico del “sesto sigillo” per ricreare il delirante incontro con le forze demoniache, mentre le pennellate veloci e i contorni sbavati esprimono il bisogno del pittore di definire l'espressione prima della catastrofe.³¹ Infatti questi uomini, privati di ogni espressione facciale, o, come in *Uomini che si voltano* (1930),³² trasformati in maschere sproporzionate e grottesche, rappresentano la dissoluzione fisica³³ che consegue l'incontro fra l'energia distruttiva del mondo catturato e il senso di urgenza unito al desiderio di meravigliare lo spettatore propri dell'artista. La sua continua ricerca del meraviglioso e del modo più

appropriato per esprimerlo definisce sia queste percezioni di agonia esistenziale, sia le visioni più serene, ma ugualmente decadenti di *Piazza Navona* (1930)³⁴ e di *Ponte degli Angeli* (1930).³⁵ Nel primo dipinto la tavolozza grigiorosa che copre la piazza deserta e la sua architettura eterna sfugge alle categorie spaziotemporali e porta le voci della città attraverso la “Fontana dei fiumi”, mentre nel secondo un cielo scuro abbraccia la città che qui appare illuminata da un qualche punto immaginario al di là del regno dell'immagine. Mentre gli spigoli si aprono e trasgrediscono la loro forma, avvicinandosi al fiume bruciante o spingendosi verso l'arcangelo sul castello, la Roma di Scipione prende vita, animata dallo spirito magicamente visionario del pittore, e si carica dell'energia rivitalizzante della sua stessa distruzione. Secondo Bertozzi il costante affetto di Fellini per Roma si fonda su una “onirica condivisione” di categorie estetiche basilari come “ridondanza, stratificazione, splendore, tea-

²⁷ “Per noi il Greco è un visionario. Con la sua pittura sconvolge le menti, le chiese si popolano di incubi religiosi, risolve le immagini...”: Scipione, citato da BORGOGELLI, cit., p. 143.

²⁸ D'AMICO, MAFAI, cit., p. 169.

²⁹ *Apocalisse. Il sesto suggello* fu esposto a Roma nel 1931 e nel 1935; *Scena apocalittica* nel 1954 e *Uomini che si voltano* nel 1930, nel 1941 e nel 1954.

³⁰ FAGIOLO DELL'ARCO, cit., p. 313.

³¹ MALTESE, cit., p. 12.

³² Esposto a Roma nel 1930, nel 1941 e nel 1954.

³³ D'AMICO, MAFAI, cit., p. 177.

³⁴ *Piazza Navona* fu esposto a Roma tra il 1930 e il 1945; a Venezia e a Macerata nel 1948.

³⁵ *Il Ponte degli Angeli* fu esposto a Roma nel 1930, nel 1935 e nel 1968; a Milano nel 1941 e a Firenze nel 1967.

tralità, sgretolamento.”³⁶ Gli elementi principali del suo linguaggio visivo, dunque, potrebbero essere caratteristiche estetiche della città stessa, e la visualità che Fellini condivide con la città di Roma è, significativamente, ciò che permette di tracciare dei paralleli fra lui e Scipione. Di particolare interesse, in questa sede, è lo “splendore”, gli effetti di illuminazione ottenuti principalmente negli studi cinematografici, che creano la luce ambigua che incontriamo per la prima volta nella sequenza iniziale di *Roma*, là dove una pietra miliare indica la distanza dalla città. Come si afferma nel copione, il plumbeo cielo invernale della provincia è permeato da “una luce incerta di un crepuscolo invernale”³⁷ i cui toni troppo vivaci per essere pienamente notturni, creano un vago splendore che lascia la scena in una fase liminare fra la notte e il giorno. Un’atmosfera altrettanto indefinita racchiude la cena collettiva nella piazza, dove il cielo di una notte profonda incontra una luce a più strati che si manifesta o con ombre grigioscure, o con una velatura giallo-arancio che copre appena la comunità, o con un faro che rivela il giovane (Peter Gonzales) a tavola. L’illuminazione, che qui viene a dividere lo spazio, scivola nella sequen-

za seguente dove la luce blu, fiammeggiante, di una lampada ad acetilene proiettata sul tram e sulle vetrine del negozio, conferisce alla piazza, ora deserta e profondamente cupa, una fisionomia spettrale. Questo scenario quasi surreale preannuncia la panoramica che segue sulla vita notturna in una strada di provincia, dove i fari di un’automobile che squarciano una densa nebbia rossastra gettano un bagliore grigio-blu sull’arido paesaggio rugginoso. Quando un’enorme prostituta vestita di rosso appare nella luce dell’automobile, l’intera scena si carica di un tono infernale che presto si rivelerà uno dei motivi conduttori del film. Diverse scene che seguiranno, come il teatro di varietà, la sequenza del raid aereo e la sfilata ecclesiastica, riprodurranno questo ambiente eccessivamente illuminato, lasciando la città cinematografica sulla soglia di un’esplosione che *Roma*, tuttavia, non prevede. Durante la “Festa di noantri” che inizia con il crepuscolo sul Tevere e culmina in uno spettacolare tour attraverso le strade buie e deserte, l’opposizione continua tra luce e buio, tra ombra e illuminazione, lascerà la città nella stessa fase liminare nella quale era stata presentata all’inizio.

La particolare tavolozza di

luce e colore che crea una misteriosa atmosfera notturna viene manipolata anche per dar forma al giorno. Quando lo studente di provincia guarda un treno in partenza per Roma, la gelida mattina invernale è resa attraverso una luce vagamente azzurra che incontra le prime avvisaglie dell’aurora. Diversi anni più tardi egli finalmente arriva nella grande città, ed è un mezzogiorno d’estate: alcune parti della Stazione Termini sono soffuse da intangibili ombre di rosso e grigio, altre sono spolverate da una nebbia lucente che, quando viene colpita dalla luce del sole, diventa opaca e rende indistinguibili i contorni. La prima scena è rievocata nella sequenza che segue il raid aereo, dove la luce della prima mattina porta gli stessi toni blu. Come il sole inizia a far capolino, il cielo diventa rosato e getta ombre drammatiche nel sottopassaggio dove una donna terrorizzata chiede aiuto e cerca riparo dalle bombe. La nebbia della stazione ferroviaria riappare, tuttavia, nelle scene del primo bordello, il cui aspetto trasandato è sottolineato da ombre rossastre e da una foschia indistinta che diventa predominante sulle scale, laddove il sole pomeridiano filtra e crea una nebbiolina lucente e densa. È interessante notare che

³⁶ MARCO BERTOZZI, *La città necessaria: Roma nella poetica felliniana*, in AMERIGO SARDELLA (a cura di), *Roma nel cinema*, Sermo, Roma, 2000, p. 23.

³⁷ FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *La sceneggiatura desunta*, in ZAPPONI, cit., p. 342. Successivi riferimenti alla sceneggiatura, indicate con le abbreviazioni SD e il numero della pagina, si intendono riferiti a questa edizione.

queste immagini si riferiscono al passato. La Roma odierna è molto più precisamente articolata, essendo o grigia di pioggia, come nella scena dell'autostrada, o assoluta come una fotografia Kodak nelle scene di Villa Borghese e di Piazza di Spagna. Significativamente è la città notturna, quella ricordata e immaginata che costituisce la fonte dell'invenzione e dell'espressione, mentre la Roma contemporanea e i suoi molteplici problemi vengono dimenticati a favore di un ritorno al teatro di varietà o per una fuga in una surreale sfilata di moda ecclesiastica. In definitiva, ciò che unisce *Roma* ai dipinti romani di Scipione è un uso particolare della luce e del colore che, per entrambi gli artisti, può essere definito espressionistico. Come Fellini stesso ebbe a notare, è la luce che crea la sua particolare modalità di espressione.

“Ma il cinema che mi piace fare, quello che sento congeniale, è quel *cinema d'espressione*. Ecco, l'espressione mi pare un processo... che ha bisogno di aver intorno un grande silenzio, di un'atmosfera asettica... ecco, che io ritrovo qui... a Cinecittà [...]. Ho pensato che il cinema può, appunto, aver diritto ad essere considerato un'arte particolare [...] che forse può avere qualche somiglianza più con

la pittura... che con la letteratura o altre forme d'arte. E quindi, i film che ho fatto più avanti erano... forse sì, mi piacevano di più... di questo... modo di espressione, cioè, della luce... La luce intesa appunto come... rivelatrice... di stati d'animo... È la luce che dà proprio... che esprime il tuo sentimento... è la luce che dà lo stile di un autore”.³⁸

Se il cinema di Fellini è un “cinema d'espressione” che assomiglia alla pittura, la *Roma* che raccoglie le sue configurazioni visive sarebbe la sua articolazione più emblematica, essendo “dipinta” nella stessa luce ambivalente e rosso-scuro o nei toni scuri attraverso i quali la vita interiore della città si manifesta. Come nei dipinti di Scipione, il discorso urbano espressionista di Fellini si accompagna a un concetto di Roma come entità profondamente femminile. Questa associazione è impersonata da un giovane che accidentalmente vede delle diapositive proibite di donne nude durante una conferenza sui monumenti classici romani. Spaziando dalla moglie ninfomane del farmacista trasformata in una Messalina freneticamente danzante e vestita con un erotico abito rosso, all'affittacamere obesa, la cocciuta Velma della piazza, e le prostitute di periferia, i personaggi femminili del film

incarnano sia il follemente sensuale, sia il grottesco, dimostrando una complessità di percezioni che vengono riunite nella sequenza che richiama le prostitute romane degli anni Trenta. La loro isterica rappresentazione circolare potrebbe più propriamente essere messa in scena nel lussuoso bordello, ma in entrambi i luoghi gli uomini sono posti di fronte a uno spettacolo che allo stesso tempo seduce e repelle. Unica eccezione in questo inferno femminile è la bellissima e raffinata Dolores la cui forza seducente fa sì che il giovane desideri portarla fuori dal bordello per ricondurla alla città alla quale lei appartiene. In un certo senso, Dolores diventa il simbolo di Roma, la personificazione di una città misteriosa ancora da esplorare, proprio come Fellini percepiva Anna Magnani, “quasi un simbolo [...] Lupa e vestale” (SD, p. 365) alla fine del film. Il fatto che l'attrice scherzasse sull'inattendibilità di Fellini ci rivela quanto ella fosse consapevole della sua infinita fantasia³⁹ che gli permette, fra l'altro, di associare la città a un'idea del femminile che appartiene unicamente alla sua immaginazione. Il fatto che Roma, per Fellini, sia una donna irraggiungibile e indecifrabile, sede di forze contrastanti, “una donna che ti sembra aver conosciuto, sentito gemere, ma poi [...]

³⁸ Fellini, citato nel documentario della BBC *Omnibus Real Dreams: Into the Dark with Federico Fellini* (il corsivo è mio).

