



RIVISTA DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

**V, 3-4**

DICEMBRE 2005 / DECEMBER 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**

Progetto grafico / Design  
**Giancarlo Valentini**

Ufficio stampa / Press Office  
**Francesca Chicchi**

Stampato in 1500 copie da / Printed by  
**La Pieve Poligrafica Editore – Villa Verucchio (RN)**

© 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

I disegni che corredano l'articolo *Hallo Jeep! Il mistero del cartoon scomparso* sono stati messi gentilmente a disposizione da Mario Verger.

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

#### **EDITORIALE**

Editorial

Pag. 9

Bruno Bozzetto

#### **MI VOLEVA FELLINI**

Fellini Wanted Me

Pag. 13

Mario Verger

#### **IL MISTERO DEL CARTONE SCOMPARSO: LA VERA STORIA DI HALLO JEEP!**

*Hallo Jeep!* The Mystery of the Missing Cartoon

Pag. 27

Alberto Spadafora

#### **L'AVANGUARDIA DI FEDERICO FELLINI E IL MANIFESTO DI 8½**

Federico Fellini's Avant-garde and the 8½ Manifesto

Pag. 49

Vittorio Boarini

#### **IL NEOREALISMO "AMERICANO" DI FEDERICO FELLINI**

Federico Fellini's "American" Neorealism

Pag. 61

Giovanni Festa

#### **BREVE COMPENDIO DELL'ARTIFICIOSO CINEMATOGRAFICO: FEDERICO FELLINI E JACK SMITH**

Brief Outline of the Cinematic Artificial: Federico Fellini and Jack Smith

Pag. 83

Rita Corredu

#### **FEDERICO FELLINI NELL'ARTE CONTEMPORANEA**

Federico Fellini in Contemporary Art

Pag. 95

Alessio Di Girolamo

#### **FEDERICO FELLINI AUTORE RADIOFONICO**

Federico Fellini the Radio Writer

Pag. 99

Federico Fellini

#### **RIFUGI DI MONTAGNA**

Mountain Lodges

Pag. 127

#### **FELLINI OGGI**

Fellini Today





## EDITORIALE

Con questo numero doppio (d'ora in avanti la rivista uscirà sempre in numero doppio) "Fellini Amarcord" diviene praticamente un semestrale. Il Comitato scientifico della Fondazione, che è anche il comitato di redazione, ha ritenuto infatti più consono al suo carattere di "rivista di studi felliniani" tenere un intervallo ampio fra numero e numero, tale da consentire una riflessione più distesa e una scelta più meditata, in particolare per quanto riguarda i numeri monografici attualmente allo studio. Nella attuale uscita ci si è attenuti al criterio, già sperimentato, di sondare alcuni aspetti fra i meno frequenti della poliedrica attività di Fellini, presentando anche un inedito significativo riguardante uno di tali aspetti poco indagati o, addirittura, finora trascurati dagli studiosi.

Si è anche deciso di affrontare un tema teorico, mai posto organicamente in discussione, anche se non mancano i riferimenti ad esso in vari saggi dovuti soprattutto a critici americani.

Infine, non è venuta meno l'attenzione dedicata ai giovani che puntano lo sguardo critico sull'opera del Nostro, a volte con qualche ingenuità, pur con

autentica passione che è giusto incoraggiare.

Ma andiamo con ordine. Il numero si apre con due interventi, che potremmo raccogliere sotto la voce "Fellini e il cinema d'animazione", dai quali scopriamo che il regista riminese aveva pensato a un prologo di disegni animati per *Ginger e Fred* e, cosa ancor più curiosa, che ha partecipato attivamente alla realizzazione di un *cartoon* del quale, purtroppo, esistono solo poche tracce cartacee.

Segue, poi, un'ampia riflessione teorica, introdotta da un puntuale saggio di Alberto Spadafora sul rapporto fra Fellini e le Avanguardie, nel cui quadro abbiamo ritenuto di inserire un contributo di Vittorio Boarini tratto da una relazione, appositamente riscritta, che tenne a un convegno organizzato a Barcellona nel 2004 dall'Istituto Italiano di Cultura (il testo della relazione è negli atti del convegno pubblicati sul numero 1 del 2005 della rivista "Quaderni del CSCI", difficilmente reperibile fuori dalla Spagna). È parso, infatti, che la questione relativa al rapporto di Fellini con il neorealismo fosse pertinente al discorso teso a cogliere i nessi

fra il Nostro e le Avanguardie, storiche e nuove. A proposito delle Neoavanguardie, ci è sembrato rilevante il saggio di Giovanni Festa, laureatosi recentemente in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo all'Università di Bologna, che istituisce un confronto fra Fellini e Jack Smith, uno degli autori più rappresentativi del cinema underground americano. Fra l'altro è noto che Fellini, il quale in seguito ebbe modo di apprezzare il cinema underground a New York, nutriva grande curiosità per il film di Smith che aveva dato scandalo al festival di Knokke-le-Zoute. Racconta, infatti, Stanley Kaufman che, incontrando il Nostro a Roma nel 1964, si sentì subito chiedere se aveva visto *Flaming Creatures*.

Lasciando l'Avanguardia, e ancora dovuta a una neolaureata, Rita Correddu, abbiamo una riflessione sull'opera grafica di Fellini, cioè su un aspetto di straordinaria importanza della sua opera complessiva, che ci è parso non trascurabile. Riteniamo utile segnalare che la tesi di laurea, da cui l'autrice ha tratto questo scritto, è conservata presso la Fondazione

e può essere consultata. Infine, ma certamente non meno importante, un inedito riguardante un genere assai frequentato da Fellini soprattutto nei primi anni quaranta e ingiustamente sottovalutato, se si fa eccezione per Tullio Kezich e Paquito del Bosco,

lo sceneggiato radiofonico. Si tratta di *Rifugi di montagna*, scritto da Fellini nel 1943, che costituisce un documento straordinario come antecedente dell'attività di sceneggiatore che il Nostro svolgerà per il cinema. Lo introduce una breve presentazione di Alessio Di

Girolamo, anch'egli traendola dal lavoro svolto per la sua tesi, un lavoro – in gran parte effettuato consultando gli archivi della nostra Fondazione – della cui sorprendente qualità è concreta testimonianza la tesi stessa. Buona lettura a tutti.

## Editorial

“Fellini Amarcord”, with this double issue (henceforth the magazine will always come out as a double issue) becomes a six-monthly review. The Foundation’s scientific committee, which also doubles as the editorial committee, believes that it would be more in keeping with the nature of a “Fellinian studies magazine” to leave a longer interval of time between issues, in order to allow for a broader reflection and a more considered selection of the pieces, especially for the monographic issues that are currently being planned. In the current issue we have followed the already experimented criteria of exploring some of the least frequented aspects of Fellini’s many-sided activity and we present a significant unpublished work about one of these least researched, or even neglected, aspects.

We have also decided to examine a theoretical theme that has never been discussed systematically, even though it has often been referred to in various essays, especially by American critics.

Finally we continue with the section dedicated to the new generations that point a critical eye on Fellini, sometimes with candour, but always with the authentic passion that we like to encourage.

But let’s start from the beginning. The issue starts with two pieces that we could include under the heading “Fellini and animation cinema”, which reveal that the director had thought of an animated prologue for *Ginger e Fred* and, more surprisingly, that he actively participated in the creation of a cartoon, of which unfortunately only a few paper traces have survived.

Then there is a broad theoretical reflection, introduced by a detailed essay by Alberto Spadafora about the relationship between Fellini and the Avant-garde movements, in which we have included a contribution by Vittorio Boarini from a talk written for a conference organized in Barcelona in 2004 by the Italian Culture Institute (the text of the talk is in the minutes of the conference published in issue 1 from 2005 of the “Quaderni del CSCCI” magazine, difficult to find outside Spain). It seemed that the question relative to Fellini’s relationship with Neorealism was relevant to the discussion of the links between the director and the historical and modern Avant-garde movements. Talking of Neovanguard, we thought that the essay by Giovanni Festa, a recent graduate from Bologna University’s Dams department, which establishes a comparison between Federico Fellini and Jack Smith, one of the most representative authors of American underground cinema, was particularly relevant. After all it’s a well known fact that Fellini, who subsequently was able to appreciate New York underground cinema, was very curious about Smith’s film that had caused a scandal at the Knokke-le-Zoute festival. In fact Stanley Kaufman recounts that when he met Fellini in Rome in 1964, he was immediately asked whether he’d seen *Flaming Creatures*.

We leave the Avant-garde with another recent graduate, Rita Correddu, who contributes a reflection on Fellini’s graphic work, an aspect of extraordinary importance amongst his work, that we felt we could not neglect. It may be useful to know that the thesis from which the author extracted the piece, is preserved at the Foundation for consultation.

Last but not least an unpublished piece in a genre that Fellini worked in a great deal, especially during the first part of the forties, and unjustly undervalued, except by Tullio Kezich and the scriptwriter Paquito del Bosco. *Rifugi di montagna* was written by Fellini in 1943 and is an extraordinary document about Fellini’s scriptwriting prior to his cinema period. It is introduced by a brief introduction by Alessio Di Girolamo drawn from his thesis; a work – carried out for the most part by consulting the Foundation’s archives – of remarkable quality. Happy reading.



a filmazione  
con amore  
Fellini



Fellini, *Disegno per "La città delle donne"*, [1979] - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)

## MI VOLEVA FELLINI

BRUNO BOZZETTO

Mi ha telefonato una sera, più o meno nell'83, e mi ha chiesto se potevo incontrarlo. Ero ovviamente al settimo cielo: nutrivo per Federico Fellini una venerazione smisurata, lo consideravo il regista più importante della mia vita. Ero abituato a vedere e rivedere i suoi film all'infinito. 8½, me lo sarò riguardato otto-nove volte: in sala, non alla tv. Adoravo le musiche del suo cinema: non appena usciva un nuovo disco, correvo a comprarlo. E amavo alla follia le sue storie: per il modo in cui le sapeva raccontare, per i personaggi che le popolavano, per gli ambienti ricreati con meravigliosa fantasia. Insomma, ero un suo fan incondizionato. L'ho sempre ritenuto uno dei grandi geni del cinema.

L'ho incontrato quella sera stessa, all'Hotel in cui era di passaggio a Milano, dove ho anche rivisto con gran piacere sua moglie, Giulietta Masina, che, del tutto insperata, avevo incrociato qualche anno prima a Bellinzona, madrina a una mostra di disegni del mio Studio.

Il motivo dell'incontro? Da non dormire la notte. Aveva voluto scambiare quattro chiacchiere con me, perché gli sarebbe piaciuto affidarmi una breve animazione, da usare come introduzione a un suo prossimo "filmettino". Così l'aveva definito: e io avevo

immaginato fosse un cortometraggio... Era invece, come avrei saputo dopo, *Ginger e Fred*, con Marcello Mastroianni e Giulietta Masina.

La sua proposta mi aveva subito spaventato. Gli avevo anche spiegato perché: i suoi film, secondo me, erano già disegni animati. O meglio: non i film, ma i suoi personaggi.

Così strambi, singolari, persino carnevaleschi, nell'aspetto, nel trucco, negli abiti, erano per me veri e propri cartoons: non solo le sue straripanti gigantesse, la tabaccaia di *Amarcord*, la Saraghina di 8½, l'Anitona de *La dolce vita*, ma anche i manichini emaciati della Masina ne *La strada*, di Sordi ne *Lo sceicco bianco* o di Terence Stamp in *Tre passi nel delirio* e l'intero campionario clownesco di *Satyricon* o della *Città delle donne*.

Ero riandato, con la fantasia e i miei fantasmi, soprattutto a *Giulietta degli spiriti* e a *Casanova*: due film che avevo potuto seguire sul set, quasi a tu per tu con gli interpreti, mentre prendevano corpo a Cinecittà, dove m'ero potuto introdurre grazie a un amico animatore, Giulio Gianini, che conosceva bene Fellini. Assistendo da vicino alle riprese, avevo visto girare per gli Studi personaggi incredibili: costumi stellari, corpi alieni, fisionomie marziane.

Che avrei potuto fare di più

con i miei cartoons? Qualsiasi personaggio disegnato sarebbe stato una pallida rincorsa, una caricaturina impotente davanti al vulcanico show sprigionato dai vari personaggi felliniani, eruzioni di tipologie e costumi, prodigiose, mummie circensi, fumetti in carne e ossa, come solo lui sapeva fare.

Non conoscevo nulla del film di cui mi parlava – e che avrebbe realizzato solo due anni più tardi – né degli attori, né della storia. E forse neppure lui ne sapeva molto: il "filmettino" era ancora quasi tutto nei suoi sogni, nei suoi pensieri.

Ci siamo comunque lasciati con l'intesa di risentirci molto presto. Tremavo. Sapevo che, se le sue parole fossero scese dalla luna diventando una proposta reale, la sola idea di confrontarmi con lui, Fellini, il mio idolo, il mio mostro sacro, mi avrebbe tolto il sonno per tutti i mesi a venire...

Neppure dieci giorni dopo mi ha ritelefonato dicendo che, "come sempre" gli era successo nella vita, anche stavolta aveva "perso il produttore" (vero, non una delle sue proverbiali bugie: la notizia era anche apparsa sui giornali) e proprio non sapeva quando ne avrebbe ritrovato un altro. Il suo progetto rimase infatti bloccato per moltissimi mesi. E quando la macchina si rimi-

se in moto, realizzò il film senza di me e senza animazioni di sorta.

Non so se fu lui a cambiare idea o se furono le mie parole a averlo convinto. L'impedimento, però, non mi prostrò

nella più cupa disperazione ma – non dovrei dirlo – mi sollevò di almeno mezzo metro da terra. Forse avevo troppo deificato Fellini o, chissà, sottovalutavo le mie possibilità: so soltanto che, alla semplice

idea di confrontarmi con un gigante come lui, mi sentivo terrorizzato. E da quel momento ho ripreso a dormire sonni tranquilli...

(testo raccolto da Mario Serenellini)

## Fellini Wanted Me

by **Bruno Bozzetto**

He called me one evening, around 1983, and asked me if I could meet him. I was obviously over the moon: I nurtured a boundless veneration for Federico Fellini and considered him the most important director of my life. I used to watch his films over and over again. I must have seen  $8\frac{1}{2}$  eight or nine times; at the cinema not on television. I loved the music in his films. As soon as a new record came out I rushed out to buy it. And I adored his stories for the way he told them, for the characters that populated his stories and for the settings that were recreated with incredible imagination. In short I was a fan. I've always believed him to be one of cinema's great geniuses.

I met him that same evening at the Hotel he was staying in as he passed through Milan and I was also very pleased to meet his wife, Giulietta Masina, whom, unexpectedly I had met a few years earlier in Bellinzona when she launched a show of drawings from my studio.

The reason for the meeting? Something to keep you awake at night. He wanted to have a chat with me because he wanted to commission me to do a brief animation piece to be used as an introduction to his next "little film". He called it like that and I thought he was talking about a short. In actual fact, as I found out later, he was talking about *Ginger e Fred*, with Marcello Mastroianni and Giulietta Masina. His proposition scared me. I explained to him why: his films, for me, were already animated drawings. Or rather, not the films but the characters. They were so peculiar, singular and carnevalesque even, in appearance, make-up and costumes that for me they were veritable cartoons. Not only his overflowing giantesses like the tobacconist from *Amarcord*, Saraghina in  $8\frac{1}{2}$  and the bountiful Anita in *La dolce vita* but also the emaciated manikins of Masina in *La strada*, of Sordi in *Lo sceicco bianco* or of Terence Stamp in *Tre passi nel delirio* and the whole range of clowns in *Satyricon* or in *Città delle donne*. With my imagination, and my ghosts, I had gone back to *Giulietta degli spiriti* and *Casanova*. I was able to follow these two films on set, next to the cast and crew, as they came to life, as an animator friend of mine Giulio Pianini who knew Fellini well, had managed to get me into Cinecittà. By witnessing the shooting up close I had seen incredible characters wandering around the studios: stellar costumes, alien bodies and Martian physiognomies.

What could I do with my cartoons? Any drawn character would have been a pale imitation and an impotent caricature next to the volcanic performance of many Fellinian characters, next to the eruptions of typologies and costumes and the prodigious flesh and blood circus mummies only he knew how to create.

I didn't know anything about the film he was telling me about – and that he would make just two years later – nor of the actors or the story. And perhaps even he didn't know much about it: the "little film" was still in his dreams and thoughts.

We at any rate parted agreeing that we would soon speak again. I trembled. I only knew that if his words became a concrete proposal, the idea of working with Fellini, my idol and mythical figure, would have given me sleepless nights for the following months.

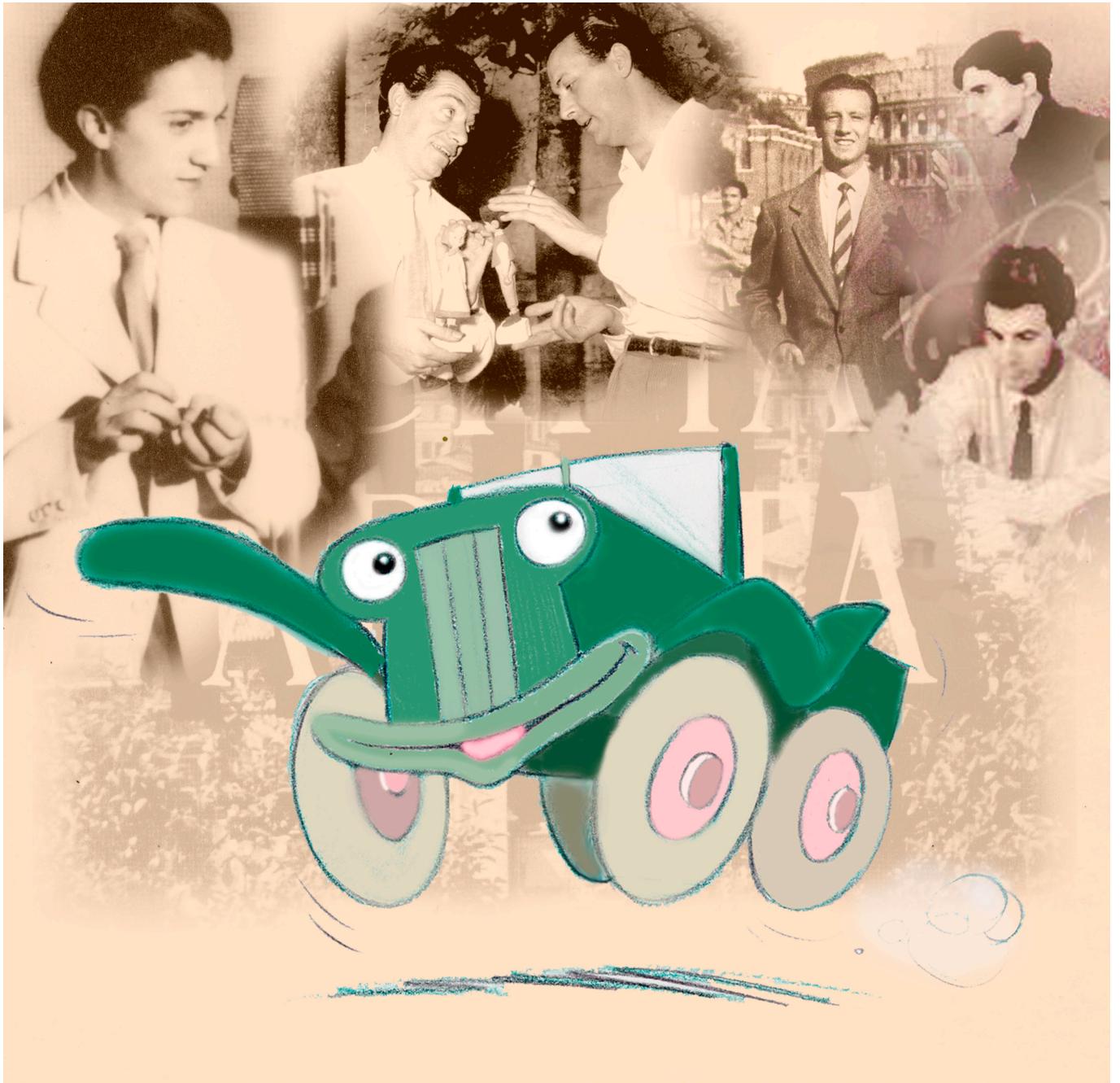
Less than ten days later he called me to say that "as always" happened to him, he had once again "lost the producer" (true, not one of his proverbial lies: the news had also appeared in the papers) and he really didn't know when he would find another one. His project in fact remained blocked for many months. And when the ball started rolling once again he made the film without me and without animation.

I don't whether he changed his mind or whether what I said helped him change his mind. The impediment, though, didn't throw me into the darkest desperation, quite the opposite – even though I shouldn't say so – it raised my spirits. Perhaps I had worshipped Fellini too much or perhaps I had undervalued my abilities. All I know is that the mere idea of working with a giant such as him terrified me. And from that moment, I started sleeping peacefully again...

(text collected by Mario Serenellini)



Fellini, *Caricatura di Nino Rota* - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)



Elaborazione grafica di Mario Verger. Da sinistra: Federico Fellini, Gibba e Niso Ramponi, Alvaro Zerboni, Franco Coarelli e, in basso, Achille Panei.

## IL MISTERO DEL CARTONE SCOMPARSO LA VERA STORIA DI HALLO JEEP!

MARIO VERGER

Risale al 1944 *Hallo Jeep!*<sup>1</sup>, il cortometraggio introvabile firmato dal giovane umorista del “Marc’Aurelio” Federico Fellini. La direzione artistica venne inizialmente affidata a Luigi Giobbe, al quale successe Niso Ramponi, all’epoca conosciuto come Kremos, che giovanissimo diresse gran parte delle animazioni. Sta di fatto che questo cartone animato oggi rappresenta una specie di chimera per tutti gli appassionati del genere e più specificamente di Fellini, il quale lo realizzò ancor prima che il suo nome divenisse famoso in tutto il mondo.

Riporterò notizie inedite lasciatemi intuire molti anni or sono, sia da Fellini, sia in seguito da Niso Ramponi, e in ultimo da Gibba, che ha svelato come andarono realmente le cose riguardo al primo e unico leggendario film animato firmato Federico Fellini.

Nel 1944, in una Roma appena liberata dalle truppe della V Armata, Fellini aprì un negozio di caricature per i soldati americani, che potevano così

mandare a casa i loro ritratti. Si chiamava “The Funny Face Shop”, sito in via Nazionale all’altezza della Banca d’Italia, e occupava semplicemente una parte di un negozio di scarpe: fu però un successo immediato con guadagni notevoli. Fellini chiamò a sé gli amici caricaturisti quali De Seta, Verdini, Camerini, Scarpelli, Majorana, Guasta, Attalo, Giobbe, Kremos, Migneco, Gèleng, a cui si aggiunsero Gibba, Panei, Coarelli e Zerboni. Fellini era il creatore delle “scenette”, mentre Kremos le disegnava: scene di Roma che raffiguravano il Colosseo, Fontana di Trevi, ecc. con dipinti sopra, in carrozzella, una ragazza in compagnia di un soldato americano la cui testa era costituita da un grande ovale lasciato provvisoriamente vuoto. Venivano nel negozio gli americani, sceglievano la scenetta di loro gradimento e, posando, Fellini aggiungeva al grosso faccione i connotati ritraendo in caricatura il soldato di turno. “...E chissà quanti americani, senza saperlo, si ritrovarono la caricatura fatta-

gli dal giovanissimo Fellini su quelle scenette disegnate da Ramponi”, commentò divertito Zerboni.

Fatto sta che nel negozio un giorno fece visita Roberto Rossellini per chiedere a Fellini di convincere Aldo Fabrizi ad interpretare *Roma città aperta*, tanto che dopo questo incontro, andata la cosa a buon fine, gli firmò un contratto per collaborare alla sceneggiatura del film. Ma l’estro dell’originalissimo umorista non finì qui, in quanto, in omaggio alla tanto attesa liberazione, propose la realizzazione di un breve cartoon umoristico dal sapore patriottico-postbellico, pensando di abbinarlo al lungometraggio dal vero *Roma città aperta*. Data a Fellini risposta affermativa da parte della finanziatrice del film, venne allestito con tavoli e banchi luminosi un grande stanzone dell’enorme ufficio dove aveva sede la Nettunia Film. Fellini, lavorando contemporaneamente al negozio e alla sceneggiatura e ai lay-out del cartone animato, poté

<sup>1</sup> L’èquipe di *Hallo Jeep!* era così composta: regia e soggetto Federico Fellini; ideazione Federico Fellini, Achille Panei; direzione artistica Luigi Giobbe; animatori Niso Ramponi, Achille Panei, Franco (?) Coarelli, Alvaro Zerboni e l’aiuto animatore Ferrara; scompositori Vittorio Scotti e Gigi Biscardi (entrambi ex Macco Film), Bice (?) detta Bicetta (ex fidanzatina di Achille Panei all’epoca di *Hallo Jeep!*), Ida Ceccotti (ex Incom); inchostratori Aldo De Sanctis (già capo reparto lucidi e colori alla Macco Film); coloritrici Giovanna Lombardo, Xenia Ceccotti (sorella di Ida), De Angelis; scenografie Niso Ramponi; riprese Eugenio Fontana con l’aiuto operatore Orlando Grasseti.

immediatamente contare sull'apporto tecnico dei suoi validissimi amici del Funny Face Shop, Giobbe e Kremos, i quali avevano da poco finito di lavorare, a due passi da via Nazionale, alla Macco Film e alla Incom, chiamando nuovamente alcuni animatori delle due surriferite case di produzione della Capitale.

Alvaro Zerboni, in seguito direttore di riviste Lancio quali "Playboy" e all'epoca giovanissimo animatore di *Hello Jeep!*<sup>2</sup>, ha cercato di fare un po' di luce tra le nebbie di un passato lontano più di sessant'anni:

La Nettunia Film aveva i suoi uffici in via Francesco Crispi, sopra a un biliardo noto come il Mocaino<sup>3</sup>. Uno stanzone di questi uffici, forse il più grande, era quello dove si concentrava la realizzazione di *Hallo Jeep!*. Fellini aveva scritto un brogliaccio accompagnato da alcuni schizzi delle situazioni in cui una jeep usciva da una fabbrica e affrontava in guerra uno stukas. Il "cartone" veniva poi modificato strada facendo, a mano a mano che procedeva la lavorazione grafica.

#### Sulla lavorazione:

Ci lavorammo almeno tre mesi. Io ricordo anche una specie di concorso tra noi per chi sarebbe riuscito a realizzare un pesciolino originale (ovviamente la gara fu vinta da Niso che era di gran lunga il più bravo di tutti) perché la jeep, nel suo percorso, doveva attraversare anche un fiume dove si imbatteva con il simpatico pesce. [...] Ricordo che c'era anche una colonna sonora con i rumori della battaglia e con una musica di fondo. Come già ti



ho anticipato si era sparsa tra noi la convinzione che quella musica portasse jella. Credo che anche per questo motivo, Fellini evitò sempre di parlare di questo periodo. Anche con me, seppure successivamente, a distanza di molti anni, quando consolidammo rapporto e amicizia.

#### In merito a Luigi Giobbe, Zerboni ricordava:

Per una delusione d'amore Giobbe si sparò. Il proiettile rimase conficcato nel cuore, senza ledere però il funzionamento di quell'organo vitale. Ramponi, Coarelli, Panei ed io lo andammo a trovare in ospedale qualche giorno dopo. Si era ripreso e scherzammo con lui su quell'episodio. Continuò a collaborare però con minore impegno ma, di fatto, fu Niso a dirigere il prosieguo della lavorazione<sup>4</sup>.

Niso Ramponi, tra i veterani dell'animazione italiana, col-

laborò non ancora diciottenne come ideatore delle copertine del "Travaso" e a diversi film d'animazione di epoca bellica. Chiuso da anni in totale riserbo, fu estremamente gentile ad invitarmi una sera a casa sua appositamente per scavare nei ricordi del "lontano 1944". Abitava in via dell'Acquedotto Paolo, una stradina adiacente al Policlinico Gemelli. Niso ebbe una formazione artistica di tipo classico, frequentò a Roma il liceo artistico di via Ripetta, dove fu allievo di Walter Lazzaro, il "pittore del silenzio". Kremos era un uomo alto dall'aria bonaria, con delle belle mani affusolate e vidi che, nonostante destrorso, teneva

<sup>2</sup> Inizialmente il film si intitolava *Hello Jeep!*, e non *Hallo Jeep!*, come subito dopo fu chiamato; vedi anche PIERO ZANOTTO, FIORELLO ZANGRANDO, *L'Italia di cartone*, Liviana Editrice, Padova, 1973, p. 110.

<sup>3</sup> Mocaino, locale bar-biliardo sito in via F. Crispi 19, ora ristorante Giulio all'Osteria del Crispi.

<sup>4</sup> Lettera di Alvaro Zerboni a Mario Verger datata 25 aprile 2006.



la sigaretta a sinistra; mentre si parlava di *Hallo Jeep!*, notai che possedeva lineamenti e carisma felliniani. La cosa curiosa era che anche sua moglie, un'elegante e raffinata signora dall'aria simpatica, assomigliava in modo notevole a Giulietta Masina. Mi chiese se gradissi bere del whisky e, nello stesso tempo, Ramponi mi mostrò alcune tavole originali che gli erano rimaste del film. Ci tenne a spiegarmi che "il nome Kremos derivava dal fatto che, quando facevo il militare, non potendo prendere delle commissioni di lavoro a mio nome, le reperiva per mio conto un amico che di cognome faceva Crema. Cominciando ad avere successo con questo pseudonimo, decisi

di agire per mio conto aggiungendovi la 'esse' e mutandolo definitivamente in Kremos". Ho qui degli appunti che Gibba scrisse all'epoca:

Achille Panei ritenta con i cartoni; assieme a Federico Fellini, l'umorista di "Marc'Aurelio", che sta cercando di portare a termine un cortometraggio che si intitolerà *Hallo Jeep!* [...] La Nettunia film, produttrice del cortometraggio, ha uno studiolo nelle vicinanze del Tritone. Panei, accennando con fare scanzonato a Fellini, che gli sta seduto accanto e lo osserva con attenzione mentre anima il pupazzetto della jeep, dice: "Questo è un rompi-palle che vuol mettere becco su tutto; anche qua adesso!". Fellini, magrissimo, con un testone pieno di capelli, mi guarda e sorride, poi, con marcato accento emiliano e con una vocina chioccia alquanto canzonatoria, risponde: "Achille, io non so disegnare, ma è per questo che sono un rompi-palle: voglio imparare a fare quello

che sai fare tu...". Mentre il gnè-gnè di Fellini prosegue per ribadire che lui ci terrebbe molto ad animare i disegni, dato che questo da sempre, è stato il suo sogno e via di questo passo, Panei fa spallucce e sbuffa; poi mi domanda: "A Gi', perché non ti fermi a disegnare con noi?". "Resterei, se qualcuno fosse in grado di assicurarmi una anche minima continuità di lavoro".

La "continuità di lavoro" fu assicurata a Gibba per poco tempo visto che preferì tornare ad Alassio per fondare l'Alfa Circus. Ritornò a Roma solo a fine lavorazione per dei ritocchi, mentre Fellini, Kremos, Panei e gli altri rimasero al lavoro ancora pochi mesi fin quando la Nettunia fallì per la solita mancanza di quattrini. Kremos mi spiegò:

Il film l'aveva iniziato Giobbe; poi s'è sparato o gli hanno sparato, non si sa bene. È andato all'ospedale e la sceneggiatura l'ha così continuata Fellini che, prima di andare a Cinecittà, ci faceva trovare dei brani di sceneggiatura, e si proseguiva così... a tozzi e bocconcelli. Finché la produttrice della Nettunia Film, la Contessa Politi<sup>5</sup>, vendette *Roma città aperta*, ancora incompleto ad un uomo delle forze armate americane<sup>6</sup> venute in Italia, lasciando così il cartone in sospenso.

Kremos continuò a raccontare col suo colorito accento romanesco che "Fellini non aveva realizzato i disegni ma faceva solo delle semplici vignette che dovevano essere lo storyboard; ma erano proprio dei 'canovaccetti', degli 'accenni'... La trama del film più che

<sup>5</sup> Contessa Chiara Politi, moglie morganatica di Re Fuad d'Egitto.

<sup>6</sup> L'americano in questione era Rod Geiger.

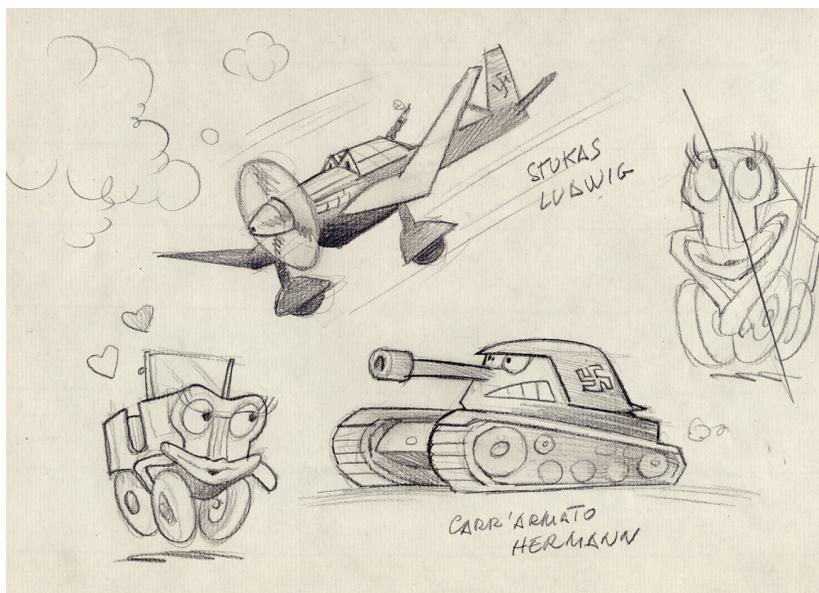
altro era una serie di gag che riguardavano la lotta fra lo stukas e la jeep, ma non c'erano personaggi umani né altro. Girammo le celluloidi niente meno che al Ministero della Difesa e dell'Aeronautica<sup>7</sup>, dove c'era una sezione di ripresa a passo uno. E noi così... alla chetichella giravamo lì", aggiunse Kremos ridendo. Un tipico lavoro "all'italiana".

"In ultimo", proseguì nei ricordi, "eseguivo anche le scenografie, cioè i fondini, perché si doveva concludere al più presto, poiché avevano capito che i soldi stavano finendo!

Chi ne ha acquistato i diritti fece un affare perché era stato concepito per abbinarlo col film di Rossellini, mentre venne comprato dall'americano solo quest'ultimo. Mi pare che pagò il cartone animato 12 milioni d'allora. E mentre in *Roma città aperta* c'erano i soliti 'fegatini' da finire, ed è stato terminato dal nuovo produttore, *Hallo Jeep!*<sup>8</sup> invece chiuse proprio i battenti".

Fra un bicchiere e l'altro, incalzai con le domande e Kremos continuò.

Il film durava intorno ai dieci minuti, era a colori ed eseguito sul triacetato di celluloidi infiammabile; pure quello era un residuo bellico poiché all'epoca i rodovetri non erano di facile reperimento e trovammo d'occasione queste vecchie celluloidi, sul genere, qualcuna era già stata usata. La storia era un po' "masticata" perché, come dire, non era neanche umoristica; erano più che altro delle gag che riguardavano la lotta fra que-



sta jeep, che era una "femminuccia" ed il carrarmato Herrmann, dalla parte dei liberatori, che invece era un "maschietto" col muso a proboscide come un elefante, che altro non era se non il cannone che fungeva da naso. Lo stukas era invece l'antagonista, ma non è che vi fosse una trama ben precisa; non c'era, che ricordi, musica.

Infatti lavoravamo al "buio", come al solito qui in Italia, senza una traccia musicale. Questo, purtroppo, è un vizio italiano...

**Kremos alla fine di questa indimenticabile serata, dopo vari bicchieri di whisky e**

<sup>7</sup> Niso in seguito mi rivelò che, nonostante le riprese le fece Fontana, il vero operatore era Grassetti.

<sup>8</sup> Iniziato nell'autunno del 1944 e concluso nella primavera del 1945.

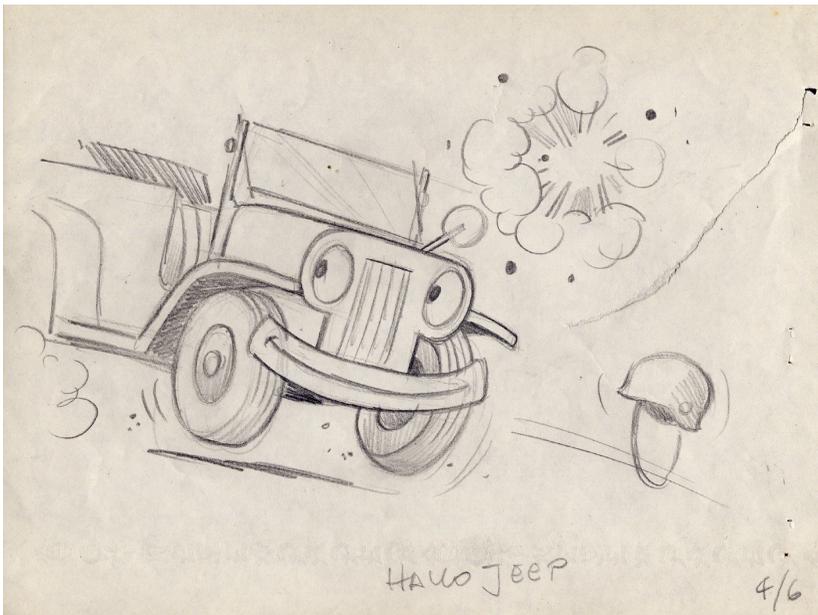
molte sigarette, volle regalarmi le uniche tavole esistenti di *Hallo Jeep!*, sulle quali scrisse: “*Hallo Jeep!* a Mario Verger, il nuovo Disney italiano. Niso”.

L'incontro col Maestro Niso Ramponi risale all'ottobre del '97. Nel 2000, a seguito della scomparsa della moglie, Niso venne portato a Bozzolo, in provincia di Mantova, a vivere

da sua figlia Anna Maria, dove vi rimase per qualche anno finché il mondo del cinema di animazione perse anche il grande e straordinario Kremos<sup>9</sup>.



Ma com'era l'ambiente “lavorativo” alla Nettunia film, capitanato dalla quanto mai stravagante “Contessa”? Zerbini ricorda appunto che alla Nettunia c'era un telefono e, quando la Masina partorì, chiamò Fellini per comunicarglielo. “È racchio? È racchio?”, diceva spiritoso ma contento Federico. Gli altri ricordi che abbiamo furono raccontati da Niso ad Alberto Rosa, allievo di Gibba nonché assistente di Ramponi che insegnò per vent'anni all'Istituto Roberto Rossellini (guarda caso) alla Vasca Navale sotto i Besesti.



Il ricordo più divertente è legato ad un episodio dell'immediato dopoguerra, poco dopo l'ingresso degli americani a Roma. Quando lui me lo raccontò, insaporito dal suo romanesco, gli venivano ancora le lacrime agli occhi dal ridere, e figurati a me!

Niso faceva parte di un gruppo di persone fra le quali Roberto Rossellini, che di lì a poco avrebbe girato *Roma città aperta*, e Federico Fellini, che a quell'epoca sbarcava il lunario facendo caricature ai soldati americani, con un banchetto e due sgabelli, un po' come oggi accade con gli stranieri che passano a piazza Navona.

Niso mi raccontò che questo gruppo di futuri Maestri del cinema ruotava intorno alla singolare figura di un'anziana contessa, che per quei tempi e ad onta della sua età, in un'epoca ancora ferocemente maschilista e in un clima di miseria generale, era donna di eccezionale temperamento impren-

<sup>9</sup> Niso Ramponi, Roma 6 gennaio 1924 – Bozzolo (Mantova) 14 marzo 2002.

ditoriale, e non solo imprenditoriale... Lei aveva conoscenze dappertutto: in politica e nella nobiltà, fra gli industriali e nella curia romana, era insomma una manager ante-litteram, decississima a voler produrre dei film. Non ricordo il nome di questa contessa, la quale aveva affittato un appartamento che doveva trovarsi in una di quelle strade dietro la sede del "Messaggero", fra via Rasella e via degli Avignonesi (tra l'altro sedi di notorie case di tolleranza!), dove aveva costituito una società di produzione cinematografica che, nonostante gli scarsi mezzi finanziari e tecnici dell'immediato dopoguerra, doveva produrre dei film.

Dalla descrizione che Niso mi fece il tutto doveva essere un po' come in certe vignette di Attalo che hanno poi ispirato alcune scene romane dei film di Fellini.

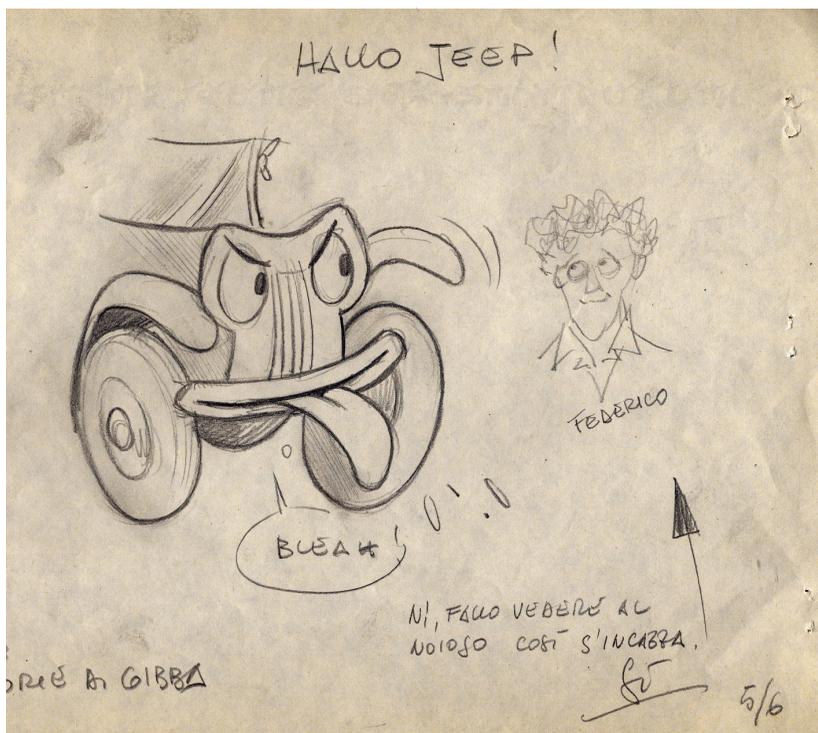
Per dare l'impressione di grande attività, nell'ufficio, era stato sistemato un telefono da teatro di posa. Non essendoci alcuna linea telefonica – costava troppo! – veniva utilizzato per inscenare presunti colloqui con non ben specificati produttori – rigorosamente americani – quando qualcuno bussava alla porta.

In questo appartamento doveva svolgersi una vita molto strana... la contessa era il fulcro centrale, e attorno a lei si affacciavano alcune figure tanto reali per quei tempi quanto incredibili, viste con gli occhi d'oggi. Il primo era un misterioso personaggio – forse transfuga da qualche brigata della ex Repubblica di Salò – che fungeva da maggiordomo/cuoco/autista, al quale, in cambio dei suoi servizi, era stata concessa una stanza per sé e tutta la sua famiglia che si era portato appresso.

Date le ristrettezze, costui girava ancora con i pantaloni e gli stivali delle guardie repubblicane, sicuramente unico suo paio di calzature, probabilmente salvate nella fuga dal nord.

Il resto della sua famiglia era relegato nella stanza, dove c'era di tutto: dal fornello per cucinare, ai fili tirati da una parete all'altra per stendere i panni, al letto, e quant'altro.

Quando questo ex milite cucinava – e



non ti dico che raffinatezze, si sganciava Niso – gli effluvi della cucina permeavano tutto l'ufficio della picaresca produzione.

C'era poi la figura – importantissima – di un giovanotto di paese, tale Achille<sup>10</sup>, belloccio secondo i canoni dell'epoca, di prestante costituzione fisica e di almeno 35 anni più giovane della contessa, il quale era stato reclutato da lei ("a gratis", sempre come mi descriveva Niso), con la grandiosa promessa di fargli interpretare, in un improbabile futuro, "alcuni film".

In attesa di questo luminoso futuro, questi – per il momento – si porgeva ad altre mansioni, accuratamente omesse dalla contessa alla propria figlia che – dal racconto di Niso – doveva avere più o meno l'età di questo ragazzo.

Nel frattempo il giovanotto veniva ufficialmente presentato agli astanti come "segretario personale" della vispa contessa.

Niso mi disse anche che spesso la contessa si tratteneva oltre l'orario d'uffi-

cio per inevitabili "ragioni di lavoro" – e qui Niso mi faceva l'occhietto – e così aveva sistemato una stanza-ufficio per sé, per riposare quando ne sentiva il bisogno.

A detta di Niso, sembra che essa sentisse spesso questo bisogno... anche perché al suo segretario non venissero proposte incombenze, magari da altre case di produzione... più giovani!