³⁹ BONDANELLA, cit., p. 204.

ti accorgi che non assomiglia affatto a quella che pensavi di aver fatto tua,⁴⁰ è sottolineato dalla connotazione fallica del tentativo delle folla di entrare dentro Roma dall'autostrada, e, più tardi, nella sequenza del sottopassaggio che dimostra alla lettera la lotta per penetrare la città e conquistarne il cuore. Con la scoperta dell'antica casa romana, finalmente si raggiunge il lato più profondo di questa donna enigmatica e inaccessibile, e sembrerebbe che i suoi segreti più intimi possano finalmente essere svelati, se non fosse per il contatto con l'aria, che causa la disgregazione degli affreschi e quindi, della loro preziosa mediazione con il passato remoto della città. Lungi dal rendere possibile l'impossessamento della città, l'invasione messa in atto dal regista preserva la mistica femminile della città garantendone, in definitiva, la continua ricreazione del mito. Rievocando chiaramente il finale di *Satyricon* ove appare la figura di Encolpio resa eterna in un affresco, l'incontro drammatico tra l'antichità e le forze della modernità segnala un processo di decadimento che, come *Satyricon* dimostra in maniera spettacolare, nella visione felliniana della romanità, è parimenti caratteristica del passato e del presente. La

natura decadente della città è un'ulteriore eredità di Scipione, il quale in *Roma* incarna l'esplicita visualizzazione della morte, come la teatrale uccisione di Cesare, la necropoli che ostacola il progetto della sotterranea, e il reliquiario di scheletri portati su un carrello nella sfilata ecclesiastica. Rivelando l'anima diabolica di Roma, tutte queste immagini confermano l'affermazione di Bertozzi secondo la quale a Fellini "Roma [...] risulta necessaria per la visualizzazione del suo 'demone', quella particolare vocazione alla 'messa in immagini' espressa da una poetica e da uno stile inconfondibili."⁴¹ Tuttavia, il decadimento urbano che Fellini, come Scipione prima di lui, osserva e vive, si articola anche attraverso una riottosa e bizzarra vita sociale, come il macellaio che si ostina a mostrarsi con carne sanguinolenta,⁴² e il teatrino della Barafonda dove il coinvolgimento degli spettatori manda a rotoli un mediocre spettacolo. Rispetto al mondo contemporaneo, il raduno spontaneo di hippy e l'informale conversazione colta a Trastevere: "L'ojjo, è la morte sua pe' pesce ...", "Oh, si, e proprio così" o, commentando il funerale di un amico: "L'hanno sistemato bene, sai? Pieno di sole...!" (SD, pp. 351-4) mettono in

scena un bizzarro panorama umano che rivela la predilezione del regista per ciò che è fuori luogo e fuori misura, una predilezione che determina completamente l'incontro del giovanotto con la sua famiglia. Non sorprende, quindi, che la sequenza della pensione sia modellata su alcuni disegni di Attalo per il "Marc'Aurelio", nei quali compare un'analogia esistente surreale in una pensione.⁴³ Spaziando dalla proprietaria obesa con le ovaie infiammate, il suo minuscolo marito e il figlio abbronzato, fino ad un reietto cinese e a uno dei più ferventi sostenitori del Duce, l'ambiente tumultuoso e assolutamente eterogeneo della pensione è reso come una caricatura cinematografica che sottolinea deliberatamente ciò che è surreale, repellente e prossimo alla distruzione.

Questo immaginario distruttivo oscilla sotto un impellente senso di vitalità che deriva in parte dal senso di urgenza all'interno dell'espressione artistica e in parte dallo sbalorditivo potenziale proprio dell'eccentrico. La natura eccessiva dell'iconografia felliniana deve essere vista come un'ulteriore articolazione del "cinema d'espressione", in quanto esso si pone in parallelismo e rinforza l'uso distinto della luce e del colore, convo-

⁴⁰ Fellini, citato da ZAPPONI, *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, cit., p. 73.

⁴¹ BERTOZZI, *La città necessaria: Roma nella poetica felliniana*, in SARDELLA, cit., p. 23.

⁴² Prima, quando il giovane arriva in via Albalonga, poi prima della sua entrata nel bordello di second'ordine.

⁴³ Si veda la sezione fotografica in FELLINI, ZAPPONI, *La sceneggiatura desunta*, in ZAPPONI, cit.

gliando il desiderio del regista di sorprendere il suo pubblico. In definitiva, Fellini, proprio come Scipione, adotta i personaggi più strani e i volti più grotteschi come stratagemma per produrre meraviglia, lavorando fedelmente, come nota Zapponi, secondo la legge del contrasto: “Fellini sceglie un macellaio per fargli fare il senatore, un oste per la parte dell'imperatore e delle facce da ladri per i cardinali”.⁴⁴

Quindi, anche se questa estetica dell'orrido e del distorto può essere vista come espressione di una visione esistenziale che mette in luce la morte e la distruzione, essa va intesa, più significativamente, come fonte della creazione artistica e mediazione tra l'artista e lo spettatore. Sistema di segni da codificare e decodificare, il grottesco incanta l'artista e diventa il mezzo attraverso il quale egli trasmette esperienze personali e collettive in una città in dissoluzione. È importante sottolineare che né Fellini né Scipione si atteggiavano a Geremia denuncianti uno stato di degrado contemporaneo. Al contrario, entrambi apprezzano il potenziale creativo insito nella decadenza e celebrano le forze dialetticamente distruttive e vitali che destano l'attenzione di “una poetica barocca, irraguardosa innanzi

e desiderata [...] lontanissima d'assunzioni d'impegno politico diretto o da svelamenti e giudizi 'scientifici'.”⁴⁵ L'approccio allegro di Fellini, tuttavia, è sostanzialmente diverso dalla struttura frenetica e religiosamente fatalistica allestita dal giovane e malato pittore. La Roma cinematografica, seppur apocalittica, è rappresentata con un compiacimento al quale manca completamente l'agonia che domina i dipinti di Scipione e che non ci convince del fatto che non si tratti che di una delle numerose apocalissi che hanno colpito “questa città morta tante volte e tante volte rinata...” (SD, p. 362). Nella visione felliniana, la morte continua di Roma è il presupposto della sua eternità. “Sento che la decadenza è indispensabile alla rinascita. Ho già detto che amo i naufragi. Così, sono felice di vivere in un'epoca in cui tutto si rovescia. È un periodo magnifico, per il fatto che una serie di ideologie, concetti e convenzioni sono alla deriva [...]”. Questo processo di dissoluzione è abbastanza naturale, credo. Non lo vedo come un segno della fine della civiltà, ma, al contrario, come un segnale della sua vitalità”.⁴⁶ L'idea che la “rinascita”, la capacità di creare e inventare,

richiede libertà da idee e convenzioni preconcepite fornisce un'interessante chiave interpretativa di *Roma*, insieme di visioni e personaggi che complessivamente riproducono e creano il decadimento sociale e morale attraverso la memoria e l'invenzione. Poiché l'intreccio di relazioni tra miti, immaginazione, e percezione della decadenza sul quale il film è costruito costituisce il richiamo iconografico più forte a Scipione, non ci deve sorprendere il fatto che il prodotto di questo metodo creativo trovi la sua apoteosi nella sfilata di moda ecclesiastica. Evidentemente, i giganteschi cardinali rossi che Rinaldo Geleng ha dipinto sulle pareti che incorniciano il defilé, assecondando la predilezione del regista per i connotati estremi e le “facciacce orrende”,⁴⁷ sono soltanto uno, e forse neanche il più significativo, dei richiami al *Ritratto del cardinale decano* di Scipione. Le radici di questa influenza possono ben essere rintracciate nelle fasi preparatorie del soggetto, dove disegni criptici accompagnati dai commenti scritti da Fellini indicano come realizzare sia la spettacolare apparizione di Papa Pio XII, sia gli sgargianti costumi dei cardinali: “Ricordarsi. Un cardinale come un flipper. Un

⁴⁴ ZAPPONI, *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, cit., p. 43.

⁴⁵ BERTOZZI, *La città necessaria: Roma nella poetica felliniana*, in SARDELLA, cit., p. 20.

⁴⁶ FEDERICO FELLINI, *Fellini on Fellini*, trad. di Isabel Quigley, Da Capo, New York, 1996, p. 156.

⁴⁷ Fellini citato da Zapponi in *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, cit., p. 43.

cardinale come un osso di seppia. Un cardinale (invisibile?) solo luce elettrica?”⁴⁸ Il modo in cui i rappresentanti del clero, significativamente previsti come “abbaglianti, maestosi [...] con immense vesti rosse, [...] grotteschi fra gli ornamenti splendidi”,⁴⁹ appaiono sullo schermo, dimostrano come queste visualizzazioni preliminari stabiliscano una modalità estetica di cruciale importanza nella successiva realizzazione cinematografica. Mentre la sfilata è presentata come una libera esercitazione in visualizzazione, rifiutando qualunque principio che potrebbe compromettere la singolarità dell’immagine, essa tuttavia rivela una forte coerenza figurativa che deriva dalla luce, dall’immensità del grottesco e dagli scuri toni di rosso, cioè le caratteristiche dominanti del *Ritratto* e della generale visione romana di Scipione. Quando i cardinali in costume, nostalgicamente evocati dalla principessa romana (“con tutti quei Cardinali vestiti di rosso che giravano pe’ casa”) sono rispolverati e riportati in vita, evocando un tempo in cui “sembrava de vive... come in un quadro” (SD, p. 342), ciò che emerge in *Roma* prende la forma di un dipinto, di un’unità iconografica che integra i componenti

fondamentali della città di Fellini.

Dietro la nostalgia della principessa per l’amicizia sincera che esisteva tra l’aristocrazia e il clero, e il lamento del cardinale verso la gente che “vo’ insegna’ ar Papa come se governa la Chiesa!” (SD, p. 339), si nasconde, come ha rivelato Gerald Morin, una critica nei confronti dell’aristocrazia che vive soltanto nel ricordo della posizione sociale di un tempo e della chiesa che sembra aver totalmente dimenticato, o frainteso, il messaggio evangelico. Entrambe sono presentate come classi sociali in declino e ben lontane dagli ideali che un tempo era loro onore difendere.⁵⁰

L’approccio ironicamente polemico adottato da Fellini nei confronti della chiesa in *La dolce vita*, ripreso in maniera più biografica in *8½* e in *Amarcord*, qui raggiunge una dimensione più estrema nella quale tutto il clero è trasformato in spettacolo, suggerendo una comunità cattolica la cui pratica è ridotta a mera rappresentazione liturgica. Così come lo spettacolo dimostra una progressione, da costumi funzionali, come le ali delle suore che servono per far circolare l’aria (corrotta) e i mantelli per ciclisti dei preti di campagna, fino a maschere

vuote decorate con luci e colori, l’assurdo si modella in un crescendo per culminare nell’isterica accoglienza del Papa, evento accompagnato da un fumo d’incenso che non fa che sottolineare la falsità della riunione. Mentre la sequenza contiene la maggior parte degli elementi iconografici del film – una vaga atmosfera notturna, la fusione di luci e colori, la predilezione per l’eccentrico e il grottesco dove la principessa assume il ruolo quintessenzialmente femminile – ciò che finora ha rappresentato un approccio ironico è diventato una irriducibile satira di un certo segmento della società che significativamente non comprende il regista. Sebbene *Roma*, nel complesso, veda una forte partecipazione del suo autore nelle immagini, l’ironia della sfilata ecclesiastica sottolinea un distacco da parte del regista, e le sue stesse immagini sono altro rispetto alla sua visione del mondo, poiché elaborano una visione della chiesa come pura facciata e lontana dalla gente che dovrebbe servire. Nonostante la satira, tuttavia, la sequenza non fa nulla per sostenere il nostalgico desiderio della principessa per un passato considerato migliore. Realizzato come una spettacolare celebrazione dell’arte ci-

⁴⁸ FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *Film “Roma” di F. Fellini: il defilé*, Fellini MS. 10 (Scatola 2, raccogliatore 4) Lilly Library of Rare Books, Bloomington, Indiana, frontespizio (il corsivo è di Fellini).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰ GERALD MORIN, *L’autopsia di un eterno spettacolo*, in ZAPPONI, cit., pp. 87-91.

nematografica e della creatività individuale, questo tour de force nella moda ecclesiastica non soltanto condanna i vizi di un'istituzione, ma, piuttosto, dà il benvenuto alla distruzione di un'altra istituzione fuori moda che nasconde la creazione di nuove mitologie. La chiesa stessa che Scipione percepisce come il cuore della città apocalittica e il catalizzatore della sua distruzione si trova allo stesso modo al centro di *Roma*.