Tutti avevano mangiato la foglia ed anche il ramo, l'albero e le radici, ma dato che erano persone di mondo e che da lei dipendeva il loro possibile futuro lavoro, il loro comportamento era conseguente.

Ma Achille spiccava anche per un suo strano comportamento: era ferocemente geloso, molto più che della contessa, di una vecchia valigia dalla quale non si separava mai, ovunque andasse.

L'oggetto aveva sollevato la curiosità di tutti, poiché nessuno sapeva cosa c'era dentro, e poiché, quando veniva mossa, "faceva un rumore strano", così mi disse Niso.

<sup>10</sup> I maliziosi, ma non tanto, riconducevano la diceria al bell'Achille Panici.

Tutti si domandavano cosa mai ci potesse essere dentro la valigia, e si facevano scommesse sul contenuto: chi diceva che c'erano delle carte importanti, chi monete, o forse gioielli, dato il tipo di rumore, altri non sapevano cosa pensare, ma pur essendo tutti onesti, dato il comportamento sospettoso dell'Achille, erano diventati curiosi, e volevano semplicemente sapere! Finché un giorno, in assenza del proprietario che miracolosamente l'aveva dimenticata, riuscirono ad aprirla.

tata con promessa di fare un giorno l'attrice (ricordati che era il primissimo dopoguerra, tempi da film *Roma ore 11...*), la quale, talvolta, lanciava occhiate assassine al bell'Armando. Un bel giorno la contessa annunciò che sarebbe andata a Milano, presso alcune sue conoscenze industrial-nobiliari per cercare finanziamenti, per produrre proprio quello che poi sarebbe diventato il capolavoro di Rossellini, o un altro film; fatto sta che la dinamica contessa, non appena arrivata alla stazione di Milano, scivolò sul

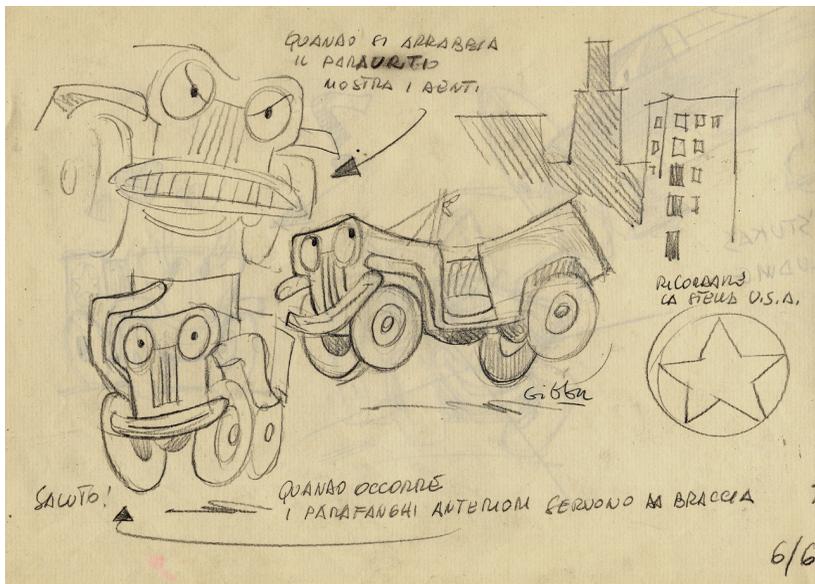
anche per la contessa; ed anche il prestante Achille, che ufficialmente dormiva in una stanzetta piccola dell'appartamento, ora non poteva esimersi dai suoi doveri da segretario stando praticamente tutto il giorno nella stanza-quartier generale della contessa.

La contessa era felicissima della situazione creata, l'Achille molto meno... Sennonché, durante una qualche pausa pomeridiana, la donna si svegliò e, non trovando nella stanza il suo Achille, lo chiamò allarmata con la scusa del classico bicchiere d'acqua; ma dato che lui rispondeva all'appello dalla sua stanzetta dicendo di aspettare che sarebbe arrivato di lì a poco, messa in agitazione anche da soffocati rumori lontani che si percepivano, ripeté insospettita la richiesta, mentre la voce stranita del segretario continuava a implorare di aspettarlo, e che di lì a poco sarebbe... venuto: "Spèttame! non te move! angora 'nu momendo, mo' vengo da te!".

Insospettita, in un impeto di energia, piena di gelosia, decise di andare a controllare e con tutta la gamba ingessata riuscì ad alzarsi e, non avendo altro a disposizione, prese la sedia che aveva accanto al letto poggiando la gamba ingessata sullo schienale, spingendola avanti a sé, continuando a invocare "Achille! dove sei?! Achille!!"; faceva rumore per il corridoio, avvicinandosi sempre più alla stanzetta, dove il povero Achille stava tentando di terminare lo "straordinario" con la segretaria... ma proprio quando la sedia era ormai a due o tre metri dalla porta, accadde l'imprevisto: bastò una mattonella del pavimento un po' fuori piano, che provocò la caduta di sedia e contessa!

Ci fu un grande urlo: la contessa si era rotta anche l'altra gamba!<sup>11</sup>

Ma torniamo al nostro film. Pare quindi che *Hallo Jeep!* non fu portato a termine, anche se i miei maestri Gibba e Kremos – e ora anche Zerboni – mi assicurano che esiste-



Con grande sorpresa, il contenuto si rivelò essere di due sacchetti di fave e piselli secchi, conservati con grande cura: probabilmente un po' di cibo di riserva portato dal paesello natio! Questo per dare un'idea di cosa fosse la fame durante quel periodo di dopoguerra e borsa nera.

La valigia venne richiusa con cura e il giovanotto mai seppe che il suo segreto era stato scoperto.

La contessa era gelosissima di questo segretario personale, e lo voleva sempre accanto a sé, anche perché nell'appartamento era sbarcata una ragazza che si adoperava da dattilografa, anche lei regolarmente reclu-

marciapiede ghiacciato, rompendosi una gamba!

Così non riuscì avere i contatti con i finanziatori tornando, appena poté, subito a Roma con tutta la gamba ingessata e – contro il parere della figlia che la voleva a casa con sé per curarla – si sistemò immediatamente nella sua stanza in ufficio, asserendo che lei non poteva assolutamente tralasciare i contatti di lavoro e solo da lì poteva fare tutto.

E così poteva controllare anche Achille.

Il cuoco ex-repubblicano ebbe il suo daffare a risistemarla come effettiva stanza da letto e a far cucina separata

<sup>11</sup> Lettera di Alberto Rosa a Mario Verger datata 23 aprile 2006.

vano però – e questo è certo – una sessantina di metri in pellicola 35 mm<sup>12</sup> girati da Grassetti, all'epoca più volte visionati dall'équipe della Nettunia, nei quali, riprese le prime celluloidi, si vedeva l'inizio del film in cui la jeep usciva da una fabbrica, mentre dal cielo spuntava lo stukas con cui duellava.

Anni fa Marco Giusti, uno dei due autori di *Blob*, mi rivelò che Tatti Sanguineti dovrebbe avere un'intervista nella quale Fellini gli parlava (per circa mezz'ora) di *Hallo Jeep!*; intervista che a tutt'oggi sarebbe andata perduta.

E adesso possiamo usare il termine "finis" – parafrasando un'altra interpretazione di Aldo Fabrizi antecedente *Roma città aperta* – riguardo alla vicenda di *Hallo Jeep!*. Gibba, infatti, nella sua soffitta di Alassio, in mezzo alle antiche carte, ha recentemente

ritrovato una lettera e un telegramma, entrambi del 1945. I reperti sembrano togliere ogni dubbio:

Carissimo Gibba [...] dopo la tua partenza la Incom fallì (fu dopo l'8 settembre) noi ci trovammo allora in cattivissime acque, perciò dovemmo metterci in cerca di lavoro e sfuggire alle retate dei tedeschi [...] intanto avevo conosciuto un comune amico, Attanasi<sup>13</sup>, e con lui ci mettemmo a costruire giocattoli [...] e mettemmo su uno stabilimento molto in grande e facemmo buoni affari; ma poi, per cause che ti dirò la fabbrica fallisce mentre Toni continua a fare giocattoli [...] io mi recai da Giobbe (che forse tu conoscerai) e insieme a Ramponi, Panei e l'immane Ceccotti facemmo un cartone animato dal titolo *Hallo Jeep!*: soggetto "fetente", ma che fu da noi animato abbastanza bene, credo anzi sia l'unico cartone riuscito, solo non fu portato a termine con lucidatura e coloritura perché i finanziatori non vollero più cavare un soldo (come al solito d'altronde); allora io e Ramponi ci mettemmo a lavorare sui giornali, e precisamente su "L'ometto Pic" e il "Giramondo" ai quali tuttora lavoriamo [...]. Achille ti saluta e appena può ti scrive.  
Firma Franco Coarelli.

Roma, 18/3/1945. Caro Gibba, alla Nettunia c'è bisogno del tuo lavoro, si tratterebbe di un'aggiunta al film *Hallo Jeep!* che tu già conosci, inoltre dovresti eseguire anche un certo numero di fondini che verrebbero pagati a parte (800 lire ognuno circa)...

P.S.: per l'aggiunta al film *Hallo Jeep!* si tratterebbe di un mese di lavoro circa...

Firma Achille Panei.

E Gibba, sui tanti misteri, le parole sussurrate, le smentite e le mezze verità, le contraddizioni dette da chi "non ricorda" o chi "non vuole ricordare" solo per mantenere in se stesso e negli altri semplicemente... un bel sogno di ragazzi, uno dei quali divenuto famoso in tutto il mondo, accompagnò le due preziose missive concludendo: "...Rovistando dunque ho ritrovato queste due basilari memorie. A te trarre la conclusione circa 'il mai finito' film. Ciao, Gibba".

E voi, amici lettori, quali conclusioni traete?

<sup>12</sup> Il filmato si troverebbe in America, acquisito con *Roma città aperta*, anche se alcuni sostengono che non abbiano mai oltrepassato l'oceano e sarebbero sepolti tuttora nei magazzini del reparto audiovisivo del Ministero della Difesa e dell'Aeronautica a Roma.

<sup>13</sup> Si riferisce ad Antonio Attanasi, altro pioniere del cartone animato italiano.

## ***Hallo Jeep! The Mystery of the Missing Cartoon***

by **Mario Verger**

The missing short by the young “Marc’Aurelio” cartoonist, Federico Fellini, *Hallo Jeep!*<sup>1</sup>, dates from 1944. Initially the artistic director was Luigi Giobbe who was replaced by the very young Niso Ramponi, at the time known as Kremos, who directed most of the animations. This cartoon has become a sort of chimera for all enthusiasts of the genre, and more specifically of Fellini, who made it before his name became famous throughout the world.

I will present previously unpublished information that I have been able to garner from hints dropped by Fellini, Niso Ramponi and Gibba which reveals how the first and only legendary animated film by Federico Fellini was made.

In 1944, in a Rome that had just been liberated by the V army troops, Fellini opened a caricature shop for American soldiers who could send their pictures home. It was called “The Funny Face Shop”, in via Nazionale near the Banca d’Italia, and it was simply an area inside a shoe shop: but it was an immediate success and considerably profitable. Fellini called on his caricaturists friends such as De Seta, Verdini, Camerini, Scarpelli, Majorana, Guasta, Attalo, Giobbe, Kremos, Migneco, Geleng, who were joined by Gibba, Panei, Coarelli and Zerboni.

Fellini created the “scenes”, whilst Kremos drew them: Roman scenes with the Coliseum, the Trevi Fountain etc. on which a carriage or a girl accompanying an American soldier were painted. The soldier’s face consisted of an empty oval space. The Americans would arrive in the shop, choose a scene and then pose for Fellini to add the soldier’s caricatured features to complete the scene. “...Who knows how many unwitting Americans, had their caricature drawn by the young Fellini on those scenes drawn by Ramponi”, commented an amused Zerboni.

One day Roberto Rossellini went to the shop to ask Fellini to convince Aldo Fabrizi to act in *Roma città aperta* and, after this successful meeting, Rossellini signed him a contract to collaborate on the film’s script. But the inventiveness of the young cartoonist didn’t end there and as in tribute to the long awaited liberation he proposed a short humorist cartoon in a patriotic and post-war vein, to be added to the real *Roma città aperta*. The film’s backers agreed and a large room of the enormous Nettunia Film offices was equipped with tables and benches.

Fellini, by working contemporaneously at the shop and on the script and layout for the cartoon, could count on the technical support of his valuable friends from the Funny Face Shop, Giobbe and Kremos, who had just finished working at Macco Film and Incom, just round the corner from via Nazionale and who could in turn call on some animators from these production companies.

Alvaro Zerbini, who subsequently directed publications such as “Playboy” and at the time was a young animator on *Hello Jeep!*<sup>2</sup> has tried to shed some light on events that took place over sixty years ago:

Nettunia Film had their offices in via Francesco Crispi, above a bar-biliards known as the Mocaio<sup>3</sup>. *Hallo Jeep!* was being made in one of the rooms, perhaps the largest. Fellini had written a notepad with some sketches about a jeep that came out of the factory and faced a stukas in the war. The “cartoon” was then modified as the graphic production proceeded.

### About the production:

We worked on it for at least three months. I remember a sort of competition amongst us to see who would draw the fish (obviously Niso, who was much better than everyone else, won) that the jeep would meet in crossing a river [...] I remember that the soundtrack consisted of battle sounds and background music. As I mentioned already we all became convinced that that music was unlucky. I think that this was also one of the reasons why Fellini avoided talking about this period. Even with me, later on after many years, after we re-established our relationship and friendship.

Zerbini remembered the following about Luigi Giobbe:

Giobbe shot himself after a love story went wrong. The bullet remained lodged in his heart, without affecting the functioning of this vital

<sup>1</sup> The *Hallo Jeep!* crew consisted of: director and story: Federico Fellini; idea of: Federico Fellini, Achille Panei; artistic director: Luigi Giobbe; animators: Niso Ramponi, Achille Panei, Franco (?) Coarelli, Alvaro Zerboni and the assistant animator Ferrara; breakdown men: Vittorio Scotti and Gigi Biscardi (both ex Macco Film), Bice (?) a.k.a. Bicetta (Achille Panei’s ex-girlfriend at the *Hallo Jeep!* period), Ida Ceccotti (ex Incom); inking: Aldo De Sanctis (head of polishes and colours department at Macco Film); colouring: Giovanna Lombardo, Xenia Ceccotti (sister of Ida), De Angelis; scenery: Niso Ramponi; camera operator: Eugenio Fontana with the assistant camera operator Orlando Grassetti.

<sup>2</sup> Initially the film was called *Hello Jeep!*, and not *Hallo Jeep!*, as it was then named; see also PIERO ZANOTTO, FIORELLO ZANGRANDO, *L’Italia di cartone*, Liviana Editrice, Padova, 1973, p. 110.

<sup>3</sup> Mocaio, bar-biliards in via F. Crispi 19, now the restaurant Giulio all’Osteria del Crispi.

organ. Ramponi, Coarelli, Panei and I went to see him at the hospital a few days later. He had recovered and we joked about what had happened. He continued to collaborate on the film but less actively, even though it was Niso who continued to direct the production<sup>4</sup>.

Niso Ramponi, one of the veterans of Italian animation and not even eighteen at the time, collaborated on the *Travaso* covers and various animation films of the war period. In total silence for many years, he was very kind in inviting me to his house one evening to recall the memories of that “distant 1944”. He lived in via dell’Acquedotto Paolo, a little road next to the Gemelli general hospital. Niso had a classical artistic background, having frequented the via Ripetta artistic high school in Rome, where he studied with Walter Lazzaro, the “painter of silence”. Kremos was tall good-natured man with nice tapering hands and I noticed that even though he was right handed he held his cigarette on the left. Whilst talking about *Hallo Jeep!*, I noticed that he had Fellinian features and charisma. The curious thing was that his wife, an elegant and refined woman with a friendly manner, also looked a lot like Giulietta Masina. He asked me whether I’d like some whisky and he showed me some original plates that he still had of the film. He wanted to explain that “the name Kremos comes from the fact that when I was in the army, I couldn’t accept any work in my name and so a friend of mine called Cremo accepted it for me. As I started becoming rather successful with that pseudonym, I decided to adopt it by adding the “s” and turning it into Kremos”. I have some notes that Gibba wrote at the time:

Achille Panei tries with cartoons once again; along with Federico Fellini, the “Marc’Aurelio” cartoonist, who is trying to finish a short called *Hallo Jeep!* [...] Nettunia Film, the film’s producers, has a small studio close to the Tritone. Panei, hinting light-heartedly at Fellini, who is sitting next to him, observing him whilst he is animating the jeep, says: “This guy is a pain in the neck who wants to stick his nose into everything; even now!”. Fellini, very thin and with a head full of hair, looks at me, smiles and then with a strong Emiliano accent, and a croaking and mocking voice, replies: “Achille, I don’t know how to draw, that’s why I’m a pain in the neck: I want to learn what you know...”. Whilst Fellini continues pleading that he would love to animate drawings and that this has always been his dream, Panei shrugs and grumbles; then he asks me: “Gi’, why don’t you come and draw with us?”. “I would if someone would guarantee me a minimum amount of continuity in the work”.

Gibba’s “continuity” was assured for a short amount of time, seeing as he preferred to return to Alassio to start the Alfa Circus. He returned to Rome at the end of the production for a few finishing touches, whilst Fellini, Kremos, Panei and the others continued working for only a few more months, until Nettunia went bankrupt due to the usual lack of cash flow. Kremos explained:

Giobbe had started the film; then he shot himself or they shot him, it’s not clear. He went to hospital and Fellini continued with the script, before going to Cinecittà, he would leave us pieces of the script and we continued like this...with bits and pieces. Until the Nettunia Film backer, Countess Politi<sup>5</sup>, sold the unfinished *Roma città aperta*, to a man in the American armed forces<sup>6</sup>, leaving the cartoon suspended.

Kremos continued telling me, with his colourful Roman accent, that “Fellini didn’t do the drawings, he had simply made some simple vignettes that should have been the storyboard; but they were just outlines, sketches... The film’s plot was essentially a series of gags about the fight between the stukas and the jeep, but there were no other human characters or anything else. We shot the celluloid at the Defence and Air Force Ministry, no less, where there was a stop motion filming section. And so we shot there... on the sly”, added Kremos laughing. A typically Italian working method.

“In the end”, he continued reminiscing, “I also made the sceneries, that is the backdrops, because we had to finish as soon as possible, as they knew that the money was about to run out! Whoever bought the rights got a great deal, because it was devised to go with Rossellini’s film, whilst the American only bought the feature film. I think that he bought the cartoon for 12 million lire at the time. And whilst in *Roma città aperta* there were the usual things to finish, and it was finished by the new producer, *Hallo Jeep!*<sup>7</sup> was shut down”.

Between glasses I continued plying Kremos with questions and he continued his story.

The film was about ten minutes long, in colour and on flammable tri-acetate celluloid; even that was war waste as at the time the cels were difficult to find. We found a deal on these old celluloid and some had been used already. The story was slightly “mangled” because it wasn’t even funny; it consisted mainly in a series of gags about the fight between the jeep, a girl, and the Herrmann tank, a boy with a trunk that was the cannon turned into a nose, as the goodies. The stukas was the enemy but there wasn’t a precise plot; there was no, I don’t know, music. In fact we worked in the “dark”, as we usually do in Italy, without a music track. This, unfortunately, is an Italian habit...

<sup>4</sup> Letter by Alvaro Zerboni to Mario Verger dated 25 April 2006.

<sup>5</sup> Countess Chiara Politi, the morganatic wife of Egypt’s King Fuad.

<sup>6</sup> The American in question was Rod Geiger.

<sup>7</sup> Started in the autumn of 1944 and concluded in the spring of 1945.

Kremos at the end of this unforgettable evening, after various glasses of whisky and many cigarettes, wanted to give me the only existing plates of *Hallo Jeep!*, on which he wrote: “*Hallo Jeep!* to Mario Verger, the new Italian Disney. Niso”. The meeting with Maestro Niso Ramponi was in October 1997. In 2000, following the death of his wife, Niso was taken to Bozzolo, near Mantova, to live with his daughter Anna Maria, where he lived for a few years until the world of animation lost the great and extraordinary Kremos<sup>8</sup>.

But what was the “working” environment at Nettunia film, captained by the extravagant “Countess”, like? Zerboni remembers that there was a telephone at Nettunia and, when Masina gave birth, he called Fellini to tell him. “Is he ugly? Is he ugly?”, asked a happy Federico. The other memories that we have were told by Niso to Alberto Rosa, Gibbo’s pupil as well as Ramponi’s assistant, who taught at the Istituto Roberto Rossellini for twenty years at the Vasca Navale under the Bisesti.

The funniest memory is tied to an episode immediately after the war, shortly after the Americans had entered Rome. When he told me the story, flavoured with his Roman accent, he would still cry with laughter as would I of course!

Niso was part of a group of people amongst of which there was Roberto Rossellini too, who was soon to shoot *Roma città aperta*, and Federico Fellini, who at the time made ends meet by drawing caricatures of American soldiers armed with a table and a pair of stools something akin to what happens today with the tourists in piazza Navona.

Niso told me that this group of future cinema Maestri all gravitated around an old countess who for the times and in spite of her age, in a still ferociously male chauvinist period and in an atmosphere of general misery, was an exceptionally entrepreneurial woman, and not only entrepreneurial...

She knew everybody from the world of politics to the nobility, from the industrialists to the Roman Curia, she was a manager ahead of her time who was extremely determined in wanting to produce films.

I don’t remember the name of this countess, who had rented an apartment in one of those roads behind the “Messaggero”, between via Rasella and via degli Avignonesi, (well known brothels could also be found there!) where she had set up a production company which, despite the shortage of financial and technical means, was to produce films.

From the descriptions that Niso made it all sounded like some of those cartoons by Attalo that then inspired some of the Roman scenes in Fellini’s films.

In order to give the impression of great activity a stage telephone had been placed in the office. As it wasn’t connected – it would cost too much! – it was used to stage telephone calls with unspecified – rigorously American – producers whenever anyone knocked at the door.

Life must have been rather strange inside this apartment... the countess was the central hub around which characters, that at time seemed highly plausible but that seen from today’s view point seem incredible, bustled. The first was a mysterious character – perhaps a defector from some ex-Salò Republic brigade – that acted as butler/chef/driver and who was granted a room for himself and all his family in exchange of his services.

Due to the shortages he still walked around with the trousers and boots of the Italian Social Republic, his only pair of shoes, probably saved from his escape from the north.

The rest of his family was relegated to the room which contained everything: from the cooking stove to the rope hung from the walls to dry the laundry, the bed and God knows what else.

When this ex-soldiers cooked – what delicacies, roared Niso – the smell would permeate throughout the offices of the picaresque production company.

Then there was the – extremely important – country lad, Achille<sup>9</sup>, a quite attractive character according to the preferences of the period and of a handsome constitution. At least 35 years younger than the countess he had been hired (“for free” as Niso told me), with the grandiose promise of acting, in an improbable future, “in some films”.

Whilst he waited for this bright future he, for the time being, fulfilled other duties, that were strictly prohibited to the countess’ daughter who – in Niso’s story – was about the same age as the lad.

In the meantime this young man was presented to bystanders as the “personal secretary” of the lively countess.

Niso told me that often the countess would stay behind after office hours for unavoidable “work commitments” – and here Niso would wink at me – and so she had prepared a room-office for herself where she could rest whenever she felt the need.

According to Niso it seems that she often felt the need... and also to ensure that no other errand would be offered to her secretary by other, perhaps younger, production companies.

Everybody knew what was going on but seeing as they weren’t born yesterday and that their possible future work depended on her they all acted accordingly.

But Achille also stood out for his strange behaviour: he was ferociously jealous not so much of the countess, but of an old suitcase from which he never parted, wherever he went.

This had raised everybody’s curiosity because nobody knew what was inside it and whenever it was moved it “made a strange noise”, so Niso told me. Everybody asked themselves what could be in that suitcase and bets were placed as to the contents: someone said that they were important papers, others coins or perhaps jewels, given the noise, others didn’t know what to think but seeing as they were all honest and given Achille’s strange behaviour, they all wanted to know! Until one day Achille forgot his suitcase and they managed to open it.

With great surprise the contents turned out to be two sacks of broad beans and dried peas preserved with great care: probably a bit of food brought along from the home village! This gives you an idea of the hunger that there was in that post war and black market period.

The suitcase was carefully closed and the young man never knew that his secret was out.

<sup>8</sup> Niso Ramponi, Roma 6 January 1924 – Bozzolo (Mantova) 14 March 2002.

<sup>9</sup> Knowing quarters said that the subject was Achille Panei.

The countess was extremely jealous of her personal secretary and wanted him always at her side especially as a young woman had recently arrived at the apartment. She worked as a typist and she too was hired with the promise of one day being an actress (remember that this was the immediate post war period, with films such as *Roma ore 11...*), and she made eyes at the beautiful Armando too.

One day the countess announced that she was going to Milan to visit some industrial and aristocratic acquaintances to look for some backing in order to produce what was to become Rossellini's masterpiece or some other film; as soon as the dynamic countess arrived at the Milan station she slipped on an icy pavement and broke her leg!

So she couldn't meet the backers and as soon as she could she returned to Rome with her leg in plaster and – against her daughter's wishes who wanted her at home to look after her – she set herself up in her room at the office, saying that she couldn't possibly neglect her work and she could only get everything done there.

And so she could keep an eye on Achille.

The ex Italian Social Republic chef was kept very busy in preparing the bedroom and in cooking for the countess; and also the handsome Achille, who officially slept in a small room in the apartment could no longer shirk his duties as secretary and practically spent the whole day in the countess' room-headquarters.

The countess was extremely happy with the situation, Achille much less so... Except that, during an afternoon rest, the woman woke up and finding that Achille was missing, called him alarmed with the classic excuse of the glass of water. But as he answered from his room that he would soon arrive and worried by the muffled sounds that she could hear, she repeated her request, whilst the secretary's bewildered voice implored her to wait and that he would soon... come: "Wait! Don't move! Just a moment and I'll be there!"

Suspicious and jealous, with a surge of energy, she decided to go and check for herself. She managed to get up with her leg in plaster and for lack of a better support used the chair that was beside the bed to rest her leg on whilst pushing it forward and calling "Achille! where are you?! Achille!"; she noisily inched her way across the corridor as the poor Achille was trying to finish his extras with the secretary... but just as the chair was about two metres from the door the unexpected occurred: an out of place tile caused the chair, and the countess, to fall!

There was a great scream: the countess had broken her other leg!<sup>10</sup>

But let's get back to our film. It therefore seems that *Hallo Jeep!* was not finished, even if my masters Gibba and Kremos – and now Zerbini too – assure me that there was – and this is certain - at least sixty metres of 35 mm film that was shot by Grassetti, which had been often viewed by the Nettunia crew. These first shots show the beginning of the film when the jeep comes out of the factory and the stukas that it fought against appears in the sky.

Years ago Marco Giusti, one of the two authors of *Blob*, revealed to me that Tatti Sanguineti should have an interview in which Fellini talked (for about half an hour) about *Hallo Jeep!*; an interview that is still lost today.

And now we can use the word "finis" – paraphrasing another performance by Aldo Fabrizi prior to *Roma città aperta* – about *Hallo Jeep!*. Gibba, in his loft in Alassio, has found amongst old papers, a letter and a telegram both from 1945. They seem to remove any doubts:

Dear Gibba [...] after you left Incom went bankrupt (after 8 September) and we found ourselves in terrible waters, so we had to look for work and escape the German roundups [...] in the meantime I met a mutual friend, Attanasi<sup>11</sup>, and we started making toys [...] we set up a large factory and business went well; but then, for reasons I'll explain to you, the factory went bankrupt whilst Toni continued to make toys [...] I went to Giobbe (that you may know) and along with Ramponi, Panei and the unfailing Ceccotti we made a cartoon called *Hallo Jeep!*: terrible story but we animated fairly well, I think it is the only successful cartoon, but it wasn't finished with polishing and colouring because the backers didn't want to give us any more money (as usual after all); so Ramponi and I started working in the papers, for the "L'ommetto Pic" and "Giramondo" where we still work [...]. Achille sends his regards and will write as soon as he can. Signed Franco Coarelli.

Roma, 18/3/1945 --- Dear Gibba, at Nettunia they need your work. It is an addition to the film *Hallo Jeep*, that you know already. You should prepare a number of backdrops that will be paid separately (about 800 lire each)...

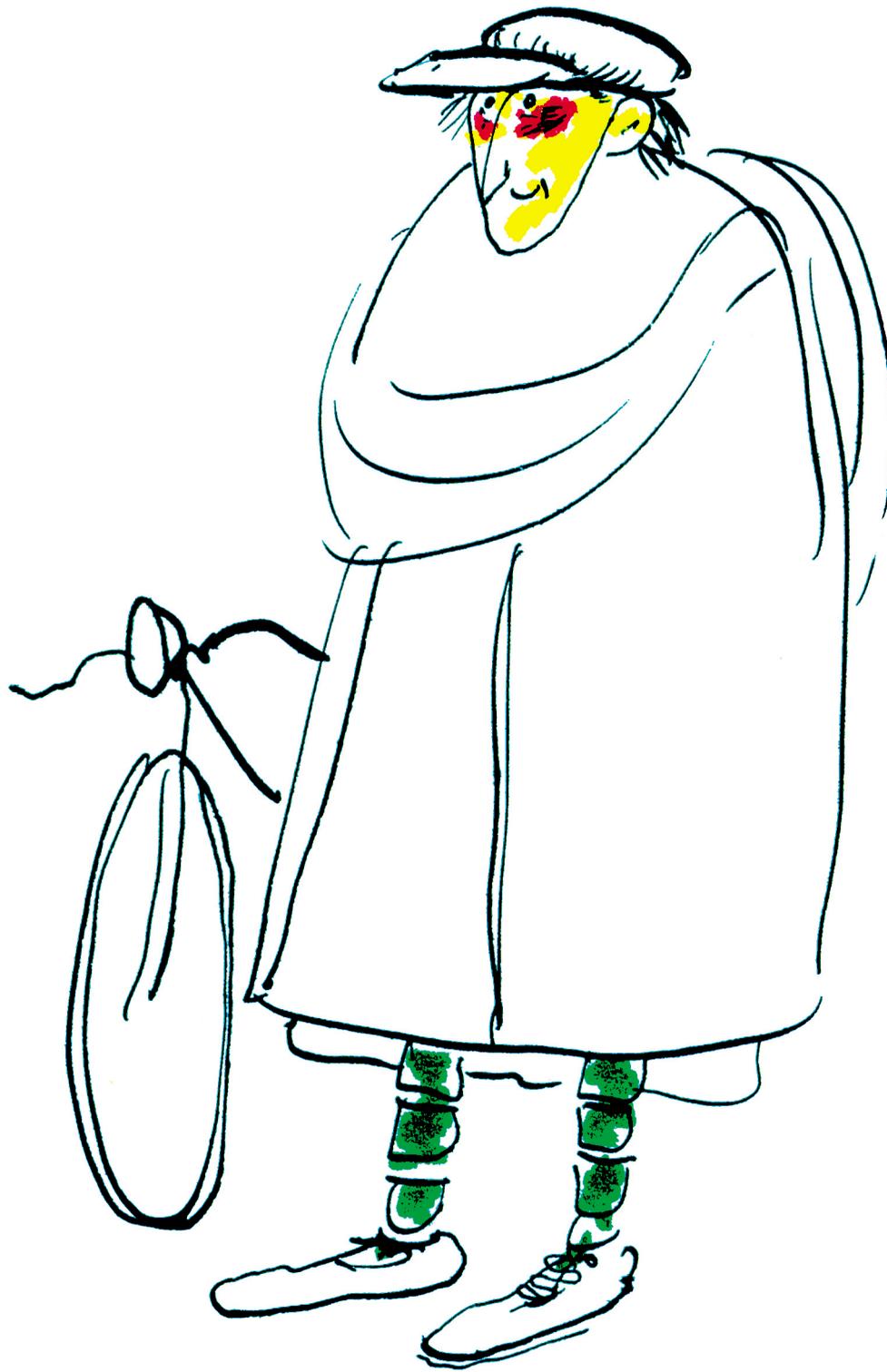
P.S.: the addition to the film *Hallo Jeep!* would consist of about a month's work... Signed Achille Panei.

And Gibba, with regard to the many mysteries, the whispered words, the denials and the half truths and the contradictions spoken by those that "don't remember" and those "that don't want to remember" only to maintain for themselves simply...a nice childhood dream between some friends, one of which became famous throughout the world, accompanied the two valuable letters by concluding: "...Rooting around I've found these two basic memories. Now it's up to you to draw your conclusions about the 'unfinished' film. Ciao, Gibba".

And you, dear readers, what conclusions do you draw?

<sup>10</sup> Letter by Alberto Rosa to Mario Verger dated 23 April 2006.

<sup>11</sup> He is referring to Antonio Attanasi, another pioneer of Italian cartoons.





FAFINÒN

# L'AVANGUARDIA DI FEDERICO FELLINI E IL MANIFESTO DI 8½

ALBERTO SPADAFORA

*L'analisi di 8½ (1963), opera centrale nella filmografia di Federico Fellini, nei termini specifici di avanguardia intende suggerire l'accostamento del film e del regista riminese ad alcune espressioni delle avanguardie artistiche del Novecento, letterarie e cinematografiche.*

*Tentare di ritrarre Federico Fellini come avanguardista implica immaginarlo redattore di un personale, ipotetico manifesto cinematografico: un manifesto che diventa di volta in volta intervista, confessione, testamento, e che ha in 8½ la sua trasposizione filmica nonché la sua più alta espressione cinematografica.*

*Partendo dalla nozione di avanguardia e passando attraverso la nozione di manifesto, si sviluppano i collegamenti con l'Avanguardia Futurista di Marinetti, con il Surrealismo, così come con il Neorealismo cinematografico e con la Neoavanguardia. Collegamenti che sono però, come si vedrà, al tempo stesso punti di contatto e prese di distanza. Nella prospettiva di un'ulteriore via, personale, dunque felliniana, al concetto di avanguardia cinematografica.*

*E se Rossella Falk, in veste di grillo parlante, riveste nel film il ruolo di coscienza e di interlocutore razionale del protagonista, qui si è scelto di interpellare Italo Calvino e Camilla Cederna quali voci laterali in grado di condurre il lettore tra le righe di questo saggio.*

## Il film: sinossi, situazioni, momenti

*Per uno scrittore la situazione di crisi [...] è la sola situazione che dia frutto.*

Italo Calvino<sup>1</sup>

Ideando una *mise en scène* che si risolve in una *mise en abyme*<sup>2</sup> – e viceversa – Federico Fellini celebra con 8½ la (auto)rappresentazione (meta)cinematografica di un uomo (di cinema).

Presentatoci durante un ricovero termale che si spera lo possa rigenerare, il regista

cinematografico Guido Anselmi (l'indimenticato Marcello Mastroianni) vive un momento di crisi, artistica e coniugale, professionale e intima.

Egli non riesce a procedere con l'inizio dei lavori del nuovo film, non riesce a stabilire un rapporto di leale fiducia con la moglie Luisa (Anouk Aimée), e non riesce a gestire la presenza ingombrante quanto irrinunciabile dell'amante Carla (Sandra Milo). Allo stesso tempo Guido non

riesce a dimenticare le ossessioni giovanili e il ricordo dei genitori, e non riesce a trovare risposte nella severa educazione cattolica ricevuta da bambino; ma anche non riesce a liberarsi dall'inseguire una fantomatica figura femminile ideale (Claudia Cardinale), fonte di ispirazione e di purezza; e non riesce a rinunciare a sognare un irresistibile *harem* popolato da tutte le donne della sua vita. Come scrive Mario Verdone a proposito di una possibile sinossi del film:

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961), in CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980, ora Mondadori, Milano, 1995, pp. 77-78.

<sup>2</sup> Nel suo articolo *La construction "en abyme" dans Huit et demi de Fellini* Christian Metz scrive: "8½, c'est le film de 8½ en train de se faire; le 'film dans le film', c'est ici le film même", in CHRISTIAN METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1, Klincksieck, Parigi, 1971, p. 226.

Guido [...] non riesce a progredire col suo lavoro. Invano è sollecitato dai produttori, dagli assistenti, dagli attori. Qual'è la trama del suo nuovo film? Nessuno la conosce, ma, quel che è più grave, neppure lui.<sup>3</sup>

E ancora, prosegue Verdone:

Guido cerca: un po' di chiarezza in se stesso, idee per un film da fare, attori da impegnare, la donna del sogno, del suo film, e della sua stessa vita. Scruta nel proprio passato [...] e nell'avvenire.<sup>4</sup>

Aperto dalla celebre visualizzazione di un incubo<sup>5</sup> e chiuso dalla ancora più celebre messa in scena di un sogno<sup>6</sup>, il capolavoro di Federico Fellini è un'opera in costante equilibrio magico tra "realtà, [...] ricordo e [...] immaginazione"<sup>7</sup>. Tra sogno e realtà le sequenze si alternano, si precedono e si susseguono fino a confondersi nel finale. Alla fine scopriremo che tutto ciò che ha attraversato il pensiero e la vita di Guido altro non è che il materiale per il film che si farà, e per il film che noi spettatori abbiamo appena visto e ammirato<sup>8</sup>. Guido è l'autore nel film di Fellini che non riesce

a diventare l'autore del proprio film: solo nel finale, struggente e indimenticabile nella sua visionarietà, Guido riesce a diventare nuovamente regista, di un nuovo film come forse di un nuovo se stesso, e sancire in modo definitivo, con il cappello e il megafono in mano, la simbiosi con chi ha realmente messo in scena la finzione, ovvero Federico Fellini.

### Per un'avanguardia felliniana

*La forza dell'immagine nei film di Fellini, così difficile da definire perché non si inquadra nei codici di nessuna cultura figurativa.*

Italo Calvino<sup>9</sup>

Nel corso del XX secolo le avanguardie hanno rivestito un ruolo essenziale nonché rivoluzionario sul tracciato percorso dalle Arti. Come anche l'etimologia francese da cui il termine deriva sembra suggerirci, l'*avant-garde* verrebbe a intendere, in senso militare, una condizione di esplorazione; e, in senso politico, una fusione tra Arte e Vita oltre che un ruolo di

guida; ma anche, in senso tecnologico, un modernismo e una innovazione rispetto alla tradizione; e un posizionamento tempestivo sul solco dei rivoluzionari cambiamenti culturali e artistici. Domandandosi se e in quali termini sia legittimo interpretare Federico Fellini – e in particolare il suo 8½ – nella prospettiva di una qualche avanguardia artistica, ci si accorge di non poterlo collocare all'interno di alcuna delle avanguardie storiche del XX secolo.

Federico Fellini non ha introdotto alcuna corrente o movimento cinematografico, dunque non si può parlare di lui come di un anticipatore. Piuttosto gli si è, col tempo, attribuito un ruolo di modello: un modello che potesse essere significativo per lo sviluppo di altre, diverse, personali, espressioni cinematografiche. Se di avanguardia si può parlare, lo è solo in termini personali: Federico Fellini, persistendo su una propria poetica personale, ha compiuto su se stesso quel passo "in avanti" rispetto

<sup>3</sup> MARIO VERDONE, *Federico Fellini*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> L'asfissia per l'ingorgo di auto nel tunnel induce Guido a volare via, nel cielo, per poi essere fatto ricadere sulla terra dal critico cinematografico e dallo sceneggiatore che lo tengono legato come fosse un palloncino.

<sup>6</sup> Il girotondo finale durante il quale tutti i personaggi del film – reali e immaginari, presenti e passati – danzano insieme mano nella mano sulla passerella circense, sulle note della marcia di Nino Rota. Si ricordi il documentario di Mario Sesti, *L'ultima sequenza* (2003) in cui invece si ricostruisce il finale alternativo pensato inizialmente da Fellini: un finale decisamente meno festoso e liberatorio, con quel funereo vagone del treno su cui viaggiano tutti i personaggi del film.

<sup>7</sup> VERDONE, cit., p. 63.

<sup>8</sup> Scrive Ted Perry: "For Guido the confusion of life and spectacle has momentarily ended. Life has become spectacle. [...] The film about a film has become the film. The last scene brings together, in one spectacle, what was previously incoherent, disparate, and confused", TED PERRY, *Film guide to 8½*, Indiana University Press, Bloomington, 1975, pp. 63-64.

<sup>9</sup> ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, in FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. XXII.

alla tradizione del cinema (fosse essa italiana, francese, o statunitense), deviando da essa.

Non tanto con intento provocatorio, o rivoluzionario, tipico della avanguardia, bensì per rispondere in maniera sincera e istintiva a una propria pulsione artistica, convinto che il mestiere di regista fosse “veramente il più bello del mondo”<sup>10</sup>.

L'attività cinematografica di Fellini ha contribuito piuttosto alla conferma di una espressione di *autorialità*, un concetto che i critici francesi difendono sulle pagine dei “Cahiers du Cinéma” nei termini di *politique des auteurs*. In tale direzione, un regista cinematografico diventa *autore* quando diventa artefice di un proprio cinema, quando le sue opere permettono di intravedere delle costanti, riconoscibili e sempre riconducibili all'autore stesso. Federico Fellini, le cui costanti si individueranno meglio stilando l'ipotetico manifesto-intervista, è stato un autore dell'arte cinematografica proprio come lo sono stati – ognuno a suo modo – Alfred Hitchcock, John Ford, François Truffaut, Michelangelo

Antonioni, Ingmar Bergman e lo sarebbero stati Woody Allen, Terrence Malick, Abbas Kiarostami, Clint Eastwood, Wong Kar-wai per citarne solo alcuni. Quando la visione di un film svela l'impronta del suo regista, nel tratto inconfondibile delle sue costanti stilistiche e tematiche, allora si è in grado di definire l'universo di un regista che diventa *autore* del proprio cinema.

Allora il regista diventa un *aggettivo*, era solito dire Federico Fellini, ossia diventa qualcuno che è possibile riconoscere, individuare, indicare, verbalizzare addirittura. E che magari è anche possibile immaginare redattore di un proprio ipotetico e personale manifesto dell'arte cinematografica.

### **Per un manifesto felliniano dell'arte cinematografica** <sup>11</sup>

#### 1. Visionarietà.

“The visionarity is the only true reality”. Con la sovrimpressione di questa frase di Federico Fellini si concludeva il montaggio di sequenze con cui nel 1993 l'*Academy of Motion Pictures*

*Art and Sciences* tributava il proprio omaggio al regista italiano, in occasione del conferimento dell'Oscar alla carriera. Anche l'*Academy* ritenne doveroso, dovendo scegliere un termine chiave che riassume e al tempo stesso rappresentasse l'intera opera cinematografica di Federico Fellini, soffermarsi sul concetto di visionarietà, intesa come l'unica vera realtà. “Quello che è stato tante volte definito come il barocchismo di Fellini sta nel suo costante forzare l'immagine fotografica nella direzione che dal caricaturale porta al visionario”<sup>12</sup>, sostiene concorde Italo Calvino. A questo punto Federico Fellini aggiungerebbe che “l'importante sarebbe ritrovare sul piano della consapevolezza la facoltà visionaria. Proprio perché [quest'ultima] è una delle possibilità della natura umana e non c'è ragione di privarsene”<sup>13</sup>.

#### 2. Sogno, fantasia e realtà.

“Un film per me è veramente qualcosa di assai vicino a un sogno amico [...], ambiguo ma ansioso di rivelarsi, vergognoso quando viene spiegato, affascinante finché

<sup>10</sup> Citato in VERDONE, cit., p. 12.

<sup>11</sup> Affinchè questo mai redatto manifesto cinematografico fosse fedele al suo ignaro autore, ho tentato di raccogliere innanzitutto dichiarazioni rilasciate dallo stesso Federico Fellini; per poi servirmi di commenti critici per supportare, illustrare, esplicitare le parole del regista riminese. Memore delle soluzioni di scrittura impiegate nei Manifesti delle avanguardie storiche, il presente manifesto viene stilato servendosi di simbolici 8 termini chiave e ½; l'ordine con cui questi vengono presentati è frutto di una scelta arbitraria, nonostante in ultima analisi essi siano tra loro intrecciati e consequenziali.

<sup>12</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XXII.

<sup>13</sup> FELLINI, cit., p. 88.

rimane misterioso”<sup>14</sup>. A proposito dei sogni – resi in forma cinematografica – Fellini parla, ricorrendo ad affascinanti ossimori, di “trasparenza enigmatica”<sup>15</sup> e di “chiarezza indecifrabile”<sup>16</sup>. Del resto Fellini si è sempre esposto al mondo cinematografico con la percezione che del mondo reale hanno i bambini: “Penso che tutti i bambini abbiano con la realtà un rapporto [...] sognato; tutto è solo un gigantesco spettacolo, gratuito e meraviglioso”<sup>17</sup>. Oltre a ricongiungere la realtà e la fantasia al tessuto onirico infantile, Fellini insegue anche un desiderio, quello “di usare il cinema come uno strumento per penetrare certe trasparenze del reale”<sup>18</sup>, tramite appunto la Fantasia. Inaspettatamente il bianco e nero cinematografico sembra essere più fedele alla realtà di quanto lo possano essere invece i colori riprodotti sul grande schermo: questo perché “i cosiddetti colori naturali impoveriscono la fantasia. Più ti avvicini mimeticamente alla realtà, più scadi nell’imitazione. E

il bianco e nero, in questo senso, offre margini più ampi alla fantasia”<sup>19</sup>. E non a caso *8½* è (ancora) un film in bianco e nero. Il sogno scorre parallelo tanto nella mente del protagonista Guido Anselmi quanto sullo schermo cinematografico, si intreccia al reale – o al supposto tale – e diventa parte indissolubile della vita, se non la sua parte più affascinante. Profondamente convinta di tutto ciò è anche la scrittrice Camilla Cederna, amica del regista, che in occasione della prima proiezione privata del film *8½* annota: “Il potere di evocazione [del sogno] nel film è così impressionante che tutto appare invece splendidamente reale”<sup>20</sup>. Dopotutto Fellini era solito ripetere “mi sono affidato alla passione della fantasia”<sup>21</sup>, dovendo motivare o semplicemente illustrare percorsi e lavorazioni delle sue opere.