Ciò che distingue le visioni di Scipione e di Fellini è l'approccio spirituale del pittore e la sua fatalistica perpetuazione del senso della dissoluzione personale e collettiva, mentre il regista, come suggerisce Benjamin, disseziona la città come solo un chirurgo saprebbe fare, recuperandone e mettendone in mostra i difetti in un quadro iconograficamente coerente ed espressionistico che getta

luce sugli aspetti umani della città piuttosto che su quelli spirituali. Sia per il "mago" che per il "chirurgo", le rovine della chiesa forniscono il pretesto per un'invenzione artistica che evoca nuovi miti e contribuisce a costruire una mitologia romana. Se si considera il valore mitico di *Roma* e la sua ricreazione fantastica della vita romana, il film costituisce un parallelo di *Piazza Navona* e di *Il Ponte degli Angeli* in quanto anch'esso emerge dall'incontro tra lo spirito fortemente decadente della città e l'abbandono dell'artista alla sua fantasia. Significativamente, l'ultima carrellata di Fellini sulla Roma notturna porta al Castel Sant'Angelo di Scipione, dove gli angeli sul ponte, che si intravedono nella luce scura, sono investiti del potere magico che pervade anche gli angeli nella pittura di Scipione. In definitiva, forse la lezione maggiore che Fellini

trae da Scipione è la capacità di visualizzare un ambiente urbano con una tale fede nella realtà effettiva e in quella inventata che la città, in virtù della sua invenzione artistica, inizia a vivere di vita propria. La creazione cinematografica felliniana della Roma di Scipione presenta una città apocalittica che si manifesta attraverso una iconografia espressionista e barocca. In particolare, è nell'adattamento ontologico della decadenza come presupposto per la rinascita e fondamento dell'invenzione artistica che *Roma* di Fellini rivela il debito iconologico nei confronti di Scipione. Per concludere, i due artisti sono legati da una specifica visione romana che, cogliendo la città in una perenne dialettica fra giorno e notte, vita e morte, ne vede la natura più profonda come una fonte di creatività e di continua ricreazione di una mitologia romana.



Scipione, *Ritratto del cardinale decano*, 1930 - Olio su tavola - Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea



Scipione, *La cortigiana romana*, 1930 - Olio su tavola - Milano, Collezione privata

Echoes of Scipione in Fellini's *Roma*

by Toruun Haaland

The conviction that an inquiry into the figurative sources for Fellini's films would unearth revealing results outside the world of cinema finds support not only in the director's confessed dislike for the movies,¹ but more significantly from a series of scholarly works showing his debt to non-filmic cultural manifestations and, in particular, to branches of popular culture such as cartoons and advertising.² While a vast amount of critical work has dealt with Fellini's early experience as a cartoonist in "Marc'Aurelio" and his later tendency to employ drawing for therapeutic purposes and as preparation for films,³ surprisingly little has been done to trace the intertextual discourse that his flamboyant warehouse of images, faces and figures establishes with other figurative artists. This is curious because, as Roberto Campari shows, Fellini is "tra i grandi maestri del cinema italiano, quello che ha forse, con le arti figurative, il rapporto più complesso",⁴ in as much as he privileges a cinema that for its peculiar use of light and colour might be called "baroque".⁵ While Campari indicates references to iconographical art in most of Fellini's films, suggesting, for instance, a citation of Twombly's and Novelli's paintings in *Satyricon*, and hints of various eighteenth-century painters in *Casanova*,⁶ he curiously ignores the film which in many ways would seem to be the most "figurative" of them all-*Roma*.

Defined by one critic as "una vera antologia della visualità felliniana",⁷ *Roma* is an invaluable testimony to how Fellini the artist worked. While the initial idea to "vedere, da sopra, come si formano le nuvole su Roma, riprendere queste grandi masse di ogni colore che si accumulano, si rompono, si sfilacciano..."⁸ never saw its filmic realisation, it remains emblematic for his project of founding a "cinematic city"⁹ that captures the epitome of Rome by joining collective memory to private fantasy. As the pretext of doing a documentary evolves into an episodic collection of images connected associatively rather than through some form of internal logic, *Roma* reveals its rejection of a traditional *soggetto* in favour of six notebooks of sketches, each of which providing the preliminary material for one of the film's major sequences.¹⁰ Constructed from spectacular combinations of light, colour and shadows, more than being narrated the city is visualised as a series of portraits which neither resemble the neo-realistic *Roma* of De Sica and Rossellini, nor the mythical-realistic city of Pasolini, but rather, it will be suggested here, the apocalyptic *Roma* eternalised in the 1930's by the paintings of Gino Bonichi (1904-33), better known as Scipione.

The thesis that *Roma* finds a source of inspiration in Scipione's Roman paintings has previously been suggested by Aldo Tassone: "Il y a un fameux tableau du peintre romain Scipione [...]. Il s'intitule *Le Sommeil romain*, e pourrait bien être le plan synthèse de *Roma*".¹¹ Tassone's sensitive observation does, however, not lead him into a systematic study of the ways in which Fellini recreates the "atmosphère sulfureuse" of Scipione's Eternal City.¹² An intense representative of the "Scuola romana" whose work combined the baroque visions of El Greco,¹³ the cubist structures

¹ In an interview with Dario Zanelli, Fellini expressed his habitual reluctance to identify films that influenced his work when asked to list fifty of his favourite cinematic masterpieces: "Cinquanta film? Ma vuoi scherzare? Non ne ho mai visti tanti in vita mia!". See DARIO ZANELLI, *Nel mondo di Federico: Fellini di fronte al suo cinema [e a quello degli altri]*, ERI, Turin, 1987, p. 130.

² See in particular TULLIO KEZICH, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milan, 2002), and PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, 1992, for detailed discussions about Fellini's indebtedness to comic strips and Italian popular culture.

³ See VINCENZO MOLLIKA, *Fellini: Parole e disegni*, Einaudi, Turin, 2000; MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI (eds.), *Federico Fellini autore di testi: dal "Marc'Aurelio" a "Luci del varietà"*, IBC, Bologna, 1999; PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Rome-Bari, 1982; and RAFFAELE MONTI, *Bottega Fellini. "La città delle donne": progetto, lavorazione, film*, De Luca, Rome, 1981.

⁴ ROBERTO CAMPARI, *Il fantasma del bello: Iconologia del cinema Italiano*, Marsilio, Venice, 1994. p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, pp. 89-93.

⁷ MONTI, quot., p. 15.

⁸ Fellini quoted by Bernardino Zapponi, in *Roma & Fellini*, in BERNARDINO ZAPPONI (ed.), *Roma di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1972, p. 13.

⁹ WALTER FOREMAN, *Fellini's Cinematic City: Roma and Myths of Foundation*, in PETER BONDANELLA, CRISTINA DEGLI-ESPOSTI (eds.), *Perspectives on Federico Fellini*, G. K. Hall, New York, 1993, p. 151.

¹⁰ BONDANELLA, quot., pp. 193-94. These notebooks are preserved at the Lilly Library of Rare Books at Indiana University.

¹¹ ALDO TASSONE, *De la Romagne à Rome: voyage d'un chroniqueur visionnaire*, "Image et son: revue du cinéma", Vol. 290, 1974, p. 25.

¹² *Ibid.*

¹³ ALESSANDRA BORGOGELLI, *Scipione e la riscoperta del Seicento*, in ANNA CATERINA TONI (ed.), *Scipione e la scuola romana*. Atti del convegno, Macerata 28-29 novembre 1985, Multigrafia, Rome, 1989, p. 143.

and figures of Picasso,¹⁴ and the Italian expressionism of the 1930's¹⁵ Scipione incorporated both the eclecticism and the passion for Roma that characterises so much of Fellini's work, manifesting himself as a configurator of "Roma cattolica e popolaesca... la Roma che Scipione con la sua fantasia malata vedeva morire con lui".¹⁶ In order to trace the dialogue which seems to exist between the Scipione the "painter" and Fellini the "cameraman", a relationship that Walter Benjamin notoriously defined as one between the "magician" and the "surgeon",¹⁷ and which Rudolf Arnheim perceptively saw as being based on space, colour and light,¹⁸ I shall offer an intertextual reading of *Roma*, following Angela Dalle Vacche's call for a recognition of cinema's tendency to attract a wide range of elements of visual culture and to borrow "images from art history to inflect the meaning of a text".¹⁹ Exploring the respective Roman imageries with regard to their iconographic (subject matter) and iconological (philosophical orientation) affinities, this essay will show that both artists associated their mysteriously nocturnal city with a destructive female energy and with a bizarre and grotesque human milieu. Fellini's vision of Rome relates to Scipione's apocalyptic city not only through what might be called a predominantly expressionistic and baroque style, but also through how it captures Rome's continuous process of destruction as dialectically engaging with an equally strong vitality, ultimately making the condition of decadence a basis for artistic invention and for any modern contribution to Roman mythology.

The nature of this study requires that we begin with one of *Roma's* last and unquestionably most remarkable sequences. While the parade of cardinals and priests owes an obvious debt to Fellini's inimitable imagination, the overt resemblance of Scipione's celebrated *Ritratto del cardinale decano* (1930) – a work which, considering its exhibition history and critical reception, Fellini hardly could have escaped noting²⁰ – is too striking to be unintentional. Apart from providing a marvellously reverential portrayal of the highly respected and diplomatically experienced 90-year-old Cardinal Vanutelli, who figures in several of Scipione's drawings and paintings,²¹ the expressionistic use of light and colour also gives life to the painter's conceptualisation of Roma as an essentially apocalyptic city. In fact, what characterises Scipione's Roman paintings, most of which emerge from a frenetic activity in 1930, is the view of a simultaneously sharply lit and darkly shadowed city that appears on the verge of explosion. In the *Ritratto*, the blazing sky absorbs the Cupola and the piazza San Pietro, entirely creating an absolute dimension that stands in contrast to and underlines the imposing figure of the cardinal. Both the sense of abandonment, on the one hand, into the immense space constructed with flashy tones and a rapid, inconsistent touch, and the emphasis, on the other hand, upon the cardinal's overt disproportions and symbolic details configure the decadence that Scipione attributed to Rome as both a civic and Catholic city²² and which his paintings convey through an expressionistic figuration that is forced, distorted and schematised.²³ Significantly, the portrait is loaded with a spiritual force that, however, is too weak to overcome the signs of corruption and decay that prevail in the painting's over-arching tone. While the Cupola constitutes the monumental institution around which everything collides, through his prominent physique and his almost brutal facial expression the cardinal comes to assume the austere aura of a judge representing the World's End rather than its Resurrection.