3. Ovvero verità contro falsità. “Il cinema-verità? Sono piuttosto per il cinema-falsità”<sup>22</sup> afferma Federico Fellini. E prosegue: “La

menzogna è sempre più interessante della verità. La menzogna è l’anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo. La *fiction* può andare nel senso di una verità più acuta della realtà [...]. Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche [...]. Ciò che deve essere autentica è l’emozione che si prova nel vedere e nell’esprimere”<sup>23</sup>. E se è vero che “la fedeltà al vero non dovrebbe essere un criterio di giudizio estetico”<sup>24</sup>, allora l’opera di Federico Fellini può essere considerata *autenticamente falsa*, cioè dedicata a ciò che di autentico vi è nella falsità dei sogni, delle immaginazioni, dei misteri e dei ricordi. In questa direzione tutte le sequenze oniriche, surreali e immaginifiche contenute in quella “bella confusione”<sup>25</sup> che è *8½* assumono una peculiarità chiave per l’interpretazione del mondo di Federico Fellini. Come la famosa sequenza in cui Guido, allo scopo di porre fine a una serie di improponibili giustificazioni riguardo la fedeltà coniugale,

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> CAMILLA CEDERNA (a cura di), *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1965, p. 84.

<sup>21</sup> FELLINI, cit., p. 105.

<sup>22</sup> Citato in VERDONE, cit., p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XXII.

<sup>25</sup> FELLINI, cit., p. 86.

dapprima immagina l'amante Carla e la moglie Luisa ballare insieme civettuole e amichevoli tra i tavoli di un bar delle terme, e poi sogna un vero e proprio *harem* abitato dalle donne della sua vita, sottomesse e devote, servili e ubbidienti.

4. Amarcord, ovvero memorie di ricordi inventati. Il "mi ricordo" in dialetto romagnolo diventa il filo conduttore che pervade tutta l'opera di Federico Fellini, prima e dopo il 1974, anno di realizzazione del film che porterà tale titolo. *La Memoria* e il *Ricordo* diventano per il regista riminese sempre una fonte di interpretazione del presente alla luce del passato e del passato alla luce del presente. Come ricorda Italo Calvino, nel caso di Fellini "passato e presente mescolano le loro prospettive"<sup>26</sup>. Il filo della memoria regge l'impianto narrativo anche di *8½*: il ricordo dei genitori, cupo e per nulla consolatorio; le rimembranze riguardo l'educazione cattolica ricevuta, severa e punitiva, castrante e mai chiarificatrice; i ricordi dell'infanzia, colmi

di un misticismo infantile che avvolge con levità qualunque pensiero, sono solo alcuni anelli nella catena della memoria che lega nel film vita presente e ricordi passati. È doveroso però sottolineare che anche di fronte al passato, al ricordo supposto autobiografico, alla memoria fonte di ogni *amarcord*, Fellini associa sempre una traccia di fantasia, di invenzione, di ricordo falsificato dallo stesso atto del ricordare. E del resto non potrebbe essere diversamente: "Debbo [...] ammettere che i miei film della memoria raccontano ricordi completamente inventati. E del resto che differenza fa?"<sup>27</sup> confessa Fellini. E ancora: "Io mi sono inventato quasi tutto: un'infanzia, una personalità, nostalgie, sogni, ricordi: per il piacere di poterli raccontare"<sup>28</sup>. Una memoria falsificata che però non vorrebbe essere ingannevole, bensì strumento di un fine ben più preciso che è quello "che l'immaginazione cinematografica persegue"<sup>29</sup>.

5. Autobiografia. "Sono portato a considerare i miei film come la

testimonianza di me stesso"<sup>30</sup>. Nonostante ammetta l'invenzione dei propri ricordi, Federico Fellini non rinuncia evidentemente a considerare questi come testimonianza di una sua autobiografia. Proprio la stessa "autobiografia che Fellini ha proseguito ininterrottamente da *I vitelloni* a oggi"<sup>31</sup>.

6. Il circo e i clown, "ambasciatori della mia vocazione"<sup>32</sup>. "Penso che ogni forma di spettacolo ha origine nel circo, o che comunque il circo ne è il precursore ideale se non cronologico"<sup>33</sup>. Pur sostenendo *falsamente* di non conoscere nulla a proposito del circo<sup>34</sup>, Fellini afferma in maniera sicura come Cinema e Circo siano legati da una sottile, naturale e al tempo stesso profonda affinità elettiva, arrivando a sostenere, pur tramite un interrogativo: "E infatti il cinema, voglio dire fare del cinema, [...] non è come la vita di un circo?"<sup>35</sup>. Parallelamente, prosegue Italo Calvino: "[La] poeticità rarefatta [...] si estende al mondo del circo, alla malinconia dei clown, uno dei motivi

<sup>26</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XXIII.

<sup>27</sup> FELLINI, cit., p. 41.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>31</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XX.

<sup>32</sup> FELLINI, cit., p. 111.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 114.

più insistiti della tastiera felliniana, e più legati a un gusto stilistico retrodatato, [...] a una visualizzazione infantile, disincarnata, precinematografica d'un mondo 'altro'<sup>36</sup>. Le parole di Fellini tornano a definire quella continuità tra le due diverse forme di messa in scena, quella circense e quella cinematografica: "Alle origini il cinema era un fenomeno da fiera, uno spettacolo di piazza e io lo sento sempre un po' così: [come un] intrattenimento circense"<sup>37</sup>. Non a caso la celeberrima conclusione del film *8½* è orchestrato da Guido/Fellini come una gioiosa sarabanda, un girotondo in cui tutti i personaggi apparsi durante il film corrono su una pedana circolare tipica dei tendoni circensi, in una conclusiva passerella danzante sulle note suonate dal Guido bambino insieme ad alcuni *clowns*.

#### 7. Cinema è vita.

"A Cinecittà io non ci abito, ma ci vivo"<sup>38</sup>. Così Federico Fellini rende in modo geniale la simbiosi che in lui hanno Cinema e Vita, ironizzando sul fatto che, pur senza avere il domicilio nei teatri di

posa di Cinecittà, tuttavia è proprio lì che egli ha finito per vivere la propria vita. "Un film l'ho sempre sentito come un momento della vita, per me non c'è divisione tra la vita e il lavoro, il [mio] lavoro è una forma, un modo di vivere"<sup>39</sup>, sostiene Fellini, e ancora: "l'identificazione con il mio lavoro è [...] completa e totale"<sup>40</sup>. Ammettendo inoltre di aver sempre tentato di "vivere la vita di un film come [se questo fosse] un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente raccontare"<sup>41</sup>, Fellini sembra svelare allo spettatore di *8½* quella metanarrazione cinematografica che governa il suo capolavoro del 1963. Del resto Fellini ricorda anche che non si sarebbe aspettato "di diventare regista, ma poi dal primo giorno, dalla prima volta che ho gridato *Motore! Azione! Stop!* mi è sembrato di farlo da sempre, non avrei potuto fare altro, e quello ero io e quella la mia vita"<sup>42</sup>.

#### 8. Donne.

"Si dica quel che si vuole ma l'inseguire una donna che avanza ancheggiando mentre il campanone di San Pietro diffonde rintocchi

ammonitori e minacciosi, [...], è una visione che continua ancora ad affascinarmi"<sup>43</sup>. Così Federico Fellini rende l'ossessione per la donna su cui la morale cattolica sembra non vincere. Un'ossessione per una donna che è l'insieme di tutte le donne.

Del resto Gelsomina, Cabiria, Anita, Sandrocchia, per non parlare di *Giulietta degli spiriti* (Federico Fellini, 1965) o addirittura *La città delle donne* (Federico Fellini, 1980) sono tutti ritratti diversi con cui Fellini ha voluto affacciarsi sul "continente-donna, oscuro e affascinante"<sup>44</sup>. E riflettendo sulla genesi di *8½*, lo stesso regista sostiene che il film avrebbe dovuto "essere tutto costellato di figure femminili; il protagonista ne è abbagliato, gli piacciono tutte, come se la donna fosse una sola incarnata in miliardi di sembianze"<sup>45</sup>.

#### 8 (½). *8½*

Ovvero al tempo stesso la summa e la sintesi del presente manifesto e di una indimenticabile (*auto*)rappresentazione (*meta*)cinematografica di un uomo (*di cinema*).

<sup>36</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, cit., p. XXI.

<sup>37</sup> FELLINI, cit., p. 169.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>41</sup> Citato in VERDONE, cit., p. 10.

<sup>42</sup> FELLINI, cit., p. 48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> FELLINI, cit., p. 79.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 78.

### Fellini tra Futurismo e Surrealismo

*Mi sarebbe piaciuto fare del cinema nel 1920, avere vent'anni allora, all'epoca dei pionieri, quando tutto era ancora da fare, da inventare.*

Federico Fellini<sup>46</sup>

Nonostante non si possa collocare Federico Fellini sul solco di alcuna avanguardia storica, emerge in modo sorprendente come alcuni aspetti della creatività felliniana, del Futurismo, e del Surrealismo possano tra loro essere congiunti. Anche se “Futurismo e Surrealismo volevano rabbiosamente distruggere per ricostruire”<sup>47</sup>, il loro contributo artistico può essere talvolta ravvisato nella concezione dell'opera d'arte in Federico Fellini, autore così distante eppure così vicino a questi due movimenti rivoluzionari.

Nella prospettiva storica l'Avanguardia Futurista di Filippo Tommaso Marinetti precede 8½ di Federico Fellini di oltre cinquant'anni; ma se prendiamo in esame i celebri manifesti futuristi che Marinetti e altri firmarono dal 1909 in poi e il virtuale

manifesto immaginato di Federico Fellini che abbiamo presentato nel paragrafo precedente, possiamo cogliere alcune, stimolanti convergenze. Nel manifesto futurista del 1916 dedicato a *La cinematografia futurista* si afferma:

Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere innanzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, [...], e [dalle] tradizionali spazzature del teatro letterario<sup>48</sup>.

Con un intento meno rivoluzionario e bellicoso, a suo modo Federico Fellini esprime il medesimo parere quando, ritrovandosi a commentare il suo rapporto con l'oggetto sceneggiatura, dichiara:

Le parole, l'espressione letteraria, il dialogo, sono seducenti ma appannano quello spazio preciso, quella necessità visiva che è un film<sup>49</sup>.

Il concetto espresso dal Movimento Futurista a proposito de *Il teatro di varietà* è analogo a quello che Federico Fellini, tramite il richiamo al Circo, ha sempre condiviso, ricercato, e rappresentato<sup>50</sup>. Come si

legge nel manifesto apparso sul “Daily-Mail” nel 1913, il Futurismo esalta il teatro di varietà in quanto “si propone di distrarre [...] il pubblico con degli effetti di comicità [...] o di stupore immaginativo”<sup>51</sup> e “genera il meraviglioso futurista”<sup>52</sup>; ancora, Marinetti vede il teatro di varietà come una “scuola di sincerità”<sup>53</sup> che spieghi “luminosamente [...] la fatalità utile della menzogna”<sup>54</sup>. E, non da ultimo, il Futurismo esalta il teatro di varietà poiché esso dovrebbe “incoraggiare in ogni modo il genere dei clowns”<sup>55</sup>.

Le parole di Marinetti dovrebbero tornare familiari al lettore del manifesto felliniano: lo *stupore immaginativo*, la *sincerità* unita al *meraviglioso*, la *fatalità utile della menzogna*, e il *genere dei clowns* sono tutte espressioni che sembrano legare, almeno sotto questo profilo, in modo indissolubile, Marinetti e Fellini. Nonostante il primo rimanga legato alla forma di esibizione del *Varietà* e il secondo a quella del *Circo*. Se si osserva il secondo

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>47</sup> LUCIANO DE MARIA, *Futurismo, Dadà, Surrealismo*, “Lettere Italiane”, Anno XXVII, n. 4, ottobre-dicembre 1975, p. 386.

<sup>48</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA, REMO CHITI, *La cinematografia futurista*, “L'Italia Futurista”, Firenze, 11 settembre 1916, in FRANCESCO GRISI (a cura di), *I futuristi*, Newton Compton, Roma, 1994, p. 82.

<sup>49</sup> FELLINI, cit., p. 160.

<sup>50</sup> Si ricordi la prima (co)regia cinematografica di Fellini dal titolo, guarda caso, *Luci del varietà* (1950). Realizzato insieme ad Alberto Lattuada, rappresenta quel primo *mezzo* film di cui Fellini terrà conto nel titolo 8½.

<sup>51</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il teatro di varietà*, “Daily-Mail”, 21 novembre 1913, in GRISI, cit., p. 91.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 98.

*Manifesto tecnico della Pittura Futurista* del 1910, si noterà che ciò a cui Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini facevano riferimento riguardo le condizioni necessarie affinché un ritratto potesse essere opera d'arte è lo stesso principio a cui Federico Fellini si rivolge quando – virtualmente, tramite il Manifesto mai redatto – parla di *Sogno, Fantasia e Realtà*. Riprendiamo le parole che i pittori futuristi italiani pronunciarono in merito:

Il ritratto, per essere opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello, e [...] il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna farla; bisogna farne l'atmosfera<sup>56</sup>.

Queste parole ben si associano a quelle del regista di 8½ il quale, come abbiamo già visto<sup>57</sup>, è solito credere che più ci si avvicini alla realtà e più si scada nell'imitazione di questa, volendo invece ricorrere – tramite un atto personale di creazione – a una rappresentazione della realtà che viva di fantasia, e di finzione.

È pur vero che per altri aspetti le opere di Federico Fellini si discostano in maniera profonda da una

possibile lettura futurista. Ad esempio al regista riminese è senz'altro estranea una visione *politica* dell'arte, prospettiva da cui invece i futuristi esigevano concepire sia l'arte sia l'operato di un'artista. Al contrario, Fellini ha sempre difeso la propria “estraneità a una problematica politica”<sup>58</sup>. In particolare egli era solito precisare:

La politica, intendo dire una visione politica della vita dove i problemi del vivere sono proposti e affrontati solo in termini collettivi, mi sembra una limitazione. Tutto ciò che rischia di cancellare [...] l'individuo e la sua privatissima storia, [...], devo dire che mi allontana istintivamente”<sup>59</sup>.

Imponendo così alla propria arte un'espressione non politica ma emozionale, secondo cui immaginare e successivamente visualizzare le proprie reali fantasie. *La Fantasia*, e meglio ancora il *Sogno*, possono essere anche e soprattutto ricollegati al movimento del Surrealismo. Esso infatti, come spiega Mario De Micheli, fu teso “a trovare una mediazione tra queste due sponde, [ossia] un punto di coincidenza [...] tra fantasia e realtà”<sup>60</sup>. Potremmo pensare alla

figura di Federico Fellini quando leggiamo le parole di André Breton, fondatore del movimento surrealista, secondo il quale “il poeta futuro [avrebbe superato] l'idea [...] dell'irreparabile divorzio tra l'azione e il sogno”<sup>61</sup>. Ci verrebbe da chiedere, in modo spontaneo, quanto l'autore di 8½ sentisse propri alcuni concetti bretoniani quali la *surrealtà* e il *meraviglioso*. Come emerge dal *Manifesto del Surrealismo* del 1924, infatti, secondo Breton la surrealtà coincideva con il punto d'incontro risolutore tra i due stati apparentemente contraddittori del sogno e della realtà<sup>62</sup>; e il meraviglioso, similmente, favoriva quella “libertà totale che si pone nella [...] fusione del sogno con la realtà o della realtà con il sogno”<sup>63</sup>. Alcune riflessioni dello stesso Federico Fellini permettono meglio di avanzare l'ipotesi di “surrealismo felliniano” in 8½:

Il cinema racconta i suoi mondi, le sue storie, i suoi personaggi, con immagini. La sua espressione è figurativa, come quella dei sogni, con [...] quel senso di irrealità che è proprio dell'immagine sognata, del linguaggio visivo del sogno. [Ad esempio] il film muto ha una sua misteriosa bellezza, una

<sup>56</sup> UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Milano, 11 aprile 1910, in GRISI, cit., p. 46.

<sup>57</sup> Cfr. il paragrafo *Sogno, fantasia e realtà* del manifesto felliniano.

<sup>58</sup> FELLINI, cit., p. 153.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 175.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 184.

potente seduzione evocativa che lo rende più vero del film parlato proprio perché è più vicino alle immagini del sogno, che sono sempre più vive e reali di tutto ciò che vediamo e tocchiamo<sup>64</sup>.

E ancora:

Il successo dell'operazione, la sua prova [...] di risultato poetico, sta proprio nel riuscire a conservare il più possibile, nell'immagine realizzata, quel tanto di allusivo, trasparente, scontornato, fluttuante, indistinto, che c'era nell'immagine sognata (fantastica)<sup>65</sup>.

Riprendendo il passo iniziale del celebre primo *Manifesto del surrealismo* ci si rende conto di quanto esso possa combaciare interamente con la sintesi narrativa del film di Fellini:

L'uomo, questo sognatore definitivo, [...] con disagio fa il giro intorno agli oggetti si cui è costretto a far uso, [...] sa quali donne ha avuto, in quali vane avventure si è immerso [...]. Se conserva un po' di chiarezza non può che rivolgersi verso l'infanzia, la quale, per quanto sia stata dura e torturata dalla sorveglianza degli educatori, nondimeno gli appare ricca d'incanti [...] in [...] una prospettiva di più vite condotte in una volta<sup>66</sup>.

A voler ben notare, potremmo riconoscere in questo passo

Guido “il sognatore”, che “con disagio fa il giro intorno agli oggetti” (si veda il film di cui non riesce a iniziare le riprese), le sue “donne” e le sue “vane avventure”, “la sorveglianza degli educatori” (si pensi al ruolo che nel film ha la Chiesa), “gli incanti dell'infanzia” (si veda l'episodio della Saraghina, e dell'*Asa Nisi Masa*), e quella “prospettiva di più vite condotte in una volta” che solo il cinema può disegnare.

#### Fellini tra Neorealismo cinematografico e Neoavanguardia

Ogni ricerca che un uomo svolge su se stesso [...] è una ricerca spirituale [...]. Suppongo sia questa la mia filosofia. Faccio i miei film nello stesso modo in cui parlo alla gente. Questo per me è neo-realismo, nel senso più puro e originale. Una ricerca in se stessi e negli altri. In ogni direzione, in tutte le direzioni in cui va la vita<sup>67</sup>.

Così Federico Fellini parla del proprio intento di ricerca spirituale attraverso il mezzo cinematografico; e lo fa nominando il termine *neorealismo*. È evidentemente

un concetto anche questo del tutto *personale*: in 8½ – come in tutte le altre opere di Federico Fellini – vi è ben poco di riconducibile a una visione del neorealismo cinematografico. Egli si è di fatto distaccato da esso, con la fantasia, e con la finzione, essendo soprattutto i sogni, secondo il regista, la parte più affascinante della realtà. Scrive Giovanni Grazzini, ricordando Federico Fellini nell'anno della sua scomparsa: “Una sorta di novellatore [...] con il suo deformare [...] gli echi del neorealismo [...] con le curve barocche”<sup>68</sup>.

Un passo del manifesto felliniano potrebbe invece ricondursi alla *letteratura della menzogna* della Neoavanguardia, secondo la quale il testo letterario – e in senso lato anche il *poema visivo* cinematografico<sup>69</sup> – è già finzione di per sé. Concordando così con la questione felliniana della dialettica *Verità/Falsità* secondo la quale “la menzogna è sempre più interessante della verità”<sup>70</sup>.

<sup>64</sup> FELLINI, cit., p. 100.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>66</sup> ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo*, 1924, in DE MICHELI, cit., p. 322.

<sup>67</sup> Citato in VERDONE, cit., p. 5.

<sup>68</sup> GIOVANNI GRAZZINI, *In memoria di Fellini*, in GIOVANNI GRAZZINI, *Cinema '93*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 168.

<sup>69</sup> Nel 1920 Sebastiano Arturo Luciani scrive un saggio dal titolo *Il poema visivo come genere letterario*, contenuto nel volume *Verso una nuova arte. Il cinematografo*, Ausonia, Roma 1920. Proprio il volume di Luciani può essere considerato “come il primo tentativo di fondazione di un discorso teorico sul cinema fatto in Italia”, GIAN PIERO BRUNETTA, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976, p. 17. A Luciani, importante sottolinearlo, il cinema appare, già nel 1920, come l'*arte di tutte le arti*. Cfr. anche SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, La Voce, Roma, 1928, e SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Il cinema e le arti*, Ticci, Siena, 1942.

<sup>70</sup> Cfr. il paragrafo *Ovvero verità contro falsità* del manifesto felliniano.

### Conclusione: per più conclusioni

Parlare di Federico Fellini in termini di *avanguardia* poteva risultare arduo, anche solo per il fatto che le principali Avanguardie Storiche cui ho fatto riferimento – il *Futurismo* e il *Surrealismo* – esordiscono sulla scena artistica e culturale almeno quarant'anni prima l'inizio dell'attività di regista cinematografico di Federico Fellini. Eppure inquadrata la sua creatività all'interno di un immaginario *manifesto cinematografico*, sono poi facilmente emerse delle coincidenze, dei contatti terminologici ma anche semantici che hanno permesso di (ri)descrivere la figura di Fellini: egli è apparso così un avanguardista, legato a futuristi, a surrealisti e a neoavanguardisti per la concezione visiva e visionaria del mezzo cinematografico. Al termine *avanguardista* abbiamo però aggiunto l'aggettivo *personale*, volendo evidenziare l'unicità di Federico Fellini nel panorama delle arti del XX secolo. Momento alto per intensità espressiva e per originalità della messa in scena, nel sotto-finale di *8½* lo spettatore ascolta la voce interiore di Guido, intento a lasciarsi

sopraffare dalle sue nuove intuizioni emotive: l'intimità dei pensieri assume così i tratti di una ulteriore, commossa e allo stesso tempo vitale e propositiva confessione di Federico Fellini su Federico Fellini, la sua arte, la sua vita:

Ma cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare, mi ridà forza, vita. Vi domando scusa dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo, come è giusto accettarvi, amarvi, e come è semplice. Luisa, mi sento come liberato, tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero. Come vorrei sapermi spiegare, ma non so dire. Ecco, tutto ritorna come prima, tutto è di nuovo confuso, ma questa confusione sono io, io come sono, non come vorrei essere, e non mi fa più paura. Dire la verità, quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato, solo così mi sento vivo e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna. È una festa la vita, viviamola insieme. Non so dirti altro Luisa, né a te né agli altri. Accettami così come sono se puoi. È l'unico modo per tentare di trovarci.

Una confessione cinematografica che si risolve, in Fellini, in un atto di amore e di solidarietà verso gli altri, in un "discorso sulla fiducia"<sup>71</sup> e sulla reciproca comprensione umana; ma anche in una assoluzione verso i propri limiti e in una richiesta di piena legittimazione della sua opera cinematografica. Una confessione che è al tempo stesso promessa e testamento

della propria natura di uomo e artista, di scrittore e di regista.

Proseguendo lungo questo cammino conclusivo, si potrebbero ricordare le affettuose, amichevoli parole con cui Camilla Cederna chiude il proprio racconto sulla lavorazione di *8½*:

Mentre il protagonista va in giro vestito sempre come Fellini [...], ha in bocca le affettuose bugie di cui lui è specialista [...], non sa cosa mai decidere, gira a vuoto e rimanda l'inizio del suo film [...] il Fellini giù dallo schermo invece un film ha finito per farlo, che è il contrario del racconto tradizionale. [...] È un film che in tutto il mondo attizzerà accese discussioni su stile e contenuto [...] e che [...] segna il limite massimo a cui in Italia finora è arrivata la regia<sup>72</sup>.

Oppure si potrebbe lasciare ancora una volta la parola allo stesso Fellini, sperando che le sue parole, *autenticamente false*, possano al contrario raggiungere una definizione solida della concezione felliniana dell'arte cinematografica:

Facendo dei film non mi propongo altro che seguire questa mia naturale inclinazione, raccontare cioè col cinema delle storie, storie che mi sono congeniali e che mi piace raccontare in un'inestricabile mescolanza di sincerità e di invenzione, di voglia di stupire, di confessarsi, di assolversi, di desiderio spudorato di piacere, di interessare, di far la morale, il profeta, il testimone, il clown... di far ridere e commuovere. C'è bisogno di qualche altro motivo?<sup>73</sup>

<sup>71</sup> FELLINI, cit., p. 154.

<sup>72</sup> CEDERNA, cit., p. 85.

<sup>73</sup> FELLINI, cit., p. 48.

Mentre non potrebbe esserci modo migliore di concludere il presente saggio di quello di rievocare la conclusione stessa di *8½*, quel girotondo circense in cui Guido Anselmi dirige i “centocinquantadue

personaggi”<sup>74</sup> che hanno costellato la sua vita, il film di cui sarà regista, e il film di cui è stato protagonista. E porsi, attraverso le parole di Federico Fellini, un interrogativo che contiene al

suo stesso interno la risposta risolutiva, e cinematografica:

Il vero senso di tutto non consisterà forse nell’inserirsi, con tutta la [...] vitalità possibile, in questa specie di fantastico balletto cercando soltanto d’intuirne il ritmo?<sup>75</sup>

<sup>74</sup> CEDERNA, cit., p. 83.

<sup>75</sup> FELLINI, cit., p. 75.

## Federico Fellini's Avant-garde and the 8½ Manifesto

by Alberto Spadafora

The analysis of *8½* (1963), the central work of Federico Fellini's filmography, in terms of *avant-garde* suggests a comparison of the film, and its Rimini born director, with some of the twentieth century's literary and cinematic avant-garde movements.

Trying to depict Federico Fellini as an avant-gardist requires him in the role of author of a personal, hypothetical cinematic manifesto: a manifesto that in turn becomes interview, confession and testament and that finds in *8½* its filmic transposition, as well as its loftiest cinematic expression.

Starting from the concept of *avant-garde* and including the concept of *manifesto*, one develops the connections with Marinetti's Futurist Avant-Garde, with Surrealism as well as with Cinematic Neorealism and with the Neovanguard. Connections that are, as we shall see, meeting points and disassociations at the same time. From the point of view of an unprecedented personal, and therefore Fellinian, concept of cinematic avant-garde.

And as Rossella Falk in the film took on the role of the protagonist's conscience and rational interlocutor, we have here decided to call upon Italo Calvino and Camilla Cederna as side voices to guide the reader through this essay.

### The film: synopsis, situations, moments

*For a writer the crisis [...] is the only fertile condition.*  
Italo Calvino<sup>1</sup>

By conceiving a *mise en scène* that is resolved in a *mise en abyme*<sup>2</sup> - and vice versa - Federico Fellini celebrated, with *8½*, the (meta) cinematic (self) representation of man (cinema).

We are introduced to the cinema director Guido Anselmi (the unforgettable Marcello Mastroianni) during a stay in a spa, that will hopefully regenerate him and where he goes through an artistic, marital, professional and private crisis.

He is not able to start working on his new film, he cannot establish a loyal trustful relationship with his wife Luisa (Anouk Aimée), and he cannot manage or renounce the awkward presence of his lover Carla (Sandra Milo). At the same time Guido cannot forget his youthful obsessions and the memory of his parents and he cannot find the answers in the strict catholic education he received as a child. But he also cannot free himself of the urge to chase the phantomatic ideal female figure (Claudia Cardinale) that is the source of inspiration and symbol of purity. And he is not able to resist dreaming of an irresistible harem populated by all the women of his life. As Mario Verdone wrote as a possible synopsis for the film:

Guido [...] cannot get on with his work. He is pressed by producers, assistants and actors to no avail. What is the plot of his new film? Nobody knows what it is, but the worse of it is that he doesn't know either<sup>3</sup>.

Verdone continues:

Guido seeks: clarity in himself, ideas for a film to make, actors to put to work, the woman of his dream, his film and his life. He scans his past [...] and the future<sup>4</sup>.

Federico Fellini's masterpiece, which opens with the famous representation of a nightmare<sup>5</sup> and closes with the even

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *Dialogo di due scrittori in crisi* (1961), in CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Turin, 1980, now Mondadori, Milan, 1995, pp. 77-78.

<sup>2</sup> In his article *La construction "en abyme" dans Huit et demi de Fellini* Christian Metz wrote: "*8½*, c'est le film de *8½* en train de se faire; le 'film dans le film', c'est ici le film même", in CHRISTIAN METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, volume 1, Klincksieck, Paris, 1971, p. 226.

<sup>3</sup> MARIO VERDONE, *Federico Fellini*, Il Castoro, Milan, 1995, p. 63.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> The suffocating traffic jam in the tunnel makes Guido fly up to the sky only to be brought back down to earth by the cinema critic and the scriptwriter who keep him tied like a balloon.

more famous representation of a dream<sup>6</sup>, is a work that is in a constant magical equilibrium between “reality [...] memory and [...] imagination”<sup>7</sup>. Sequences of dream and reality alternate, precede and follow each other, until they become confused in the ending. In the end we will discover that all that has crossed Guido’s thoughts and life has been the material for the film that he will make and for the film that we spectators have just seen and admired<sup>8</sup>.

Guido is the author, in Fellini’s film, that is not able to become the author of his own film: only in the ending, moving and unforgettable in its visionary aspect, does Guido manage to become a director once again, of a new film and perhaps of a new self and definitively sanctioned, with the hat and the megaphone, the symbiosis with Federico Fellini who has in actual fact staged the illusion.

### For a Fellinian avant-garde

*The strength of the image in Fellini’s films is so difficult to define because it cannot be classified with the rules of any figurative culture.*  
Italo Calvino<sup>9</sup>

During the twentieth century the avant-gardes undertook an essential, if not revolutionary, role in the arts. As the French etymology from which the term comes from seems to suggest, the *avant-garde* is intended, in the military sense, as an exploration; politically as a fusion between art and life, as well as a guiding role; but also, in technological terms, as modernism and an innovation compared to tradition; and a timely positioning in the wake of revolutionary cultural and artistic changes. When questioning oneself about the legitimacy of interpreting Federico Fellini – and especially *8½* – in the perspective of an artistic avant-garde, and in what terms, one realises that it cannot be located within any of the historical avant-garde movements of the twentieth century.

Federico Fellini did not introduce any cinematic current or movement and therefore one cannot refer to him as a forerunner. Instead, over time, he has been attributed the role of model: a model of a certain relevance for the development of other diverse and personal cinematic forms of expression. If one can talk in terms of avant-garde, it is only in personal terms: Federico Fellini by persisting with his own personal poetics, accomplished a development in respect of the cinematic tradition (whether Italian, French or American) and moved away from it.

Not so much with a provocative or revolutionary intent, typical of the avant-gardes, but in order to respond sincerely and instinctively to his own artistic thrust, convinced that the director’s job was “really the best job in the world”<sup>10</sup>. Fellini’s cinema activity contributed instead, to the confirmation of an expression of authorship, a concept that the French critics defend from the pages of “Cahiers du Cinéma” in terms of *politique des auteurs*. In these terms a cinema director becomes an author when he becomes the maker of his own cinema and his works reveal certain recognisable constants which can always be traced back to the author. Federico Fellini, whose constants can be identified more easily by drawing up a hypothetical manifesto-interview, was an author of the cinematic art just as – each in their own way – Alfred Hitchcock, John Ford, François Truffaut, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman have been and how Woody Allen, Terrence Malick, Abbas Kiarostami, Clint Eastwood, Wong Kar-wai will be, just to mention a few. When a film reveals its director’s hallmark, in the unmistakable features of his stylistic and thematic constants, one can define the universe of a director which becomes *author* of his own cinema.

That’s when the director becomes an adjective, one would say Federico Fellini, that is he becomes someone you can recognise, identify, point out and verbalise even. And perhaps one could even imagine him as the writer of his own hypothetical and personal cinema manifesto.

<sup>6</sup> The final round dance in which all the film’s characters – real and imaginary, present and past – dance together holding hands on the circus to Nino Rota’s music. In Mario Sesti’s documentary, *L’ultima sequenza* (2003), there is the reconstruction of the alternative ending that Fellini had initially imagined: a decidedly less festive and liberatory ending with that funereal train carriage in which all the film’s characters are travelling.

<sup>7</sup> VERDONE, quot., p. 63.

<sup>8</sup> Ted Perry wrote: “For Guido the confusion of life and spectacle has momentarily ended. Life has become spectacle. [...] The film about a film has become the film. The last scene brings together, in one spectacle, what was previously incoherent, disparate, and confused”, TED PERRY, *Film guide to 8½*, Indiana University Press, Bloomington, 1975, pp. 63-64.

<sup>9</sup> ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, in FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1980, p. XXII.

<sup>10</sup> Quoted in VERDONE, quot., p. 12.

## A Fellinian manifesto of the cinematographic art<sup>11</sup>

### 1. Visionariety.

“The visionarity is the only true reality”. The *Academy of Motion Pictures Art and Sciences* ended its tribute to the Italian director in 1993, when it awarded him the Oscar to the career, with this statement over a selection of images. In choosing a key term that summed up and at the same time represented Federico Fellini’s entire cinematic work, the Academy felt that it had to focus on the concept of visionarity as the only true reality. “What has often been defined as Fellini’s baroque style lies in his forcing the photographic image from the caricature to the visionary”<sup>12</sup>, states, in agreement, Italo Calvino. At this point Fellini would add that “the important thing is to rediscover an awareness of the visionary faculty. Because it is one of the possibilities of human nature and there is no reason to deprive ourselves of it”<sup>13</sup>.

### 2. Dream, fantasy and reality.

“A film for me is truly something that is very close to a friendly dream [...], ambiguous and yet anxious to reveal itself, shameful when explained and intriguing until it remains mysterious”<sup>14</sup>. Fellini, in talking about dreams – reproduced in film – employs fascinating oxymorons such as “enigmatic transparency”<sup>15</sup> and “indecipherable clarity”<sup>16</sup>. After all Fellini has always approached the cinematic world with the perception that a child has of the real world: “I think that all children have a relationship with reality that is [...] dreamed; everything is just an enormous performance. Free and wonderful”<sup>17</sup>. As well as reuniting reality and fantasy to the childish oneiric texture, Fellini also chases a desire of “using cinema as a tool to penetrate certain transparencies of reality”<sup>18</sup>, through fantasy. Unexpectedly the black and white of cinema seems to be more faithful to reality than the colours reproduced on the big screen: this is because “so called natural colours impoverish fantasy. The closer you get, mimetically, to reality the further you fall into imitation. And black and white in this sense provides broader margins for fantasy”<sup>19</sup>. It is no accident that *8½* is (still) a black and white film. The dream flows just as parallel in the protagonist’s mind, Guido Anselmi, as on the cinema screen, it intertwines with reality – or alleged reality – and becomes an indissoluble part of life, if not its most fascinating aspect. The writer, and friend of the director, Camilla Cederna, is profoundly convinced of this. At the first private screening of *8½* she noted: “The evocative power [of the dream] in the film is so impressive that everything else appears on the other hand splendidly real”<sup>20</sup>. After all Fellini used to say “I have trusted the passion of fantasy”<sup>21</sup>, when he had to motivate or simply illustrate the production of his works.

### 3. Or truth versus falsity.

“Cinéma-vérité? I’m for cinéma-falsité”<sup>22</sup> Federico Fellini claimed. And he continued: “The lie is always more interesting than the truth. The lie is the soul of performance and I love performance. Fiction can lean towards a more penetrating truth about reality [...]. There is no need for the things that are shown to be authentic [...]. What must be authentic is the emotion that you feel in seeing and expressing”<sup>23</sup>. And if it’s true that “faithfulness to the truth shouldn’t be the basis for an aesthetic judgement”<sup>24</sup>, then Federico Fellini’s work can be considered authentically

<sup>11</sup> In order for this unwritten cinematic manifesto to be faithful to its unwitting author I have tried to, first of all, collect statements by Federico Fellini and then use critical comments to support, illustrate and explain the director’s words. Mindful of the structure of the Manifestos of historical avant-garde movements, this manifesto has been written with 8 and ½ key terms. Their order is purely arbitrary, although a closer examination reveals how they are linked and consequential.

<sup>12</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, quot., p. XXII.

<sup>13</sup> FELLINI, quot., p. 88.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> CAMILLA CEDERNA (edited by), *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna 1965, p. 84.

<sup>21</sup> FELLINI, quot., p. 105.

<sup>22</sup> Citato in VERDONE, quot., p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, quot., p. XXII.

false, in other words dedicated to the authentic elements of dreams, imagination, mystery and memories. Therefore all the oneiric, surreal and highly imaginative sequences in that “beautiful confusion”<sup>25</sup> that is *8½*, assume a key peculiarity for the interpretation of Federico Fellini’s world.

Like the famous sequence in which Guido, in order to put an end to a whole series of unacceptable justifications about marital faithfulness, firstly imagines his lover, Carla, and his wife, Luisa, dancing together coquettishly and friendly, amongst the tables of a bar in the spa and then he dreams a veritable *harem* inhabited by the women of his life acting submissive, devoted, servile and obedient.

#### 4. *Amarcord*, or recollections of invented memories.

*Amarcord* (“I remember”) in the Romagna dialect becomes the leitmotiv of all of Federico Fellini’s work, before and after 1974, the year that he made *Amarcord*. Recollections and memories became a source of interpretation of the present in view of the past and of the past in view of the present. As Italo Calvino recalls, in Fellini’s case “past and present mix their perspectives”<sup>26</sup>. The recollective thread supports the narrative structure of *8½* too: the dark and anything but consolatory, memory of the parents; the recollections about the severe, punitive, castrating and never clarifying catholic education; childhood memories full of infantile mysticism that envelop every thought in lightness are just some of the links in the recollective chain that ties present life and bygone recollections in the film. We must stress though that even with the past and the allegedly autobiographical memory that is the source of every *amarcord*, Fellini always associates a pinch of fantasy and invention. A memory warped by the very act of being remembered. After all it couldn’t be otherwise: “I must admit that my films about recollections are about memories that are completely invented. After all what’s the difference?”<sup>27</sup>, confessed Fellini. “I have invented almost everything: a childhood, a personality, nostalgia, dreams and memories all for the pleasure of telling a story”<sup>28</sup>. A falsified memory not in order to be deceitful, but in order to fulfil what “the cinematic imagination pursues”<sup>29</sup>.

#### 5. Autobiography

“I am drawn to consider my films as the evidence of myself”<sup>30</sup>. Despite admitting that his memories are invented, Federico Fellini, evidently, doesn’t give up considering them as evidence of his autobiography. The same “autobiography that Fellini continued interruptedly from *I vitelloni* to the present day”<sup>31</sup>.

#### 6. The circus and the clowns, “ambassadors of my vocation”<sup>32</sup>.

“I think that every form of performance originates in the circus or that nevertheless the circus is the ideal, if not chronological, precursor”<sup>33</sup>. Even though he *falsely* maintained that he didn’t know anything about the circus<sup>34</sup>, Fellini confidently stated that cinema and circus are tied by a thin, natural and at the same time profound elective affinity. He even claimed though a question that: “In fact cinema, I mean making a film, [...] isn’t it like the life of a circus?”<sup>35</sup>. Calvino continued in a similar vein: “[The] rarefied poeticalness [...] extends to the world of the circus, to the clown’s melancholy, one of the frequently recurring leitmotifs in Fellini’s works and one that is tied to that backdated stylistic taste, [...] an infantile, disembodied, pre-cinematic representation of another world”<sup>36</sup>. Fellini’s words return once more to define that continuity between the two different forms of staging, the circus and the cinematographic: “In the beginning cinema was a fairground freak and for me it is still slightly like that: [like a] circus entertainment”<sup>37</sup>.

It is no accident that the famous ending to *8½* is orchestrated by Guido/Fellini as a joyous saraband, a round dance

<sup>25</sup> FELLINI, quot., p. 86.

<sup>26</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, quot., p. XXIII.

<sup>27</sup> FELLINI, quot., p. 41.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>31</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, quot., p. XX.

<sup>32</sup> FELLINI, quot., p. 111.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>36</sup> CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, quot., p. XXI.

<sup>37</sup> FELLINI, quot., p. 169.

in which all the characters that have appeared during the film run around a circular platform, typical of circus tents, in a final dancing parade, accompanied by the notes played by the child Guido along with some *clowns*.

#### 7. Cinema is life.

“I don’t reside in Cinecittà, I live there”<sup>38</sup>. This is how Federico Fellini explained his inspired symbiosis with Cinema and Life. Even though he didn’t actually have his residence in the Cinecittà studios that’s where he ended up living his life. “I have always felt that a film is a moment of my life, for me there is no difference between life and work, [my] work is a way of living”<sup>39</sup>, claimed Fellini and he continued: “the identification with my work is [...] complete and total”<sup>40</sup>. He also admitted that he always tried to “live the life of a film as if it was an incredible adventure to be lived, and told, at the same time”<sup>41</sup> Fellini seemed to reveal to the audience of *8½* that cinematic meta-narrative that rules his 1963 masterpiece. After all Fellini also recalled that he never thought that he’d “end up becoming a director, but right from the first day, the first time I shouted *Roll Camera! Action! Stop!* I felt that I’d been doing it forever, that I couldn’t have done anything else, that was me and that was my life”<sup>42</sup>.

#### 8. Women.

“You can say what you like, but chasing a woman that advances, swaying her hips whilst the huge bell of St Peter sounds warning and threatening tolls [...], is a vision that still fascinates me”<sup>43</sup>. This is how Federico Fellini describes the obsession for women that catholic morality cannot win over. An obsession for a woman that is the combination of all women.

After all Gelsomina, Cabiria, Anita, Sandrocchia not to mention *Giulietta degli spiriti* (Federico Fellini, 1965) or even *La città delle donne* (Federico Fellini, 1980) are all different portraits with which Fellini wanted to look into the “dark and fascinating female continent”<sup>44</sup>. And in reflecting about the origin of *8½*, Fellini claimed that the film should have been “full of female characters; the protagonist is dazzled by them, he likes them all, as if they were all one woman personified in many women”<sup>45</sup>.

#### 8 (½). *8½*

The summation and the synthesis of this manifesto and of an unforgettable (*meta*)cinematic (*self*)representation of a man(of films).

### Fellini between Futurism and Surrealism

*I would have liked to be making films in 1920, to be twenty years old then,  
the era of the pioneers, when everything was still to be done and invented..*  
Federico Fellini<sup>46</sup>

Even though Federico Fellini cannot be placed within any historical avant-garde, it becomes surprisingly evident how certain aspects of Fellini’s Futurist and Surrealist creativity can be linked. Even if “Futurism and Surrealism wanted to violently destroy in order to rebuild”<sup>47</sup>, their artistic contribution can be at times seen in the Federico Fellini’s notion of work of art, despite the fact that he was equally distant and close to these revolutionary movements.

In the historical perspective Filippo Tommaso Marinetti’s Futurist Avant-garde preceded Federico Fellini’s *8½* by over fifty years; but if we examine the famous Futurist manifestos that Marinetti, and others, signed from 1909

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>41</sup> Citato in VERDONE, quot., p. 10.

<sup>42</sup> FELLINI, quot., p. 48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> FELLINI, quot., p. 79.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>47</sup> LUCIANO DE MARIA, *Futurismo, Dadà, Surrealismo*, “Lettere Italiane”, Anno XXVII, n. 4, October-December 1975, p. 386.

onwards and the virtual manifesto that we have presented above, we can find some stimulating meeting points. In the 1916 Futurist manifesto dedicated to *The Futurist Cinematography* we find:

The Cinematographe, being essentially visual, must first all be an evolution of painting: it must detach itself from reality [...], and [from the] traditional rubbish of literary theatre<sup>48</sup>.

Federico Fellini, with a less revolutionary and bellicose intent, expresses the same opinion when commenting his relationship with the script:

Words, literary expression and dialogue are seductive but they blur that exact space, that visual necessity that is a film<sup>49</sup>.

The concept expressed by the Futurist Movement about *Il teatro di varietà* is similar to what Federico Fellini, through his reference to the circus, has always shared, researched and represented<sup>50</sup>. As we can read in the manifesto that appeared in the Daily Mial in 1913, Futurism praised variety theatre because it “sets out to distract [...] the public with comic effects [...] or imaginative astonishment”<sup>51</sup> and it “generates the splendid Futurist”<sup>52</sup>; Marinetti saw variety theatre as a “school of sincerity”<sup>53</sup> that explained “luminously [...] the useful inevitability of the lie”<sup>54</sup>. And finally Futurism praised variety theatre because it should “encourage clowns”<sup>55</sup>.