What exactly it is about this urban vision that might have fascinated Fellini becomes clearer if we consider Scipione's tendency to conceive of the city of Roma as a quintessentially female creation. Constituting a sharp contrast to the authoritative figure of the cardinal, the mysteriously flamboyant woman featured in *La meretrice romana* (1930)²⁴ appears as a sensual manifestation in striking disproportion to the Foro Traiano and in juxtaposition to the two

¹⁴ CORRADO MALTESE, *Scipione e il suo tempo*, in TONI, quot., p. 2.

¹⁵ RENATO BARILLI, *L'espressionismo italiano degli anni trenta*, in TONI, quot., pp. 41-54.

¹⁶ ANNA CATERINA TONI, *La fortuna critica di Scipione*, in TONI, quot., p. 32.

¹⁷ WALTER BENJAMIN, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in LEO BRAUDY, MARSHALL COHEN (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 744.

¹⁸ RUDOLF ARNHEIM, *Painting and Film*, in ANGELA DALLE VACCHE, *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, pp. 151-53.

¹⁹ ANGELA DALLE VACCHE, *Introduction*, in DALLE VACCHE, quot., p. 13.

²⁰ The *Ritratto del cardinale decano* was frequently exhibited in Rome from 1930 up until 1986. All citations of Scipione's work and its respective exhibition dates are taken from MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Scipione: vita e opere*, Umberto Alemandi, Turin, 1988.

²¹ *Ibid.*, p. 307.

²² See FABRIZIO D'AMICO, MIRIAM MAFAI, *Nove maestri della Scuola romana*, Edizioni Seat, Turin, 1992.

²³ MALTESE, quot., p. 3.

²⁴ *La meretrice romana* was exhibited in Rome between 1930 and 1954, while later appearing in Turin (1959) and Florence (1967).

baroque cupolas of S. Maria di Loreto and SS. Nome di Maria that form the ambience for her appearance.²⁵ Her glowing vigour both opposes and reflects the cardinal's spirituality, conveying a destructive energy that becomes even more apparent if we consider the demolitions that in this very period were devastating the Mercati Traianei and that effectively form the scene for Scipione's vision.²⁶ However, the "Meretrice" also parallels the cardinal in the way she elides into the flamboyant architectural and atmospheric surroundings. Absorbed by this elusive, decadent and nocturnal city, she, too, becomes a sign of the catastrophe that Scipione's Rome constantly finds herself approaching. In the end, the "Meretrice's" simultaneous demonstration of vigorous and destructive forces makes her an emblem of the city's dialectic existence between vitality and decay. Just like Scipione's Rome, she oscillates between a baroque spirituality that Scipione partly inherits from the work of El Greco,²⁷ and partly assimilates from the city itself, and a contradictory process of destruction, conveyed in terms of a "religiosità senza salvezza e senza speranza, che si concreta altrettanto bene nelle immagini dei prelati che in quelle delle puttane".²⁸

It is this fatal religiosity that inspires the apocalyptic imagery of *Apocalisse. Il sesto suggello* (1930) and *Scena apocalittica* (1930).²⁹ Another of Scipione's encounters with the "puttane", the latter portrays a group of mysteriously agitated, elusively vanishing women in a vision that elaborates the contradictory and decadent aspects of *La meretrice*.³⁰ Both works convey a lyrical expression of dark purple and greyish shades that fuse the flames of the city with a burning femininity that simultaneously threatens and attracts, emphasising the concurrent experiences of vitality and decay. In similar but more dramatic traits, the *Apocalisse* draws on Revelation's account of the "sixth seal" to recreate a delirious encounter with demoniac forces, while the rapid touch and smudged outline also articulate the painter's need to resolve expression before the catastrophe.³¹ In fact, these men, deprived of any facial expression, or, as in *Uomini che si voltano* (1930),³² transformed in disproportional and grotesque masks, figurate a physical dissolution³³ that results from the encounter between the destructive energy of the world captured and the artist's sense of urgency and wish to astonish the spectator. His continuous search for the marvellous and for its adequate mode of expression defines both these perceptions of existential agony and the more serene, but equally decadent visions of *Piazza Navona* (1930)³⁴ and *Il Ponte degli Angeli* (1930).³⁵ In the former, the pink-grey palette covering the deserted piazza and its eternal architecture escape categories of time and space, conducting the voices of the city through the "Fontana dei fiumi", while in the latter, a dark shimmering sky embraces the city that here is seen illuminated from some imaginary point beyond the realm of the image. As the angles increase and transgress their forms, approaching the burning river while yet another sets off towards the archangel on the castle, Scipione's Roma takes a life on its own, being equally endowed by the painter's magically visionary spirit as the revitalising energy of its own destruction.

According to Bertozzi, Fellini's enduring affection for Rome relies on a "onirica condivisione" of basic aesthetic categories such as "ridondanza, stratificazione, splendore, teatralità, sgretolamento".³⁶ The chief elements of his visual language would thus be aesthetic features of the city itself, and the visuality that Fellini shares with the city of Rome is significantly what makes him comparable to Scipione. Of particular relevance is, in this regard, the "splendore", the effects of lighting primarily achieved on interior studio locations, which create the ambiguous light that we first encounter in the opening shot of *Roma* capturing a stone that indicates the distance to Rome. As stated in the continuity script, the gloomy provincial winter sky is infiltrated by a "luce incerta di un crepuscolo invernale"³⁷ whose tones, too bright to be entirely nocturnal, create a vague splendour that leaves the scenery in

²⁵ FAGIOLO DELL'ARCO, quot., p. 311.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ "Per noi il Greco è un visionario. Con la sua pittura sconvolge le menti, le chiese si popolano di incubi religiosi, risolve le immagini...": Scipione, quoted by BORGOGELLI, quot., p. 143.

²⁸ D'AMICO, MAFAL, quot., p.169.

²⁹ *Apocalisse. Il sesto suggello* was exhibited in Rome in 1931 and 1935; the *Scena apocalittica* in 1954; and *Uomini che si voltano* in 1930, 1941, and 1954.

³⁰ FAGIOLO DELL'ARCO, quot., p. 313.

³¹ MALTESE, quot., p. 12.

³² Exhibited in Rome in 1930, 1941, and 1954.

³³ D'AMICO, MAFAL, quot., p. 177.

³⁴ The *Piazza Navona* was exhibited in Rome between 1930 and 1945; and in Venice and Macerata in 1948.

³⁵ *Il Ponte degli Angeli* was exhibited in Rome in 1930, 1935 and 1968; in Milan in 1941; and in Florence in 1967.

³⁶ MARCO BERTOZZI, *La città necessaria: Roma nella poetica felliniana*, in AMERIGO SBARDELLA (ed.), *Roma nel cinema*, Sermo, Rome, 2000, p. 23.

³⁷ FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *La sceneggiatura desunta*, in ZAPPONI, quot., p. 342. Subsequent references to the screenplay, indicated by the abbreviation SD and page number, will be to this edition.

a liminal phase between night and day. A similarly indefinite atmosphere encloses the collective dinner on the piazza, where the deeply nocturnal sky is encountered by a multilayered light that manifests itself or as shades of dark grey, or as a yellow-orange veil vaguely covering the community, or as a spot-light that in particular focalises the young boy (Peter Gonzales) at the dinner table. The illumination that here comes to split the space altogether runs into the next sequence, where the blue, flashing light of an acetylene flame, projected onto the streetcar and the store windows, gives the now abandoned and profoundly gloomy piazza a spectral shape. This almost surreal scenery announces the subsequent view over nightly life on a peripheral road, where a car light breaking through the darkly red, thick mist throws a blue-grey shimmer over the arid, rust-red landscape. As an enormous prostitute dressed in red appears in the flash from the car, the entire scene comes to encapsulate an infernal mood that soon will establish itself as one of the film's leitmotifs. Several later sequences, such as the variety theatre, the air raid sequence, and the ecclesiastical parade, will reproduce this excessively lit milieu, leaving this cinematic city on the verge of an explosion that *Roma*, however, never envisions. During the "Festa di noantri" that starts with the twilight of Tevere and culminates in a spectacular tour through the city's dim, deserted streets, the continuous opposition between light and dark, between shadow and illumination, will eventually leave the city in the very liminal phase with which it was initially presented.

The particular palette of light and colour that creates a mysteriously nocturnal atmosphere is, however, also manipulated to convey day. As the provincial schoolboy watches a train leaving for Rome, the freezing winter morning is rendered through a vaguely blue light encountering the first signs of the aurora. When several years later he arrives in the city, it is midday and summer; parts of the Stazione Termini are laid in intangible shades of red and grey, parts are filled by a light fog which, when hit by sunshine, becomes opaque and makes the surroundings indiscernible. The first scenery is revoked in the sequence following the air raid, where the early morning light carries similarly blue tones. As the sun starts breaking through, the sky turns vaguely pink, throwing dramatic shades under the subway where a terrified woman calls for help and seeks shelter for the bombs. The fog of the train station reappears, however, in the scenes from the first brothel, the shabby milieu of which is marked by red shades and an indistinct haze that becomes particularly dominant in the stairs where the afternoon sun shines through, creating a similarly dense, bright mist. It is worth noting that these are all images from the past. Today's Rome is much more precisely articulated, being either rainy grey, as in the highway sequence, or sunlit like a Kodak snapshot, as in the scenes from Villa Borghese and the Piazza di Spagna. Arguably, it is the nocturnal, remembered, and imagined city that constitutes the source for invention and expression, while contemporary Rome and its many problems are abandoned for a return to the variety theatre or for an escape into a surreal parade of ecclesiastical fashion. Ultimately, what connects *Roma* to Scipione's Roman paintings is a particular use of light and colour that with reference to both artists can be defined as expressionistic. It is, as Fellini himself noted, light that creates his distinct mode of expression:

Ma il cinema che mi piace fare, quello che sento congeniale, è quel *cinema d'espressione*. Ecco, l'espressione mi pare un processo... che ha bisogno di aver intorno un grande silenzio, di un'atmosfera asettica... ecco, che io ritrovo qui... a Cinecittà [...]. Ho pensato che il cinema può, appunto, aver diritto ad essere considerato un'arte particolare [...] che forse può avere qualche somiglianza più con *la pittura*... che con la letteratura o altre forme d'arte. Ecco. E quindi, i film che ho fatto più avanti erano... forse sì, mi piacevano di più... di questo... modo di espressione, cioè, della luce... La luce intesa appunto come... rivelatrice... di stati d'animo... È la luce che dà proprio... che esprime tuo sentimento e la luce che dà lo stile di un autore.³⁸

If Fellini's cinema is a "cinema d'espressione" that resembles painting, the *Roma* that anthologises his visual configurations would be its emblematic articulation, being "painted" in the very ambivalent light and deep red or dark tones through which the city's inner life manifests itself. As with Scipione, Fellini's expressionistic urban discourse is accompanied by a conception of Rome as a profoundly feminine entity. This association is established in the figure of the young boy when he accidentally comes to see some forbidden slides of nude women during a lecture on Rome's classic monuments. Spanning from the pharmacist's nymphomaniac wife who is transformed into a frenetically dancing Messalina dressed in an erotic red dress, to the obese landlady, the stubborn Velma in the piazza, and the prostitutes in the periphery, the film's female figurations incorporate both the madly sensual and the grotesque, demonstrating a complexity of perceptions that are being brought together in the sequence recalling the Roman prostitutes from the 1930's. Their hysterical, circularly driven performance might be more gracefully conducted in

³⁸ Fellini, cited in the BBC Omnibus documentary *Real Dreams: Into the Dark with Federico Fellini* (my emphasis).

the luxurious brothel, but in both places, it confronts the men with a grotesque spectacle that is simultaneously enchanting and repulsive. An exception within this female inferno is the beautiful and classy Dolores whose captivating force makes the young man wish to take her out from the brothel and into the city where she belongs. In a way, she becomes the symbol of Rome, an embodiment of a mysterious city still to be explored, just the way Fellini perceives of Anna Magnani, “quasi un simbolo [...] Lupa e vestale” (*SD*, p. 365), at the end of the film. The actress’s humorous assertion of Fellini’s unreliability reveals an awareness of his endless fantasy³⁹ that allows him, among other things, to associate the city with an idea of the female that is entirely reliant on his own imagination. That Rome for Fellini is an unavailable, indecipherable woman of contradictory forces, “una donna che ti sembra aver conosciuto, sentito gemere ma poi [...] ti accorgi che non assomiglia affatto a quella che pensavi di aver fatto tua”,⁴⁰ is emphasised by the phallic connotation of the crew’s struggles to enter Rome from the highway, and later in the subway sequence which literally demonstrates the challenge of penetrating the city and of conquering her core. At the discovery of the ancient Roman house, one finally reaches the bottom of this enigmatically inaccessible woman, and it would seem that her most intimate secrets might be revealed, were it not for the incursion of modern air that causes the dissolution of the frescos and, hence, of their precious mediation of the city’s remote past. Far from enabling a possession of the city, the director’s act of invasion preserves the city’s feminine mystique, ultimately assisting the continuous recreation of her myth.

Clearly evoking the conclusion of *Satyricon* which sees the figure of Encolpio eternalised in a fresco, this dramatic encounter between late antiquity and the forces of modernity signals a process of decay that, as *Satyricon* so spectacularly demonstrates, within Fellini’s Roman vision, is a characteristic of the past as well as of the present. The city’s decadent nature is another inheritance from Scipione that in *Roma* embodies the explicit visualisation of death, such as the theatrical killing of Caesar, the necropolis which stands in the way of the subway project, and the reliquary of skeletons conducted on a trolley through the ecclesiastical parade. Disclosing Rome’s devilish soul, these images do all affirm Bertozzi’s notion that for Fellini, “Roma gli risulta necessaria per la visualizzazione del suo ‘demone’, quella particolare vocazione alla ‘messa in immagini’ espressa da una poetica e da uno stile inconfondibili”.⁴¹ However, the urban decay that Fellini, as Scipione before him, observes and lives is also articulated through a wayward and bizarre social life, such as the butchers who keep showing up with blood-spattered meat,⁴² and the Barafonda theatre where the social gathering of the audience completely undermines a barely mediocre performance. With regard to contemporary life, the unconstrained gatherings of hippies and the casual conversation overheard in Trastevere: “L’ojo, è la morte sua pe’ pesce...”, “Oh, si, e proprio così” or, commenting upon a friend’s funeral: “L’hanno sistemato bene, sai? Pieno di sole...!” (*SD*, pp. 351-4) create a bizarre human milieu that reveals an authorial preference for what is out of place and out of proportion, a preference which also totally determines the young boy’s encounter with his family. Not surprisingly, the boarding house sequence is modelled on some of Attalo’s drawings for “Marc’Aurelio” which feature a similar nightmarish existence at a boarding house.⁴³ Ranging from the obese landlady with inflamed ovaries, her diminutive husband and sunburned son, to a Chinese outcast and one of the Duce’s most committed followers, the boisterous and totally heterogeneous ambiance in the “pensione” is rendered as a cinematic caricature that deliberately emphasises what is surreal, repulsive and close to destruction.

This destructive imagery oscillates with an overarching sense of vitality that partly derives from the sense of urgency within the artistic expression and partly from the astonishing potential inherent in the eccentric. The excessive nature of Fellini’s iconography must be seen as another articulation of the “cinema d’espressione”, inasmuch as it parallels and reinforces the distinct use of light and colour, conveying the director’s wish to amaze his audience. In the end, Fellini, just like Scipione, adopts the weirdest figures and the most grotesque faces as a way to marvel, faithfully working, as Zapponi notes, according to the law of contrast: “Fellini sceglie un macellaio per fargli fare il senatore, un oste per la parte dell’imperatore e delle facce da ladri per i cardinali”.⁴⁴ Hence, while this horrendous and distorted aesthetics can be seen as expressing an existential vision that emphasises death and destruction, it is more significantly a source for artistic creation and a mediator between the artist and the spectator. A sign system to

³⁹ BONDANELLA, quot., p. 204.

⁴⁰ Fellini, quoted by Zapponi in *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, quot., p. 73.

⁴¹ BERTOZZI, quot., p. 23.

⁴² First, when the young boy arrives in Via Albalonga; second, before he enters the lower-class brothel.

⁴³ See the photo section in FELLINI, ZAPPONI, *La sceneggiatura desunta*, in ZAPPONI, quot.

⁴⁴ ZAPPONI, *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, quot., p. 43.

be coded and decoded, the grotesque enchants the artist and becomes the means through which he conveys personal and collective experiences with a city in dissolution. It should be noted that neither Fellini nor Scipione present themselves as a Jeremiah denouncing a contemporary state of decay. Instead, they both appreciate the creative potential inherent in decadence, celebrating the dialectically destructive and vital forces that intrigue a “poetica barocca, irriguardosa innanzi a desiderata [...] lontanissima d’assunzioni d’impegno politico diretto o da svelamenti e giudizi ‘scientifici’”.⁴⁵ Fellini’s light-hearted approach is, however, substantially different from the frenetic and fatalistically religious framework established by the young and irremediably ill painter. While the cinematic Rome is equally apocalyptic, it is represented with a contentment that lacks completely the agony that dominates Scipione’s paintings and fails to convince us that this is anything but one of the many Ends that have struck “questa città morta tante volte e tante volte rinata...” (SD, p. 362). Within Fellini’s vision, the continuous death of Rome is a presupposition for its eternity:

I feel that decadence is indispensable to rebirth. I have already said that I love shipwrecks. So I’m happy to be living at a time when everything is capsizing. It’s a marvellous time, for the very reason that a whole series of ideologies, concepts and conventions is being wrecked [...]. This process of dissolution is quite natural I think. I don’t see it as a sign of the death of a civilisation but, on the contrary, as a sign of its life.⁴⁶

The view that “rebirth”, the capability to create and invent, requires freedom from outmoded ideas and conventions provides a significant interpretative key for *Roma*, a patchwork of visions and figurations that composedly reproduces and creates social and moral decay through memory and invention. Since the interrelation between myths, imagination, and perception of decadence on which the film is constructed constitutes the strongest iconological connection to Scipione, it is no surprise that the result of this creative method comes to culminate in the ecclesiastical fashion show. Clearly, the gigantic, red-coloured cardinals that Rinaldo Geleng painted as decorations for the walls of the *défilé*, respecting the director’s predilection for extreme features and “facciacce orrende”,⁴⁷ are hardly the only, and perhaps not even the most significant reference to Scipione’s *Ritratto del cardinale decano*. The roots of this influence can be traced in the preparatory stages of the *soggetto* where creatively cryptic drawings accompanied by Fellini’s verbal comments on the page containing the drawings indicate how to execute both the spectacular appearance of Pope Pius XII and the cardinals’ flamboyant costumes: “Ricordarsi. Un cardinale come un flipper. Un cardinale come un osso di seppia. Un cardinale (invisibile?) solo luce elettrica?”⁴⁸ The way in which representatives of the clergy, significantly preconceived as “abbaglianti, maestosi [...] con immense vesti rosse, [...] grotteschi fra gli ornamenti splendidi”,⁴⁹ appear on screen demonstrate how these preliminary visualisations establish an aesthetic pattern of crucial significance to the subsequent cinematic realisation. While the parade is presented as an unrestrained exercise in visualisation, refusing any structuring principle that would compromise the singularity of the image, it nevertheless presents a strong figurative coherence which derives from the light, from the immensely grotesque and from the dark tones of red, hence assuming the most dominant features of the *Ritratto* and of Scipione’s general Roman vision. As the costumed cardinals nostalgically recalled by the Roman princess (“con tutti quei Cardinali vestiti di rosso che giravano pe’ casa”) are dusted off and brought back to life, evoking a time when “sembrava de vive ... come in un quadro” (SD, p. 342), what emerges in *Roma* takes on the form of a painting, of an iconographic unity that integrates the fundamental constituents of Fellini’s cinematic city.

Behind the princess’s nostalgia for the sincere friendship that used to exist between the aristocracy and the church, and the cardinal’s lament over people that “vo’ insegna’ ar Papa come se governa la Chiesa!” (SD, p. 339), there lies, as Gerald Morin has shown, a critique of the aristocracy which lives merely on memories of the individual attitude and position it once possessed, and the church which seems to have totally forgotten, or even muted, the Evangelical message. Both are presented as social classes in decline and far removed from the values which they originally were created to defend.⁵⁰ The ironically polemical approach that Fellini tentatively assumes toward the church in *La dolce vita*, and which he reaffirms with a more personal and biographical take in *8½* and *Amacord*, does here reach a

⁴⁵ BERTOZZI, quot., p. 20.

⁴⁶ FEDERICO FELLINI, *Fellini on Fellini*, trans. Isabel Quigley, Da Capo, New York, 1996, p. 156.

⁴⁷ Fellini, quoted by Zapponi in *Roma & Fellini*, in ZAPPONI, quot., p. 43.

⁴⁸ FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *Film “Roma” di F. Fellini: Il défilé*, Fellini MS. 10 (Box 2, folder 4) Lilly Library of Rare Books, Bloomington, Indiana, Title page (Fellini’s emphasis).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

more extreme dimension in which the entire clergy is transformed into spectacle, suggesting a Catholic community whose practice is reduced to mere liturgical performance. As the show moves from functionally justified costumes, such as the nuns' wings that will help circulate (corrupted) air, and bike-friendly mantles for country priests, towards empty outfits featuring lights and colours, the absurdity builds up in a crescendo, culminating in the collectively hysterical reception of the Pope, an event conveyed through a smoke of incense that only emphasises the hollowness of this gathering. While the sequence incorporates most of the film's dominant iconographical elements – a vague nocturnal atmosphere, the fusion of light and colours, a preference for the eccentric and the grotesque where the princess assumes the quintessentially female role – what to this point has constituted an humorously ironic approach is now here turned into an uncompromising satire of a certain segment of society which significantly does not include the director. Although Fellini's *Roma* in its integrity is marked by strong authorial participation in its images, the irony of the fashion show underlines a detachment on the part of the director, and its images are set apart from his own vision of the world, elaborating a view of the Church as mere facade and far removed from the people it was intended to serve.