Marinetti’s words should be familiar to the reader of the Fellinian manifesto: the *imaginative astonishment*, *sincerity* next to the *splendid*, the *useful inevitability of the lie* and the *clowns* are all expressions that seem to indissolubly link, at least from this perspective, Marinetti and Fellini. Despite the fact that the former is linked to the variety performance and the second to the circus.

If we examine the second Technical Futurist Painting Manifesto of 1910 we can see that what Boccioni, Carrà, Russolo, Balla and Severini meant in terms of necessary conditions for a portrait to be considered a work of art is the same principle that Federico Fellini – virtually, through the unwritten Manifesto – refers to when talking of Dream, *Imagination and Reality*. Here are the words pronounced by the Italian Futurist painters:

The portrait, in order to be a work of art, must neither look like its model and [...] the painter has the scenery that he wants to reproduce in his mind. In order to paint a figure the painter must not reproduce it; but reproduce its atmosphere<sup>56</sup>.

These words echo Fellini’s words, as we have seen already<sup>57</sup>, and his belief that the closer one gets to reality the further one falls into an imitation of reality so that he pursued – through a personal act of creation – a representation of reality that is filled with imagination and fiction.

It’s also true that Federico Fellini’s works, in other aspects, diverge greatly from a Futurist interpretation. He was without a doubt removed from a political vision of art which, for the Futurists, was a perspective that they used to interpret both art and the artist’s actions. Fellini on the other hand has always defended his “non-involvement with political issues”<sup>58</sup>. In particular he used to state that: “Politics, I mean a political vision of life where life’s problems are presented and dealt with only in collective terms seems to me to be a limit. Everything that threatens to eliminate [...] the individual and his extremely private history [...], instinctively alienates me”<sup>59</sup>, thus dictating a non-political but emotional expression of his art, in which to imagine and subsequently represent his actual fantasies.

<sup>48</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, BRUNO CORRA, EMILIO SETTIMELLI, ARNALDO GINNA, GIACOMO BALLA, REMO CHITI, *La cinematografia futurista*, “L’Italia Futurista”, Firenze, 11 September 1916, in FRANCESCO GRISI (edited by), *I futuristi*, Newton Compton, Roma, 1994, p. 82.

<sup>49</sup> FELLINI, quot., p. 160.

<sup>50</sup> Fellini’s first (co)direction was, by no accident, *Luci del varietà* (1950). It was made with Alberto Lattuada, and it represents that first *half* film that Fellini counted for the 8½ title.

<sup>51</sup> FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Il teatro di varietà*, “Daily-Mail”, 21 November 1913, in GRISI, cit., p. 91.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>56</sup> UMBERTO BOCCIONI, CARLO CARRÀ, LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Milano, 11 April 1910, in GRISI, quot., p. 46.

<sup>57</sup> Cf. the *Dream, fantasy and reality* paragraph of the Fellinian manifesto.

<sup>58</sup> FELLINI, quot., p. 153.

<sup>59</sup> *Ibid.*

The *Imagination*, or better still the *Dream*, can also be linked to the Surrealist movement which, as Mario De Micheli explained, was “trying to find a mediation between these two shores, [that is] a meeting point [...] between imagination and reality”<sup>60</sup>. We may be reminded of Fellini when reading the words of the founder of the Surrealist movement, André Breton, who believed that “the future poet [would have gone beyond] the idea [...] of the unavoidable separation between action and dream”<sup>61</sup>. It would be quite natural to ask ourselves how close the author of *8½* felt to some of Breton’s concepts such as the *surreal* and the *marvellous*. As we can see in the 1924 Surrealist Manifesto, Breton believed that the surreal was linked with the decisive meeting point between two apparently contradictory states of dream and reality<sup>62</sup>; and the marvellous, similarly, favoured that “total freedom that is at work in the [...] fusion of the dream with reality or reality with the dream”<sup>63</sup>. Some of Federico Fellini’s own reflections allow us to propose the idea of a “Fellinian surrealism” in *8½*:

Cinema tells its worlds, stories and characters with images. Its expression is figurative, just like dreams are figurative with [...] that unreal sensation of the dreamt image and the visual language of the dream. [For example] silent film has a mysterious beauty and a powerful evocative fascination that renders it more real than sound film because it is closer to the images of the dream that are always more alive and real than everything that we see and touch<sup>64</sup>.

And:

The successfulness of the operation, its test [...] as a poetic result, lies in being able to preserve, as far as possible, in the realised image, as much of the allusive, transparent, undefined, fluctuating and indistinct that was in the dreamt (fantastic) image<sup>65</sup>.

If we look at the initial part of the famous first Surrealist Manifesto, we realise how closely it matches the narrative synthesis of Fellini’s film:

Man, this definitive dreamer [...] uneasily moves about the objects that he is forced to use, [...] he knows the women he has had, what adventures he has had [...]. If he maintains a certain amount of clarity he cannot fail to turn to his childhood, which, regardless of how difficult and tortured it might have been due to the surveillance of his educators, it still appears to him full of fascinations [...] in [...] a perspective of more than one life lived at the same time<sup>66</sup>.

In this passage we could recognise Guido “the dreamer”, who, “uneasily moves about the objects” (like the film that he cannot manage to start shooting), his “women” and his “vain adventures”, “the surveillance of the educators” (the role of the church in the film), “the fascinations of childhood” (the Saraghina and the *Asa Nisi Masa* episodes) and that “perspective of more than one life lived at the same time” that only cinema can create.

### Fellini between Cinematographic Neorealism and Neovanguard

Every research that a man carries out on himself [...] is a spiritual research [...]. I suppose this is my philosophy. I make my films in the same way that I speak with people. This is neo-realism for me, in its purest and most original sense. A research in ourselves and in others. In every direction, in all directions that life takes<sup>67</sup>.

This is how Federico Fellini talks about his spiritual search through cinema; and he does it by talking of Neorealism. It is evident that this is another completely personal concept: in *8½* – like in all of Fellini’s works – there is little that can be linked to a Neorealist vision. He detached himself from the movement with imagination and fiction as, according to the director, dreams are the most fascinating aspect of reality. Giovanni Grazzini, in remembering Fellini in the year of his disappearance wrote: “A sort of story-teller [...] with his deformation [...] of Neorealist echoes [...] with baroque curves”<sup>68</sup>.

<sup>60</sup> MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 175.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>64</sup> FELLINI, quot., p. 100.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>66</sup> ANDRÉ BRETON, *Manifesto del surrealismo*, 1924, in DE MICHELI, quot., p. 322.

<sup>67</sup> Quoted in VERDONE, quot., p. 5.

<sup>68</sup> GIOVANNI GRAZZINI, *In memoria di Fellini*, in GIOVANNI GRAZZINI, *Cinema '93*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 168.

A passage of the Fellinian manifesto could on the other hand, be linked to the Neovanguard literature of lies, according to which the literary text – and broadly speaking also the cinematographic visual poem<sup>69</sup> – is already fiction. In agreement, therefore, with the Fellinian question of the Truth/False dialectic according to which “the lie is always more interesting than truth”<sup>70</sup>.

### Conclusion: for many conclusions

Talking about Federico Fellini in terms of avant-garde may have seemed arduous, even if only for the fact that the main Historical Avant-garde movements that I referred to – *Futurism* and *Surrealism* – appeared on the artistic and cultural scene at least forty years prior to the start of Fellini’s career as a director. Nevertheless framing his creativity within an imaginary cinematic manifesto, easily revealed links, terminological and semantic contacts that allowed a (re)assessment of Fellini’s figure: he therefore appears like a member of the avant-garde tied to the Futurist, Surrealists and Neovanguardists in terms of the visual and visionary conception of the cinematic medium. To the term *Avant-garde* we added the adjective *personal* in order to highlight Federico Fellini’s uniqueness in the panorama of the arts in the twentieth century.

The sub-ending of 8½ is a high moment of expressive intensity and in terms of the unique staging, with the audience that listens to Guido’s inner voice who is concentrating on letting himself be overtaken by his new emotional intuitions: the intimacy of the thoughts assume therefore the features of a further, emotional and at the same time vital and constructive confession by Federico Fellini about Federico Fellini, his art and his life:

But what is this flash of happiness that makes me tremble and gives me strength and life. Forgive me sweet creatures, I didn’t understand, I didn’t know, how right it is to accept you, to love you and how simple it is. Luisa, I feel as if I’ve been freed, everything seems good, everything has a reason, everything is real. How I’d like to explain myself, but I don’t know how. That’s it, everything’s gone back like before, everything is confused, but I’m this confusion, me and how I am, not how I’d like to be and it doesn’t scare me anymore. Telling the truth, what I don’t know, what I’m looking for, that I haven’t found yet, this is the only way that I feel alive and I can look into your faithful eyes without shame. Life is a party, let’s live it together. I don’t know what else to say Luisa, to you or the others. Accept me as I am, if you can. It’s the only way that we can try to find each other.

A cinematic confession that is resolved, in Fellini, in an act of love and solidarity towards others in a “discussion about trust”<sup>71</sup> and on mutual human understanding; but also in an absolution of his own limits and a request for a complete legitimation of his cinematic work. A confession that is a promise and a testament at the same time of his being man and artist, writer and director.

In this conclusion we could also recall the affectionate and amicable words that Camilla Cederna uses to conclude her story about the making of 8½:

Whilst the protagonist wonders around always dressed like Fellini [...], full of the affectionate lies that he specialises in [...], never knowing what to decide, wondering aimlessly and putting off starting his film [...] the Fellini below the screen has finished a film that is the opposite of a traditional story. [...] A film that will stir heated debates about style and content across the globe [...] and that [...] marks the highest point that a director has reached in Italy<sup>72</sup>.

Or we could leave the final word to Fellini once again, hoping that his, *authentically false*, words can on the contrary achieve a solid definition of the Fellinian concept of the cinematic art:

<sup>69</sup> In 1920 Sebastiano Arturo Luciani wrote an essay entitled *Il poema visivo come genere letterario (The visual poem as literary genre)*, in the volume *Verso una nuova arte. Il cinematografo*, Ausonia, Roma 1920. Proprio il volume di Luciani’s volume can be considered “like the first attempt at establishing a theoretical discussion on cinema in Italy”, GIAN PIERO BRUNETTA, *Letteratura e cinema*, Zanichelli, Bologna, 1976, p. 17. To Luciani, it is important to stress this, cinema appeared, already in 1920, like *the art of all arts*. Cf. also SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *L’antiteatro. Il cinematografo come arte*, La Voce, Roma, 1928, and SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Il cinema e le arti*, Ticci, Siena, 1942.

<sup>70</sup> Cf. the *Or truth versus falsity* paragraph in the Fellinian manifesto.

<sup>71</sup> FELLINI, quot., p. 154.

<sup>72</sup> CEDERNA, quot., p. 85.

In making films I only set out to follow this natural inclination of mine, that is, telling stories with cinema, stories that are congenial to me and that I like telling in an inextricable combination of sincerity, invention, of wanting to amaze, to confess myself, to absolve myself, of the shameless desire to be liked, to be interesting, to moralise, to be a prophet, witness, clown...to make people laugh and to move them. Do you need any other reason?<sup>73</sup>.

There's no better way to end this essay than to recall the ending of *8½*, that circus round dance in which Guido Anselmi leads the "one hundred and fifty two characters"<sup>74</sup> that have filled his life, the film that he will direct and the film that he has starred in. And to ask ourselves, in Federico Fellini's words, the question that also contains the crucial and cinematographic answer:

Might not the true sense of everything lie in entering, with all [...] possible vitality, in this sort of fantastic dance and simply try to feel its rhythm?<sup>75</sup>.

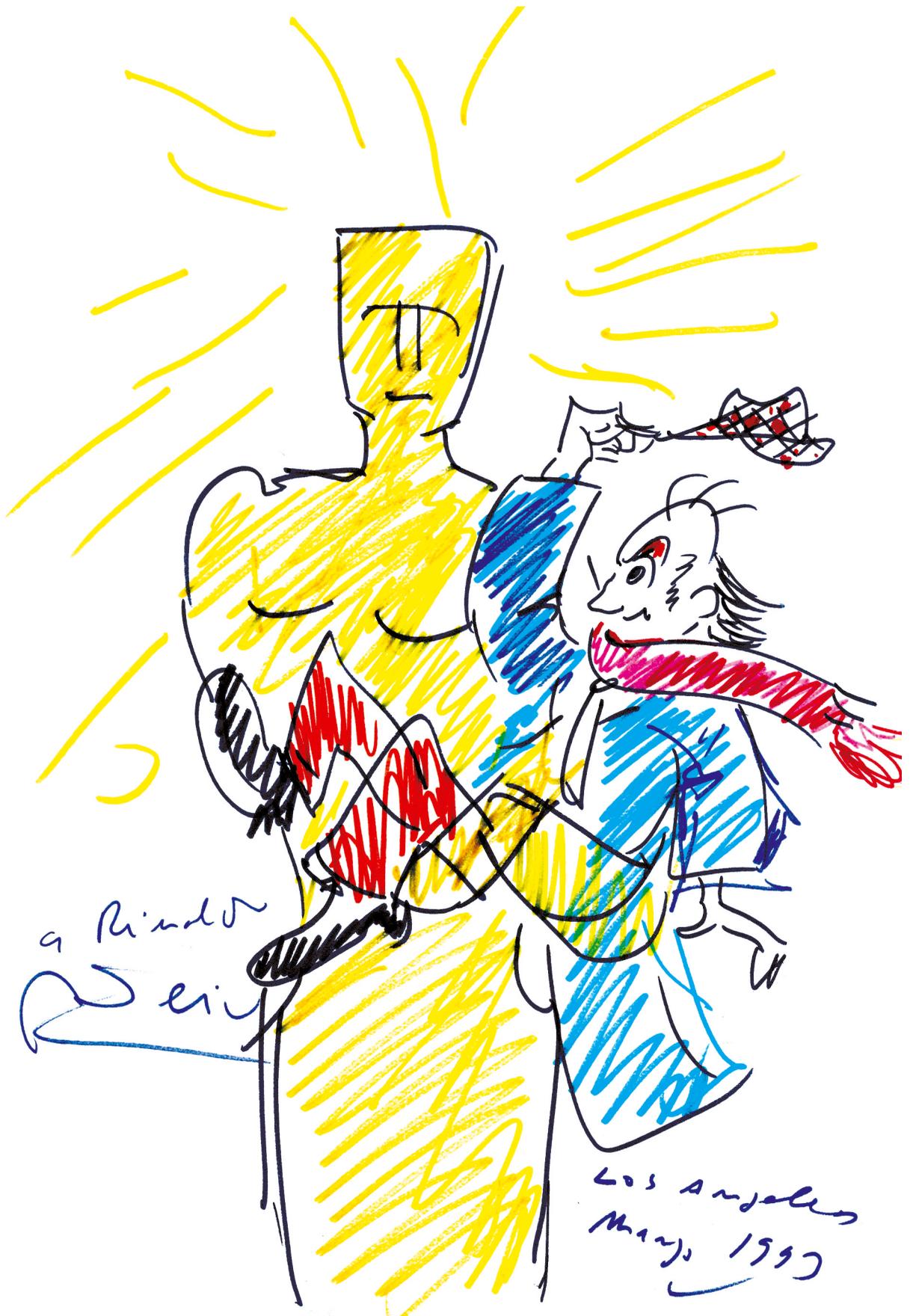
<sup>73</sup> FELLINI, quot., p. 48.

<sup>74</sup> CEDERNA, quot., p. 83.

<sup>75</sup> FELLINI, quot., p. 75.



Fellini, "Amarcord": il padre di Titta, [1973] - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)



Fellini, *A Rinaldo, l'amico di sempre*, 1993 - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)

## IL NEOREALISMO “AMERICANO” DI FEDERICO FELLINI

VITTORIO BOARINI

Anche per il Neorealismo, così come si presenta nella sua forma storico-critica, credo sia fondamentale la questione del rapporto fra la realtà fenomenica e il suo contenuto sostanziale. Ma prima ancora di questo problema, pur fondamentale, credo necessario comprendere le radici americane del Neorealismo, la sua origine nell’America di F. D. Roosevelt durante il New Deal. Come Vittorini e Pavese, ma anche Giaime Pintor, intuirono con grande intelligenza, la comprensione della “realtà”, di tutta la realtà, e quindi anche di quella della Sicilia, delle Langhe e dell’Italia intera, partiva dall’America dei grandi scrittori neoveristi, i Caldwell, i Dos Passos, gli Steinbeck; dei grandi documentaristi, come Pare Lorentz; dei grandi fotografi, Paul Strand, per dire solo di quello, amico carissimo di Zavattini. In quel contesto culturale Vittorini e Pavese trovarono il “punto di vista esterno” atto ad illuminare la realtà italiana e a comprenderne l’essenza al di là dell’autarchia fascista. Questa “alienazione americana” è anche la spiegazione, in qualche misura la causa, del ritorno al realismo registrato negli anni Trenta in tutta l’Europa,

ma anche oltre, e di quella *Verga Renaissance*, che pure in Italia c’è stata, ma che è strettamente legata al Neoverismo roosveltiano. Non è casuale, credo insieme a molti altri, che il primo vero grande film neorealista, almeno secondo autorevoli storici del cinema italiano, *Ossessione* di Luchino Visconti, sia tratto da un romanzo americano, da *Il postino suona sempre due volte* di J. Cain, un’opera forse mediocre, ma “un romanzo dalla cui traduzione la storia della recente letteratura italiana non potrebbe prescindere”, come ebbe a scrivere Vittorini. Ovviamente, nel panorama del cinema neorealista anche *La terra trema* occupa un posto di primo piano, tanto più che fu progettato da Visconti ancor prima di realizzare *Ossessione*, quando ancora non poteva pensare di filtrare il capolavoro di Verga attraverso i valori emersi dalla Resistenza. Ma, come dicevo, il rinnovato interesse per *I Malavoglia* è una delle conseguenze che la cultura del New Deal ha prodotto nella parte migliore dell’intelligenza italiana, quella che più a fondo comprenderà la “alienazione americana” da cui ha origine anche il meglio del neorealismo cinematografico. In questo senso trovo che

il capolavoro del cinema neorealista, nel senso del film più rappresentativo, anche a prescindere dal giudizio più strettamente estetico, sia *Paisà* di Roberto Rossellini. La realtà italiana viene scoperta dalle armate anglo-americane che risalgono la penisola, dalla Sicilia al delta del Po; sono i soldati venuti dall’America di Roosevelt che colgono la verità di un popolo drammatico e martoriato il quale, sottratto da uno sguardo esterno ad ogni folclorismo, trova finalmente la propria identità. L’alienazione americana, il punto di vista esterno rivela, squarciando il velo della cultura autarchica, un’umanità dolente che si riconosce nel momento in cui partecipa alla propria liberazione. A questo film, come già al precedente di Rossellini, *Roma città aperta*, Fellini aveva collaborato, una collaborazione che, nel caso di *Paisà*, non si era limitata alla sceneggiatura, ma aveva visto Fellini accreditato come aiuto-regista, giustamente perché Fellini era stato presente e attivo, come ben documentato anche fotograficamente, in molti dei set attraverso i quali si erano svolte le riprese del film, in particolare in quello relativo all’ultimo episodio. Aggiungo che la

sua collaborazione e amicizia con Rossellini continuerà nel tempo fino al *Francesco*; non solo, ma mentre Rossellini girava questo film, progettava assieme a Fellini *Europa '51* e se Fellini non compare nei titoli di testa di quest'opera (soleva dire di avere solo dato qualche amichevole consiglio) è acquisito per testimonianze concordi che ha partecipato attivamente alla sua progettazione. Inoltre, in un film successivo, *Dov'è la libertà?*, Rossellini, indisposto, chiese a Fellini di girare in sua vece la sequenza del processo. E fu l'unica volta che Fellini diresse Totò. La conclusione di questa premessa è la sottolineatura che l'esperienza neorealista di Fellini passa per la collaborazione con Rossellini e la sua frequentazione amichevole, passa cioè attraverso l'esperienza più significativa del cinema neorealista. Non voglio qui sottovalutare altri apporti decisivi, penso a *Ladri di biciclette* di De Sica, per esempio, ma soltanto ribadire che *Paisà* è il più "americano" dei capolavori cinematografici del neorealismo e che all'avventura di *Paisà* Fellini ha partecipato pienamente. Ora torniamo ai citati Pintor, Vittorini e Pavese. Scrive Pintor nella prefazione ad *Americana*, che vide la luce solo nel 1943 a causa della censura, "fra pianoforti e canzoni, in un tremante cinematografo, gli anonimi autori del cinema americano ci hanno mostrato per primi come siamo giovani e belli con le nostre scarpe di vernice e le

nostre cravatte borghesi". Ecco che sono gli autori anonimi (si sa che il cinema americano è il prodotto di una "macchina cinema" e non di un autore) del cinema americano che ci rivelano a noi stessi: non in orbace alle adunate oceaniche, ma belli con le scarpe di vernice, anziché gli stivali, e le cravatte borghesi. Vittorini, per parte sua, dice che "l'America non è più America, non è più un mondo nuovo, è tutta la terra". E Pavese aggiunge: "L'America non era un altro paese e un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti". Ma allora, questa America del New Deal, questa America che, come abbiamo detto, si identifica e con le Langhe di Pavese e con la Sicilia di Vittorini, non è troppo azzardato identificarla anche con la Rimini di Fellini. Infatti, "l'America è il mito di un'umanità totale e integra, un supplemento di vitalità – è ancora Pavese che parla – è *la tenebra feconda delle origini dove ci accoglie l'universale umano*" [corsivo mio]. Sappiamo così che cosa è l'essenza che si nasconde sotto la realtà fenomenica, quel contenuto di verità che ogni grande realismo cerca, è l'essere dell'umanità, l'universale umano che lo sperimentalismo neorealista vuole cogliere nell'esistenza, nel quotidiano, nell'apparenza fenomenica della vita, e può coglierlo grazie a un mito antropologico, a un archetipo che riporta continuamente

l'apparenza alla sua realtà profonda e originaria. Gli eventi concreti debbono essere ricondotti a quel mito antropologico delle origini, che essi tengono nascosto, chiuso in un tempo storico, capace di svelarne la realtà profonda. Questo è l'esito realistico contenuto nell'opera artistica di Vittorini, Pavese e Rossellini: la scoperta, sotto la determinazione storica degli accadimenti, di un mito che è tale in quanto memoria di valori "antropologicamente assenti", come sostiene Vittorini, oppure "enorme potenza distruttiva", secondo Pavese. In conclusione, l'universale umano è determinato dagli eventi storici ma conserva una dimensione profonda, la profondità dell'inconscio collettivo, nel quale si annida una forza oscuramente trasgressiva. Proprio questa specificità fondamentale il Neorealismo, imbrigliato nel clima della guerra fredda e nel conseguente democraticismo, andrà perdendo e tenderà a razionalizzarsi in termini unidimensionali. Depurato dal suo fondamento mitico, nel centro oscuro del quale si trovava una forza trasgressiva, il selvaggio che è in noi, il neorealismo convertirà il selvaggio nel buon selvaggio, e si risolverà nel nazional-popolare, quando non nell'"umanesimo di Stalin". Il grande slancio che sta all'origine del Neorealismo si convertirà in un manierismo democratico-progressista. Ciò appare più chiaramente all'inizio degli anni Cinquanta

e di fronte alla patente crisi del Neorealismo i suoi maggiori interpreti cinematografici cominciano a modificare il proprio atteggiamento cercando un'uscita da quella tendenza ormai irrimediabilmente esausta.