Despite the satire, however, the sequence does nothing to support the princess's nostalgic longing for a supposedly better past. Realised as a spectacular celebration of cinematic art and individual creativity, this tour de force in clerical fashion does not as much judge the vices of an institution as it welcomes the destruction of another out-moded convention that hinders the creation of new mythologies. The very church that Scipione perceives of as the core of the apocalyptic city and the catalyser of its destruction is equally at the centre of *Roma*. What distinguishes the visions of Scipione and Fellini is the painter's spiritual approach and his fatalistic perpetuation of the sense of both personal and collective dissolution, while the director, as Benjamin suggests, excavates the city as only a surgeon can, recovering and displaying its shortcoming in an iconographically coherent and expressionistic painting which focuses on the city's humane rather than spiritual aspects. For both the "magician" and the "surgeon", the ruins of the church provide a pretext for an artistic invention that eventually comes to call for new myths and to function as a contribution to Roman mythology. Considering *Roma*'s mythical value and its fantastic recreation of Roman life, the film parallels *Piazza Navona* and *Il Ponte degli Angeli* inasmuch as it similarly emerges from the encounter between the city's vigorously decadent spirit and the artist's abandonment to his own fantasy. Significantly, Fellini's last ride through his nocturnal Rome leads to Scipione's Castel St. Angelo where the angels on the bridge, briefly appearing through the recurrent gloomy light, are invested with the magical power that infuses the angels in Scipione's painting. In the end, perhaps the greatest lesson Fellini draws from Scipione is the ability to visualise an urban milieu with such a faith in both captured and invented reality that the city, by virtue of his artistic invention, starts taking on a life of its own.

Fellini's cinematic recreation of Scipione's Rome presents an apocalyptic city that manifests itself through an expressionistic and baroque iconography. More specifically, it is through an ontological adaptation of decay as a presupposition for rebirth and as the very foundation for artistic invention that Fellini's *Roma* reveals Scipione's iconological legacy. In the end, the two artists are related through a specifically Roman vision that, capturing the city in a constant dialectic between night and day, between life and death, sees her own inner nature as a source for creativity and for the continuous recreation of Roman mythology.



Scipione, *Uomini che si voltano*, 1930 - Olio su tavola - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Il Casanova di Federico Fellini a Venezia

La 62ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia si è da subito preannunciata agli occhi della nostra rivista come nata sotto i migliori auspici: nell'ambito del festival, infatti, veniva presentata la copia restaurata del *Casanova di Federico Fellini* e questo costituiva, ovviamente, un sufficiente motivo d'interesse.

L'occasione era la partecipazione fuori concorso alla Mostra del film americano *Casanova*, dovuto al regista Lasse Hallström, che certamente non costituisce un contributo alla migliore comprensione storica dell'avventuriero veneziano, ma che comunque è stato il benvenuto per aver suggerito agli organizzatori l'abbinamento con il capolavoro di Fellini e non solo. Infatti, nella stessa occasione hanno rivisto la luce dello schermo *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, girato da Luigi Comencini nel 1969, e *Le avventure di Giacomo Casanova* di Steno, 1954, di recente ritrovato in Francia.

Peccato che il primo sia stato proiettato, praticamente a Mostra conclusa, in concomitanza con la cerimonia di premiazione e il secondo addirittura il giorno prima dell'inizio ufficiale del nostro festival di bandiera; ma si sa che i festival hanno le loro regole spietate alle quali spesso si accompagna il principio perverso, però non è il caso di questa edizione della Mostra, in base al quale i film "vecchi" non hanno in quanto tali lo stesso peso di quelli recenti.

Il Casanova di Federico Fellini, al cui restauro la Cineteca nazionale ha lavorato per quattro anni affidandone, giustamente, la supervisione a Giuseppe Rotunno, ha avuto due proiezioni, una delle quali in Sala Grande a mezzanotte e un quarto, che a noi sono parse poche, ma il nostro giudizio è certamente di parte. Comunque, un evento siffatto meritava una maggior valorizzazione, se non altro per l'occasione di rivedere, ma anche per molti giovani di vedere per la prima volta, uno straordinario film del grande riminese in una copia alla quale Rotunno, uno dei più prestigiosi direttori della fotografia che hanno collaborato con Fellini, ha dedicato la sua sapienza con ottimi risultati. Viceversa l'impatto è stato molto modesto sia nell'ambito festivaliero sia sui media, che a malapena hanno fatto affiorare la notizia. Che sia vero quanto si va dicendo e cioè che i film storici, le retrospettive e, più in generale, gli sguardi al passato della Settima Arte sono incompatibili con i grandi festival? Ma i grandi festival non dovrebbero rappresentare l'universo cinematografico nella sua globalità in senso diacronico e sincronico? Non saprei rispondere, ma è certo che Venezia ha fatto uno sforzo per includere nella Mostra una prospettiva storica, soprattutto con le *Storie segrete del cinema* cinese, giapponese e italiano.

Tralascio il cinema italiano, cioè la seconda parte di una rassegna iniziata l'anno precedente, nella quale rientrava anche il film di Fellini e gli altri due Casanova, perché complessivamente, pur presentando alcuni film straordinari, non sono riuscito a comprenderne i criteri, non essendo accompagnata nemmeno da una piccola *brochure* esplicativa. Parlo invece del cinema cinese, l'unica delle tre rassegne dotata di un ricchissimo catalogo. Quindici film, dei quali dieci, tutti compresi tra il 1934 e il 1950, egregiamente restaurati digitalmente

dalla Technicolor con la sponsorizzazione della Fondazione Prada e la collaborazione di un'impresa emiliano-romagnola, il laboratorio L'immagine ritrovata, legato alla cineteca di Bologna, diretto da Nicola Mazzanti. Non per orgoglio "regionalistico" ritengo giusto riportare il giudizio di Lionello Gasparini, responsabile della Technicolor per il restauro digitale: "Prima di tutto c'è stato il fondamentale contributo di Nicola Mazzanti, del laboratorio bolognese, specializzato nel restauro fisico del negativo, che oltre a curare i rapporti con la Cina per la selezione dei negativi ha costantemente seguito tutto il lavoro... Nel caso dei film sonori – è sempre Gasparini che parla – è nostro compito far combaciare la colonna sonora originale con il film che può avere alcuni fotogrammi mancanti. Oppure viceversa, cioè la parte video più lunga di quella audio. È stato Nicola Mazzanti a coordinare e supervisionare le decisioni in proposito ed è stato un lavoro comparabile a quello del restauro dell'arte."

Tutti i dieci film potremo vederli, anche se non in pellicola, grazie alla BIM che li distribuirà in DVD.

D'altra parte, neppure *Il Casanova di Federico Fellini* si potrà vedere in pellicola nella versione restaurata, se non a Rimini dove la Fondazione ne organizzerà una proiezione e in altre situazioni analoghe, ma non normalmente nelle sale perché trattandosi di un "vecchio film" si ritiene non abbia mercato.

Anche tre straordinari film documentari nuovissimi, presenti in diverse sezioni della Mostra, non raggiungeranno le sale e questo nonostante si teorizzi che, dopo Michael Moore, il genere sia molto richiesto. Si tratta di *All the Invisible Children*, sette episodi dovuti a otto registi del calibro di Emir Kusturica, Spike Lee e Ridley Scott, che narrano l'orrore senza fine che connota la sorte di moltissimi bambini in tutto il mondo contemporaneo. *Workingsman's Death* dell'austriaco Michael Glawogger, un viaggio alla riscoperta del lavoro manuale, rifugiatisi in varie parti del mondo extraeuropeo e ritornato alla drammaticità delle fabbriche inglesi dell'ottocento con in più una componente *horror*. *La dignidad de los nadie*, di Fernando E. Solanas, seconda parte di *Memoria de saqueo*, un film che in Italia ha avuto una limitatissima circolazione grazie a Istituti culturali come la Fondazione Fellini, ma non ha raggiunto il normale circuito, come non lo raggiungerà quest'ultimo. La tragica storia del popolo argentino negli ultimi decenni, documentata con straordinaria efficacia sociologica, non si ritiene abbia un valore commerciale da giustificare un'edizione. Ma non è finita. Come ogni anno, il novantaseienne regista portoghese Manoel De Oliveira, ha presentato un interessantissimo *O espelho mágico*. Il film, in concorso ufficiale, dell'autore di molti capolavori, apprezzato in tutto il mondo e onorato come un Maestro, non potremo vederlo nelle sale come non potremo vedere lo straordinario *Quinto Império* dell'anno precedente.

Non si tratta di film vecchi o nuovi, né della struttura dei festival, ma è forse nel sistema cinema in generale che c'è qualcosa che non va. Oppure si tratta semplicemente del Mercato, le cui regole non sono compatibili con il cinema inteso come bene culturale e artistico.

Da Venezia a San Sebastián

Il problema della circolazione nelle sale, cioè della visibilità dei film (problema da noi particolarmente sentito e perché a Rimini neppure tutti i film di qualità disponibili presso il normale noleggiario riescono ad uscire e perché in Italia il numero dei film degni culturalmente ma commercialmente incerti che vengono editati è assai esiguo), ci porta direttamente da Venezia a San Sebastián, dove al 53° *Festival Internacional de Cine* è stato presentato, nella selezione ufficiale, il film argentino *Iluminados por el fuego*, risultato il vincitore del Premio speciale della giuria.

Si tratta di una *fiction* sulla guerra delle Falklands, Malvinas per gli argentini, combattuta fra Buenos Aires e Londra nel 1982 per il possesso di quell'arcipelago al largo della Patagonia. Ancora la storia di questo paese latinoamericano, come nel caso di Solanas, ancora un evento drammatico che turbò e divise il mondo intero, girato dal giovane regista Tristán Bauer sulla base del libro di Edgardo Esteban, che appena diciottenne era stato inviato a combattere quella guerra.

La cocente sconfitta dell'Argentina, che determinò la caduta dei generali golpisti, la dittatura sanguinaria dei quali non ebbe nulla da invidiare a quella del cileno Pinochet, fece sì che vi fosse nei suoi abitanti una sorta di rimozione collettiva dell'evento. Ora però il film, una piccola produzione indipendente che aveva potuto portare a termine la pellicola grazie al sostegno ottenuto l'anno precedente, proprio a San Sebastián, quale vincitore del premio *Cine en construcción*, sta ottenendo uno strepitoso successo nel suo paese, dove è campione d'incassi. Questo faciliterà il suo arrivo in Europa, certamente in Spagna (e questo è ovvio, anche per ragioni linguistiche), probabilmente in Francia, dove moltissimi film difficili trovano distribuzione, e forse anche in Italia si troverà un distributore, soprattutto dopo che il principale quotidiano del nostro paese ha dedicato al caso un ampio *reportage*. Si tratta di un caso eccezionale, di una serie di circostanze che hanno "illuminato" il film con il successo, film che anche senza il suo meritato colpo di fortuna però sarebbe stato giusto mostrare, come le precedenti prove di Tristán Bauer, che da noi nessuno conosce neppure di nome.

Di qui l'altra considerazione che viene spontanea seguendo questo festival, dotato di straordinarie attrazioni nonostante la sua Selezione ufficiale avvenga dopo tutti i grandi festival europei e sia schiacciata fra Venezia e Berlino. Una delle attrazioni è *Orizontes latinos*, dove in questa edizione sono stati proiettati, fra gli altri, quindici film latinoamericani, cioè quindici film che sarà molto difficile vedere nelle sale e impossibile, faccio una facile previsione, conoscerli in Italia.

Non è importante se si tratta di capolavori o meno, la selezione è comunque rappresentativa di quanto avviene nelle cinematografie dei paesi dell'America latina, cinematografie tanto interessanti quanto sconosciute presso di noi. Facciamo la controprova e pensiamo a quanti e quali film del Latinoamerica abbiamo avuto occasione di vedere nelle sale finora.

Lasciamo la questione del "cinema invisibile", auspicando che adeguati interventi possano attenuare la rigidità del mercato, e passiamo a un'altra delle caratteristiche attrazioni di San Sebastián, le retrospettive. Smentendo chi sostiene che i grandi festival mal sopportano questo genere di iniziative, inventate dalla Mostra di Venezia nella sua seconda edizione, nel 1933, il festival di bandiera della Spagna presenta ogni anno una serie di sguardi storici sul cinema, personali di importanti registi, ma anche rassegne trasversali come *Rebeldes e insumisos*, dedicata alle donne.

Mi soffermo su questa, che andava dalla *Regina Cristina*, del 1933, con Greta Garbo, allo spagnolo *Né pazzes né terroriste*, del 2005, solo per segnalare che ci ha offerto l'occasione di rivedere il nostro *L'onorevole Angelina*, Luigi Zampa, 1947, commuovendoci e divertendoci con la straordinaria interpretazione di Anna Magnani.

Come ogni anno, la parte di eccellenza, per cura storico-filologica, delle personali, che ne comprendevano anche una di Abel Ferrara, era dedicata ad un autore classico, cioè riconosciuto unanimemente come una figura rilevante nella storia del cinema.

Dopo William Wellman, Tod Browning, Frank Borzage e Anthony Mann, per dire i primi che vengono alla mente, è stata la volta di Robert Wise, il celebre regista di *West Side Story*, scomparso il giorno stesso in cui il festival che lo onorava aveva inizio.

Nato nel 1914, Wise aveva fatto il montatore, anche per Orson Welles, e poi, a partire dal 1944 fino al 1989, ha girato quaranta film, tutti presenti nella retrospettiva, generalmente in buone copie.

Abbiamo visto passare sullo schermo un campione rappresentativo della storia di Hollywood; dai film di serie B alle opere altamente spettacolari, attraverso tutti i generi canonici, dal western al melodramma, dal film nero a quello di guerra, dal poliziesco al film di boxe. Dimenticavo il *Peplum film*: una *Elena di Troia*, del 1957, con la nostra Rossana Podestà, perfettamente in ruolo nella parte di Elena, alla quale va tutta la simpatia del regista per essersi innamorata di Paride e fuggita con lui abbandonando l'antipatico marito, un Menelao arrogante e dispotico. La retrospettiva era accompagnata da un prezioso catalogo, edito assieme alla Filmoteca de Madrid che ha curato la rassegna, dove, oltre al saggio critico generale di Riccardo Aldarando, vi sono tutti gli elementi filologici, biografici, bibliografici e filmografici idonei a fare di questo testo un'opera ineludibile non solo per lo studio di Wise, ma per la stessa storia del cinema americano.

P.S. Anche i film di questa retrospettiva non si vedranno, ma si tratta di un problema diverso rispetto a quello della circolazione nelle sale. Una rassegna costosissima, per la quale sono state approntate copie ed apparati critici, che nasce e muore nello spazio di un festival! Non è proprio possibile trovare accordi con Istituti di cultura cinematografica di altri paesi, che magari concorrano alle spese, e portare in giro per l'Europa la rassegna?

(v. b.)

Fellini's Casanova in Venice

This year's 62nd edition of the Venice Film Festival promised great things right from the start for us, as it included a presentation of the restored version of *Fellini's Casanova*, which we were obviously particular interested in.

The reason Fellini's film was shown was the "out of competition" screening of the American movie *Casanova* by director Lasse Hallström. This film, while certainly not improving any historical understanding of the famous Venetian opportunist, was nevertheless welcomed as it gave the organisers the idea of matching it with Fellini's masterpiece and other films too. These included the screening of *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, made by Luigi Comencini in 1969, and *Le avventure di Giacomo Casanova* made by Steno in 1954 and recently restored in France.

Unfortunately the former was screened when the festival was practically over, at the same time as the award ceremony and the latter, just a day before the official opening of our flagship festival; but everyone knows that festivals have their inflexible rules and regulations, which, besides is not really the case with this edition of the festival, as in Venice all new films take precedence over the "old" ones.

Fellini's Casanova, a film that took the National Cineteca four years to restore, under the expert supervision of Giuseppe Rotunno, was shown twice, once even in the large auditorium, but at a quarter past midnight. We felt it could have been given a more important role, but then again, we don't pretend to be objective! In any case, such an event deserves great praise as it did give us the chance to see this extraordinary film by the great Rimini-born director again, as well as allowing many young people to see it screened for the first time. And we must also say that the expertise brought to the restoration by Rotunno, one of the most prestigious photographic directors who worked with Fellini, has had superb results. On the other hand, the impact the film had was extremely modest, both in terms of the festival and the media who only merely touched on the event. Does this mean, then, that what people are saying is true, that historical movies, retrospectives and more in general, works that look into the history of the cinema are incompatible with the big festivals? It seems strange, as shouldn't the big festivals represent the entire world of the cinema in both a diachronic and synchronic sense? I'm not sure of the answer, but one thing is for sure, Venice has certainly made an effort to include a historical perspective in its festival, especially with its Japanese, Chinese and Italian *Storie segrete del cinema* or Secret cinema stories programme.

For the moment I would like to leave aside the Italian movies, which constituted the second part of a programme that began the previous year and included Fellini's movie and the other two films about Casanova. This selection featured some truly extraordinary films, but unfortunately I was unable to grasp the criteria with which they were chosen as there was not even a brochure or leaflet explaining the selection. Instead I would like to talk about the Chinese films, the only one of the three programmes to be given a very generous catalogue. Fifteen films, ten of which were made between 1934 and 1950, have been superbly digitally restored by Technicolor sponsored by the Prada Foundation and with the help of

L'Immagine Ritrovata, the laboratory linked to the Bologna Cineteca and run under the supervision of Nicola Mazzanti. I would like to quote Lionello Gasparini, the head of Technicolor, on this project, and not just out of a sense of local pride: "First and foremost the contribution of Nicola Mazzanti and the laboratory in Bologna, specialized in the physical restoration of the negative, has been fundamental, as in addition to managing relations with China over the selection of the negatives, they have also supported the entire project constantly ... With regard to talking pictures – and I am still quoting Gasparini – our task is to match the original soundtrack with the film, where a number of the original frames may be missing, or on the other hand the film may be longer than the soundtrack. Nicola Mazzanti both coordinated and supervised all decisions regarding these matters which was a task, comparable to that of art restoration."

All ten of these films are now available, not on film unfortunately, but at least in a series of DVDs distributed by BIM.

This is hardly surprising as not even the restored edition of *Fellini's Casanova* can be seen on film, apart from in Rimini where the Foundation will be organizing a showing and on other special occasions. In general, however the film will not be distributed to cinemas as being an "old film" the assumption is that there is no market for it.

Three more extraordinary new documentaries, shown in various sections of the festival, will not reach cinemas in Italy either, despite the fact that after Michael Moore one would think the genre had become extremely popular. The first of these is *All the Invisible Children*, seven episodes made by eight directors of the calibre of Emir Kusturica, Spike Lee and Ridley Scott, that narrate the horrific destinies that many children have to face around the world today. The second is *Workingsman's Death*, a film by the Austrian director, Michael Glawogger, that examines the issue of manual labour, which continues in many parts of the third world at a level similar to the drama and horror of the English factories in the nineteenth century. The last is *La dignidad de los nadies* by Fernando E. Solanas, the second part of *Memoria de saqueo*, a film that in Italy has at least been seen in a very limited way thanks to cultural Institutions such as the Fellini Foundation, but which will not reach the normal cinema circuit as indeed neither will Glawogger's work. Solanas's tragic story of the population of Argentina documented with extraordinary sociological effect is not considered to be of sufficient commercial value to justify distributing. And that is not all. Like every year, the ninety-six year old Portuguese director Manoel De Oliveira, presented the festival with an extremely interesting film entitled *O espelho mágico*. The director of this film, that ran in the official competition, is revered throughout the world as a true Maestro, but we will not be able to see his film at the cinema, as indeed we were not able to see the extraordinary *Quinto Império*, the film he made last year.

This is not a matter of old films or new films, or the organisation of the festival, so perhaps there is something wrong with the cinema system in general. Or perhaps it's just a question of the market and market laws being incompatible with the concept of cinema as an element of cultural and artistic heritage.

From Venice to San Sebastián

The problem of film distribution, or better the “awareness” of films (and this is a problem that we are particularly sensitive to partly because in Rimini not even all the quality films available on the normal hire circuits succeed in making it into cinemas and partly because in Italy the number of films that have a cultural value but are not released because they don’t carry a guarantee of commercial success is very high), takes us directly from Venice to San Sebastián, where the 53° *Festival Internacional de Cine* was held and where the Argentinean film *Iluminados por el fuego*, won the Special Jury Award.

This film is a fictional rendering of the war fought between Buenos Aires and London in 1982 over the archipelago off Patagonia, known to the British as the Falklands and to the Argentineans as the Malvinas. Once again the history of this Latin American country is on the screen, and as with Solanas’s film, once again it depicts a dramatic event that shakes and divides the whole world. The film was made by the young director, Tristán Bauer and based on the book by Edgardo Esteban, who was sent to fight the war at the tender age of eighteen.

Argentina’s scorching defeat, which led to the fall of the Generals’ Regime, a bloody dictatorship just as horrific as Pinochet’s dictatorship in Chile, had such an effect on the population that a kind of mass repression of the event has taken place. Now, however, this small independent production, that was only finished thanks to the support it received at San Sebastián the previous year, where it won the *Cine en construcción* award, is currently enjoying incredible success in its home country where it has become a huge box office hit. This will undoubtedly help it to be distributed in Europe, without doubt in Spain (partly for language reasons obviously) and probably in France, where many difficult films still succeed in being distributed. Perhaps the film will even find a distributor in Italy especially as an important daily newspaper here published a special report on the movie. This is, however, clearly an exception, a series of coincidences that have illuminated the film with its success. Without doubt it would have been right to show this film, even without its well-deserved stroke of luck, like all of Tristán Bauer’s previous movies, but the fact is that no one in Italy has even heard of him.

Leading on from this is another consideration prompted by this festival that offers a series of extraordinary attractions despite the fact its Official Selection is made after all the other important European festivals and it is squeezed in between Venice and Berlin. One of the major attractions is *Orizontes latinos*, which in this edition screened no less than fifteen South American movies, i.e. fifteen films that it will be very difficult to see at the cinema and, to make a sure prediction, almost impossible to see in Italy.

This isn’t a matter of whether these films are masterpieces or not. The selection is, in any case, representative of how many highly interesting films are made in Latin America that we know nothing about whatsoever. To prove that just try thinking about how many and which Latin American films we have been able to see in cinemas here in Italy.

But let’s leave aside the question of “invisible cinema” for the moment with the hope that some action will be taken to make the market a little

more flexible and move onto another of San Sebastián’s characteristic attractions, the retrospectives. Belying those who sustain that the big film festival don’t support this kind of initiative, invented by the Venice Film Festival in its second edition in 1933, every year Spain’s flagship festival presents a series of voyages into cinema history including retrospectives of major directors as well as special cross genre programmes such as *Rebeldes e insumisos*, dedicated to women in cinema.

I’d like to look at this event for a moment. Here the films ranged from the 1933 *Regina Cristina*, with Greta Garbo, to the Spanish movie *Né pазze né terroriste*, made in 2005, as well as giving us the opportunity of seeing Anna Magnani’s extraordinarily moving and entertaining performance again in *L’onorevole Angelina* directed by Luigi Zampa in 1947.

Like every year the historical and philological care taken over the personal retrospectives made them a truly excellent feature of the festival. This year they included a programme dedicated to Abel Ferrara, and another to a classic director, unanimously recognised as one of the most important figures in the history of the cinema.

After William Wellman, Tod Browning, Frank Borzage and Anthony Mann, to mention just those who come to mind first, this year was the turn of Robert Wise, the famous director of *West Side Story*, who passed away on the very day on which the festival that paid tribute to him began.

Born in 1914, Wise first worked as an editor for a number of names, including Orson Welles, then, between 1944 and 1989, he made around forty movies, all of which were shown in the retrospective, and all generally in good condition too.

In other words, we were able to see a real slice of Hollywood history on the screen. From B movies to spectacular shows across a whole series of genres from westerns to melodrama, thrillers to war movies, cop films to ringside action. And that’s without mentioning the *Peplum film: Elena di Troia*, made in 1957, with our own Rossana Podestà, who plays the perfect Helen, and succeeds in winning all the sympathy of the director for having fallen in love and eloped with Paris, leaving behind her obnoxious, arrogant and despotic husband Menelaus. A precious catalogue of the retrospective, published in collaboration with the Filmoteca de Madrid was also available. In addition to Riccardo Aldarando’s general critical assessments, the volume also contains all the relevant philological material including such a well prepared biography, bibliography and filmography that it is destined to become a key work for the study not only of Wise himself, but also of the history of American cinema in general.

P.S. The films in this retrospective will also be impossible to see, but this time not because of distribution. The retrospective was an immensely costly affair that prepared copies and a critical apparatus especially for the occasion and as such the whole affair ended with the festival. But couldn’t the cinema institutes in our various countries get together and make an agreement to share the expenses of putting this marvellous retrospective on a tour of Europe?

(v. b.)

Angelo Olivieri: *Fellini Satyricon Politikon*

Basterebbe già l'intervista inedita fatta da Olivieri a Fellini nel 1981 a rendere necessaria la pubblicazione di un volumetto come *Fellini Satyricon Politikon* (Un mondo a parte, 2005). Un'intervista che venne fatta in occasione di una mostra dedicata a Guglielmo Guasta e che è il pretesto per parlare (e divertirsi) di molte cose. Ma forse è meglio, prima di tutto, ricordare brevemente che Guglielmo Guasta incrociò la vita di Fellini soprattutto in due occasioni, a cavallo fra la Liberazione e le prime elezioni libere del '48. Fellini e Guasta sono infatti fra i disegnatori del "Funny face shop", la bottega delle caricature che permetteva ottimi guadagni con i ritratti, più o meno fedeli, dei soldati delle armate alleate di occupazione. Poi, non molto tempo dopo, Fellini collaborerà (dal 1946 al 1948) con il "Travaso delle idee", il periodico satirico del quale nel 1945 Guasta era già diventato direttore, e lo sarà fino al 1952.

L'intervista, si diceva. Accanto a cose più o meno note, ai soliti ricordi più o meno inventati, agli ammiccamenti a una versione ormai omologata del Fellini pubblico, sono da segnalare almeno un paio di considerazioni sull'umorismo che il Maestro offre in anteprima, come quella in cui si dichiara pienamente concorde con Cesare Zavattini sulla definizione dell'italiano più barzellettiero che umorista. Oppure quando, sollecitato dall'intervistatore a parlare dell'umorismo del futuro, auspica che l'uomo del 3000 possa elevarsi a un'età infantile, "che sappia diventare un bambino", "consapevolmente un bambino", riferendo ai bambini l'immediata percezione dello scherzo e del gioco.

Di grande pregio è poi la seconda parte del libro, quella in cui Olivieri si diverte a raccontare del Fellini per così dire politico, che naviga a vista fra le veline fasciste all'epoca del "Marc'Aurelio", e poi nelle acque tumultuose dell'Italia della ricostruzione, quando sulle pagine del "Travaso" prende di mira soprattutto il partito comunista e quello liberale.

Andiamo con ordine. Nel periodo del "Marc'Aurelio" (1939-1943, e poi qualcosina nel dopoguerra) Fellini era probabilmente fra i meno schierati dei redattori, fra i meno ossequiosi verso le fortune dell'impero. Il suo distacco dai destini gloriosi della patria non era ben visto dall'occhio vigile del regime che provide a invitare la redazione del giornale a un totale sostegno della politica – soprattutto internazionale – del paese, nel momento in cui si apprestava a entrare in guerra contro le plutocrazie occidentali. E fu proprio contro una di esse, l'Inghilterra, che furono scagliati gli strali di Fellini, o meglio di Federico. Strali? Diremmo piuttosto punture di spillo, dirette soprattutto al primo ministro Eden, del quale veniva messa alla berlina sostanzialmente una sola colpa, quella di portare jella. Né più feroce sembrava la serie "Peter e John i vagabondi", dove sullo sfondo di città e periferie americane due disgraziati per strada si scambiavano battute surreali che avrebbero dovuto sottintendere le gravi difficoltà economiche del loro paese.



Nel periodo del "Travaso" (1946-1948) invece la satira politica di Fellini si acuisce e l'oggetto, anzi gli oggetti delle sue attenzioni diventano nazionali. Prima il Partito Comunista e poi quello Liberale. Del primo si prende in giro il rispettoso ossequio con cui gli iscritti fanno riferimento all'organo ufficiale del partito, "l'Unità". Protagonisti sono "Due compagni" che confrontano paradossalmente ogni loro minima azione con quanto trovano scritto sul quotidiano, finendo per sprofondare in equivoci di ogni sorta. Il Partito Liberale è invece oggetto di una serie di vignette e di strisce nelle quali Fellini sembra quasi ergersi a paladino in difesa delle categorie di lavoratori – giornalisti, tipografi, ecc. – i cui crediti nei confronti dell'organo ufficiale del partito, "Risorgimento liberale", non vengono liquidati. Ciò di cui siamo particolarmente grati a Olivieri è però un'altra cosa, vale a dire l'aver portato alla luce altre collaborazioni di "Federico" ai giornali umoristici del primo dopoguerra meno noti di quelli citati. Ci riferiamo a "Pinco Pallino" e alla sua prosecuzione "Marc'Antonio". Il volumetto di Olivieri ha il grande pregio di ripubblicare un paio di testi che Fellini scrisse per "Pinco Pallino", due racconti in cui risalta il contrasto grottesco fra la realtà del popolo italiano, uscito dalla guerra povero e derelitto, e l'ottimismo, ma anche l'ipocrisia e l'opportunismo, delle nuove classi dirigenti che attendono alla ricostruzione del paese.

(g. r.)

Angelo Olivieri: *Fellini Satyricon Politikon*

Olivieri's unpublished interview with Fellini from 1981 would be sufficient to warrant the publication of a book such as *Fellini Satyricon Politikon* (Un mondo a parte, 2005). The interview took place on the occasion of a show dedicated to Guglielmo Guasta, and was the pretext to talk (and joke) about a great many things. But perhaps it might be better to briefly recall that Guglielmo Guasta crossed Fellini's life on two occasions, between the Liberazione and the first free elections of 1948. Fellini and Guasta were illustrators at the "Funny face shop", the lucrative caricature shop where they made more or less faithful portraits of allied occupation forces soldiers. Then, shortly afterwards, Fellini collaborated (from 1946 to 1948) with the "Travaso delle idee", the satirical magazine that Guasta directed from 1945 to 1952.

In the interview, along with more or less well known things and the usual more or less invented memoirs and nods to a by then standardised public version of Fellini, there are a couple of considerations about humour that the Maestro confides for the first time. Such as when he declares himself to be wholeheartedly in agreement with Cesare Zavattini about the definition of Italians as more tellers of jokes than humorists. Or when prompted by the interviewer to talk about the humour of the future, he hopes that the man of 3000 may be able to elevate himself to a childish age, "that he may be able to become a child", "consciously a child", conferring on children the immediate perception of the joke and the game.

The second part of the book is of great worth. Olivieri has fun recalling the, shall we say, political Fellini who sailed in sight of the fascist soubrettes of the "Marc'Aurelio" period and then through the choppy waters of reconstruction Italy when, through the pages of the "Travaso", he targeted the communist and liberal parties.

Let's start from the beginning. During the "Marc'Aurelio" period (1939-1943 and also for a small period after the war) Fellini was probably the least politically involved and least obsequious towards the fortunes of the Empire amongst the members of the editorial staff. His detachment from the glorious destinies

of the homeland was not approved of by the attentive eyes of the regime which encouraged the paper's editorial staff to wholeheartedly support the country's policies, especially overseas, in view of the fact that it was about to go into war with the western plutocracies. Britain was in fact one of the recipients of Fellini's barbs, or rather Federico's barbs. But more than barbs of criticism they were slight humorous prods, directed most of all to the Prime Minister, Eden, who was essentially ridiculed for being jinxed. The series "Peter e John i vagabondi" ("Peter and John, the tramps") in which two tramps exchanged surreal gags in American cities and suburbs, which should have implied the serious economic difficulties of their country, was hardly more scathing.

During the "Travaso" period (1946-1948) Fellini's political satire intensified and the object, or objects, of his attention became national. Firstly the Communist Party and then the Liberal Party. Of the first he ridiculed the respectful deference with which its members referred to the official party organ, "l'Unità". The protagonists of "Due compagni" (Two comrades) absurdly compare every little thing they do with what is written in the paper, giving way to all sorts of misunderstandings. The Liberal Party on the other hand becomes the subject for a series of cartoons and strips in which Fellini seems almost to rise to the defence of workers – journalists, printers, etc. – whose credit with the official party organ, "Risorgimento liberale", is not recognised.

But what we are particularly thankful to Olivieri for, though, is something else, that is having brought to light Fellini's other less well known collaborations with humorous newspapers in the immediate post war period, than the ones mentioned here. We are referring to "Pinco Pallino" and its continuation with "Marc'Antonio". Olivieri's book has the great merit of re-publishing a couple of stories that Fellini wrote for "Pinco Pallino", which highlight the grotesque contrast between the reality of Italians which emerged from the war poor and derelict and the optimism, as well as the hypocrisy and opportunism, of the new ruling classes that were rebuilding the country.

(g. r.)