In questa direzione si muove Visconti, prima con *Bellissima* e poi con *Senso*, trovando nel grande melodramma la sintesi fra mito e storia. Si muove nello stesso senso anche De Sica che, con *Umberto D.*, si rifà a Proust e a Kafka per sottrarsi al populismo che lo stava inghiottendo, a quel populismo ereditato da Camerini, al populismo ingenuo di *Miracolo a Milano*, che avvertiva la necessità di superare per aprire nuove vie al linguaggio cinematografico. Antonioni, anche se, probabilmente, non ha mai fatto parte della compagine neorealista, neanche con *Gente del Po*, penso, ci dà nel 1957 *Il grido*, l'unico suo film il cui protagonista è un proletario, ma che è anche il film con cui marca una decisa presa di distanza dal Neorealismo.

Intanto Rossellini aveva paradigmaticamente posto fine alla stagione del cinema neorealista con *Viaggio in Italia*, dove due coniugi inglesi percorrono la penisola in senso inverso rispetto alle armate anglosassoni di *Paisà* e il viaggio si conclude con la fine del loro matrimonio. E Fellini? Fellini, dopo *Lo sceicco bianco*, inizia a progettare *La strada*, ma per quelle vicende tipiche della

produzione cinematografica farà prima *I vitelloni*, vincendo un Leone d'argento e acquisendo una notorietà internazionale.

Questo film segna un momento importante dell'evoluzione di Fellini, il quale descrive realisticamente una condizione sociologica tipica della provincia italiana, e per questo piacque alla critica neorealista che lo elogiò, ma non ne cerca le cause sociali, né si interessa alle sue possibili ragioni politiche. Fellini considera i *vitelloni* prigionieri di una condizione antropologica archetipica, soggetti a una esistenza che resiste a ogni sollecitazione tesa a forzarla, vittime di un destino ineludibile. Moraldo, che trova la forza di andarsene, uscendo da una condizione che sembrava immutabile, come lo sono gli archetipi, è evidentemente dotato di un "supplemento di umanità", è un "mas hombre", direbbe Vittorini. E Moraldo, il mite Moraldo, è poi Fellini stesso che autobiograficamente scopre il suo potere, il potere dell'autore che interviene sulla realtà (condizione umana) modificandola. L'impossibilità di uscire da una condizione umana imm modificabile risulta chiara dalla sequenza del Carnevale. Alberto Sordi, travestito per la festa e in preda all'alcool, è consapevole della miseria a cui lo condanna una condizione dalla quale però non è capace di uscire. Il travestitismo, che coinvolge tutti, è un elemento importante perché

denota come si consolidi in Fellini l'idea che la realtà è spettacolo e questa idea si accentuerà nella *Strada*, dove c'è una sequenza esemplare per un altro elemento fondamentale in questo contesto. Il dialogo "filosofico" fra Gelsomina e il Matto (l'appartenenza all'armonia dell'universo di un sassolino) pare giustificare in qualche misura le dure critiche dell'intelligenza di sinistra al film (Pasolini fece eccezione giudicandolo un capolavoro). Ma la questione decisiva non è il filosofeggiare del Matto, bensì la ricerca, che dal dialogo traspare chiaramente, di Fellini lungo tutto il film dell'universale umano confinato nel mondo dell'emarginazione, imprigionato nei reietti, negli esclusi. Inoltre, cosa assai importante, l'universo dei reietti è il mondo dello spettacolo popolare, del circo, delle pantomime, del teatro girovago, cioè dello spettacolo arcaico, sopravvissuto grazie agli emarginati che si autorappresentano rovesciando lo spettacolo del mondo nel mondo dello spettacolo. In questo capovolgimento, assistiamo allo spettacolo di un'umanità arcaica, sopravvissuta a se stessa, ma che, proprio in quanto emarginata, si identifica con un universo in cui tutto si tiene, dalle stelle a un sassolino. Ricerca dell'universale umano nel mondo degli emarginati, dunque, ma, insieme, consapevolezza che quel mondo vive attraverso lo spettacolo che dà di sé, come

pare sottolineare il finale con Zampanò che piange sulla spiaggia, una classica scena madre a conclusione di uno spettacolo. Anticipo che analoga scena madre concluderà anche il film successivo, *Il bidone*, con la spettacolare morte di Augusto (in realtà, alla morte di Augusto segue la sequenza dei contadini che passano, come se Fellini volesse dire che con Augusto non finisce la storia come realmente si è svolta, finisce lo spettacolo che racconta la verità di quella storia, verità scaturita dalla forma in cui è raccontata la storia stessa).

Ancora una volta siamo di fronte alla ricerca della scaturigine prima, cioè del rapporto fra l'archetipo e la realtà fenomenica che lo racchiude, archetipo ben rappresentato ne *La strada* da Gelsomina, memoria di una vicenda antropologica arcaica, e da Zampanò, immane violenza distruttiva. L'emersione della radice oscura a cui bisogna riportare le vicende concrete per intenderne il vero significato avviene anche ne *Il bidone* ed avverrà anche ne *Le notti di Cabiria*.

Questi film, infatti, costituiscono una trilogia dell'emarginazione con la quale Fellini sembra avviarsi a un'uscita dal Neorealismo analoga a quella che, dopo qualche anno, sperimenterà Pasolini, cioè una ricerca del rapporto inconciliato (inconciliabile?) fra le vicende storiche e l'oscura origine dell'essere di ciascuno, quell'oscura origine in cui

si coglie l'universale umano e dalla quale era partito il Neorealismo.

Non casualmente Pasolini collabora alla stesura dei dialoghi de *Le notti di Cabiria*. Pasolini, infatti, pubblica nel 1957 *Le ceneri di Gramsci* e, poco dopo, nella rivista bolognese "Officina", riprenderà il discorso sul rapporto fra mito e storia. C'è in Pasolini una sorta di nostalgia per la terra alla quale crede resti legato il mito antropologico originario. Fellini non è lontano in questo periodo da tale concezione, cioè dal rifiuto di pensare al futuro come progresso, come molti neorealisti insistevano a fare conciliando l'ideologia marxista con lo sviluppo industriale dell'Italia.

È, al proposito, significativa una sequenza de *Il bidone*, dove la fanciulla storpiata con la quale Augusto, travestito da monsignore, ha un toccante colloquio, anticipa il personaggio che interpreterà Valeria Chiangottini nel finale della *Dolce vita*. Questa ragazza segnata nel corpo appartiene al mondo arcaico della terra, un mondo storpiato e in via d'estinzione. Di fronte ad essa c'è un vecchio vitellone, inurbato e incattivito. I vitelloni, infatti, trasferiti a Roma dalla provincia, sono diventati dei delinquentucoli che ingannano e derubano altri derelitti, i quali sono degli emarginati non dalla società, ma dalla storia, sono ontologicamente emarginati e destinati a scomparire assieme al loro mondo contadino. Questi vitelloni, che avevano intuito la loro condizione

esistenziale travestendosi per il Carnevale, ora, divenuti "bidonisti urbani", continuano a travestirsi (da vescovi e da preti) e a recitare la parte che è stata loro assegnata. La recita dei travestiti, infatti, ha una regia, c'è un regista, non travestito (il primo personaggio ad apparire nel film), il quale da dietro le quinte manovra i travestiti facendoli recitare di fronte agli emarginati dalla storia, ai contadini, ai superstiti di una civiltà arcaica che va esaurendosi. I punti di contatto fra Fellini e il percorso di ricerca che Pasolini andava compiendo mi sembrano evidenti: anche Fellini, pur senza teorizzarlo come farà Pasolini con giusta acutezza, continua il discorso abbandonato, come abbiamo detto, degli intellettuali rimasti legati agli stereotipi neorealisti, cioè continua a riproporre, in termini nuovi ovviamente, il problema del rapporto fra l'oscura origine individuale e gli avvenimenti reali.

Su questa stessa linea si muove anche *Le notti di Cabiria*, altra storia di emarginazione e auto-rappresentazione, altra storia in cui il mondo arcaico degli emarginati (la prostituzione, il più antico dei servizi resi con il corpo) viene in primo piano; ma viene in primo piano per essere ingannato e derubato da esponenti del "moderno", della civiltà urbana (anche le prostitute appartengono alla vita metropolitana, ma sono chiuse nel loro ghetto). In una sequenza del film vediamo Cabiria, emblematica

rappresentante di un mondo primordiale e, quindi, anche ingenuo e infantile, facile vittima degli sfruttatori “civilizzati”, che si auto-rappresenta ballando. Spintasi nel cuore della metropoli, in un night club frequentato da attori famosi, Cabiria tende a farsi spettacolo, a fare della propria vita una rappresentazione dalla quale possa scaturire una fuoriuscita dall'emarginazione, o almeno la speranza di una conciliazione che di lì a poco si rivelerà vana. La sostituzione della vita con la sua rappresentazione sarà anche il senso della straordinaria sequenza finale del film con lo sguardo in macchina della Masina che rivela la storia di Cabiria come finzione filmica e pertanto assolutamente vera. Con Cabiria si conclude la trilogia dell'emarginazione che porta Fellini al di là del Neorealismo, nella direzione di una ricerca dell'universale umano nel mondo dei reietti, degli emarginati da un punto di vista ontologico, anche se vi è una componente storica (il mondo contadino), o sociale (le prostitute), o antropologica (lo spettacolo arcaico del circo e degli attori girovaghi). A questo punto Fellini, con un colpo magistrale sia da un punto di vista storico-teorico sia da un punto di vista estetico, sposta la macchina da presa e va ad inquadrare l'alta borghesia e quello strascico di nobiltà romana che sopravvive in rituali ai quali partecipa una corte di artisti, attori e intellettuali di varia estrazione. Siamo a *La*

*dolce vita*, che darà scandalo e segnerà il definitivo successo mondiale del grande riminese, siamo alla rappresentazione di un mondo che muore implodendo nei propri riti e trascinando con sé il seguito di artisti e intellettuali che gli ruota attorno. Moravia, con acuta intelligenza, disse che lo scandalo provocato dal film era dovuto al fatto che la borghesia italiana non tollerava di essere rappresentata con lo stesso realismo con cui il cinema aveva descritto le classi subalterne.

La critica ancora ancorata a modelli neorealisti, infatti, salutò il ritorno del figliol prodigo alla casa che aveva tradito con *La strada*, non comprendendo che la descrizione realistica della borghesia come classe dannata che produce mostri non è sociologica, ma investe le strutture profonde dell'inconscio collettivo ritrovando gli archetipi junghiani. Fellini ha scoperto la dimensione psicoanalitica, l'universo elaborato da Jung che già Pavese aveva scorto nella tenebra profonda delle origini venuta in conflitto con la realtà. Dall'inconscio collettivo escono i mostri annidati in quasi tutti i personaggi del film, dei quali l'esempio fra i più pregnanti è quello di Steiner, che legge il sanscrito e suona Bach all'organo, ma ucciderà i suoi due bambini, verso i quali prova tanta tenerezza, e poi ucciderà se stesso. Un mostro, quindi, ben inserito in un universo di nobili, borghesi, artisti, intellettuali,

tutti pronti a trasformarsi in mostri sotto la pressione delle forze dell'Es, del mito primigenio che ora Fellini identifica con l'inconscio junghiano attraverso una originale rappresentazione che andrà perfezionando nei film successivi.

Voglio, infine, sottolineare che Marcello Mastroianni, il protagonista del film, nel finale sceglierà il mostro, che appena pescato giace sulla spiaggia, preferendolo alla purezza verginale della fanciulla interpretata da Valeria Ciangottini, della quale non riuscirà nemmeno a udire distintamente le parole a lui indirizzate. Il mostro è la rappresentazione di un mito arcaico espresso nella forma archetipica al quale l'umanità, l'universale umano, non può facilmente sottrarsi, quasi un destino, un orizzonte insuperabile. Il percorso che Fellini ha compiuto giungendo al grande affresco della *Dolce vita*, alla rappresentazione del gran mondo romano, troverà il suo culmine in *8½*, il film che segna la definitiva e compiuta uscita del maestro dal Neorealismo. È vero che l'uscita si era già verificata con *La strada*, ma al termine del percorso, con *8½*, appunto, il distacco dal Neorealismo diviene una precisa alternativa, la proposta di un altro universo poetico nel quale la conciliazione fra mito e storia viene tentato nei termini di un serrato confronto fra profondità archetipica dell'inconscio e creatività artistica. Dopo aver esplorato la vita della piccola borghesia,

le esistenze degli esclusi, i riti dell'alta borghesia romana, Fellini punta ora l'obiettivo della cinepresa direttamente sull'artista, cioè su se stesso. Al termine del lungo viaggio alla ricerca dell'universale umano, Fellini trova nel mirino della cinepresa l'artista, il creatore di realtà altra, cioè colui che produce una realtà fantastica con la quale sostituisce quella effettuale, genera un mondo inventato alternativo al mondo dato. Faccio subito notare che nel film il protagonista Mastroianni, alter ego di Fellini, ha un deuteragonista, l'intellettuale, nella sua forma di critico. Non si tratta delle banalità per cui Fellini avrebbe avuto "in gran dispetto" i critici che lo avversavano e gli rendevano la vita difficile (anche se, soggettivamente, a livello psicologico, ci può essere anche questo), bensì del fatto che il critico, per specifica vocazione, è colui che tende a riportare l'universo della

creatività espresso da un artista al mondo reale, si sforza cioè di omologare la creazione della fantasia alla realtà, di "leggere" il prodotto artistico con i parametri dell'esistente, vanificando così la differenza che l'artista vuole enfatizzare con la sostituzione della sua creazione al mondo dato. La differenza che l'opera di sostituzione del reale segna è, infatti, la rivelazione del contenuto di verità del reale stesso, della sua essenza che emerge nell'atto in cui il mondo delle cose viene sostituito da un racconto, da un'affabulazione scaturita dalla fantasia di un artista. In questo senso il critico è "nemico" dell'artista, è colui che ricorda a quest'ultimo che il mondo reificato, divenuto cosa, resiste, oppone una insuperabile inerzia alla sostituzione, non si lascia sostituire nel senso che tende a reificare, assorbendola, ogni realtà altra che gli si contrapponga. Ponendo al centro della

propria rappresentazione Guido, un regista, Fellini finalmente può dirci come tentare di svelare il mistero dell'origine, di far luce su quell'oscurità primigenia dove si può cogliere l'universale umano. Ciò avviene attraverso il tentativo di svelare il nucleo di verità del mondo fenomenico sostituendolo con un mondo altro, nel caso specifico con l'affabulazione cinematografica che marcando una differenza ontologica apre uno spiraglio nella tenebra feconda delle origini e fa balenare così l'essenza dell'umanità. Con *8½* Fellini ha concluso la traiettoria iniziata con la rottura rispetto al Neorealismo, divenuto sociologico e politico-ideologico, producendo, attraverso la reinvenzione dell'essenza autentica del Neorealismo delle origini, un nuovo modo di praticare la creatività, modo che in questo film appare e si presenta in tutte le sue determinazioni.

## Federico Fellini's "American" Neorealism

by Vittorio Boarini

I believe that the relationship between phenomenalist reality and its substantial content is fundamental for Neorealism in its historical-critical form. But prior to this issue, fundamental though it is, I think that an understanding of the American roots of Neorealism, and its origin in F.D. Roosevelt's America of the New Deal, is necessary. Just as Vittorini and Pavese, and also Giaime Pintor, sensed with great intelligence, the understanding of "reality", of all reality and therefore also the reality of Sicily, the Langhe and of the whole of Italy began in America with such great neo-verist writers such as Caldwell, Dos Passos and Steinbeck; and great documentary makers such as Paul Strand, a dear friend of Zavattini. Vittorini and Pavese found in that cultural context the "external point of view" that could shine a light on the Italian reality and help understand its essence beyond the Fascist autocracy. This "American alienation" is also the explanation, and in some way the cause, of the return to realism registered throughout Europe, and beyond, in the thirties and also of that *Verga Renaissance* that occurred in Italy as well, but that was closely linked to the Rooseveltian Neo-verism.

It is no accident that the first great Neorealist film, at least according to authoritative historians of Italian cinema, Luchino Visconti's *Ossessione*, is based on a perhaps mediocre American novel, J. Cain's *The postman always rings twice*, but nevertheless "a novel whose translation recent Italian literature cannot disregard" as Vittorini wrote. Obviously also *La terra trema* occupies a prominent position in Neorealist cinema, even more so as Visconti planned it prior to making *Ossessione*, when he still couldn't have thought of filtering Verga's masterpiece through the values of the Resistance. But, as I was saying, the renewed interest for *I Malavoglia* amongst the finer Italian intelligentsia, who better understood the "American alienation" that originated the greatest cinematographic Neorealism, was one of the consequences of the New Deal culture. From this perspective I find that *Paisà* by Roberto Rossellini is the masterpiece of Neorealist cinema and not necessarily from an aesthetic point of view. The Italian situation is discovered by the Anglo-American forces that move up the peninsula from Sicily to the Po delta; the soldiers from Roosevelt's America discover the truth of a dramatic and tormented population that, viewed without any folklore, finally finds its identity. The American alienation and the external point of view reveal, by tearing the autocratic culture's veil, a suffering humanity that recognises itself when it participates in its own liberation.

Fellini collaborated on this film, just as he had on Rossellini's previous film *Roma città aperta*. A collaboration that in *Paisà* was not limited to the script, but that saw Fellini rightly credited as assistant director as he had been very present and active, as is well documented by photographs, in many of the film's sets, especially on the set of the final episode. I must add that Fellini's collaboration and friendship with Rossellini continued with *Francesco*; and not only, because as Rossellini was shooting this film, he planned *Europa '51* with him. Even though Fellini didn't appear in the opening credits (he used to say that he only provided some friendly advice) his active participation in the film's development is corroborated by many witnesses. Furthermore, Rossellini, indisposed, asked Fellini to shoot the trial scene of a subsequent film, *Dov'è la libertà?*. The only time that Fellini directed Totò.

I want to conclude this introduction by pointing out that Fellini's Neorealist experience took in the collaboration with Rossellini, and his friendship, which is the most significant experiment of Neorealist cinema. I don't want to undervalue other significant contributions, such as De Sica's *Ladri di biciclette*, but simply to reiterate that *Paisà* is the most American masterpiece of Neorealist cinema and that Fellini fully participated in the adventure.

Now let's go back to the previously mentioned Pintor, Vittorini and Pavese.

Pintor wrote in the foreword of *Americana*, which due to censorship was only published in 1943, that: "amongst pianos and songs, in a trembling cinema, the anonymous authors of American cinema have been the first to show us how young and beautiful we are with our painted shoes and middle class ties".

The anonymous authors (it's well known that American cinema is the product of a "cinema machine" and not of an author) of American cinema revealed us to ourselves: not in black fascist uniforms attending oceanic gatherings but beautiful with our painted shoes, rather than boots, and wearing middle class ties.

Vittorini said that "America is no longer America, it is no longer the new world, it is the whole world". And Pavese added: "America was not another country and a new beginning of history, but simply a giant theatre where everybody's drama was acted out with greater frankness than anywhere else". This America of the New Deal, the America that, as we said, identified with Pavese's Langhe and Vittorini's Sicily, could it not identify with Fellini's Rimini too? In fact "America is the myth of a total and honest humanity, an additional humanity – Pavese once again – *it is the fecund darkness of the origins where we meet the human essence*" [the italics section is mine]. We therefore know the essence that is hidden beneath the phenomenalist reality that every great realism seeks, it is the existence of humanity, the human essence that the neorealist experimentation wanted to catch in the existence, in the day to day events and in the phenomenalist appearance of life. And it caught it thanks to an anthropological myth, an archetype that continuously returned the appearance to its profound and original reality.

Concrete events must be traced back to that anthropological myth of the origins, that they hide locked away in a historical time which is able to reveal its profound reality. This is the realistic outcome contained in the artistic works of Vittorini, Pavese and Rossellini: the discovery, beneath the historical determination of events, of a myth that exists as a memory of “anthropologically absent” values, as Vittorini claims, or as an “enormous destructive power” according to Pavese.

In conclusion, the human essence is determined by historical events but it maintains a profound dimension, the depth of the collective unconscious, which conceals a darkly transgressive force.

Neorealism, caught up in the cold war climate and the subsequent Christian Democrat period, lost this fundamental specificity and tended to rationalise itself in one dimensional terms. Purified of its mythical base, in whose dark centre there was a transgressive force, the savage that is in all of us, Neorealism converted the savage into a good savage and turned to national and popular tendencies, if not even “Stalin’s humanism”. The great impulse that was behind the origins of Neorealism was converted to a democratic and progressive mannerism.

This was even clearer at the beginning of the fifties, when during Neorealism’s evident crisis, its most important cinematic protagonists began to change their attitude and tried to find a way out of that irretrievably exhausted movement.

Visconti moved in this direction, firstly with *Bellissima* and then with *Senso*, finding the synthesis between myth and history in the great melodrama. De Sica too, with *Umberto D.*, turned to Proust and Kafka in order to escape the populism that was swallowing him up, that same populism inherited from Camerini, the ingenuous populism of *Miracolo a Milano*, that he felt he had to overcome in order to open up new cinematic forms of expression. Antonioni, even though never really part of the Neorealist movement, not even, I think, with *Gente del Po*, made *Il grido* in 1957. His only film with a working class protagonist which also marks a distinct disassociation with Neorealism.

In the meantime Rossellini had paradigmatically ended the Neorealist cinema season with *Viaggio in Italia*, in which an English couple travels the peninsula in the opposite direction to the Anglo-Saxon armies of *Paisà*. The journey ends with their wedding.

And Fellini? Fellini, after *Lo sceicco bianco*, started planning *La strada*, but due to the inevitable problems that beset film productions, made *I vitelloni* first, which won him a Silver Lion and international notoriety.

This film, which described realistically the sociological conditions of the Italian province, marked an important moment in Fellini’s evolution and was praised by the Neorealist critics, even though it didn’t look for the social causes of these conditions or their possible political reasons. Fellini considered *I vitelloni* as prisoners of an archetypal anthropological condition and subject to an existence which resists any stimulus thus remaining victims of an inescapable destiny. Moraldo, who finds the strength to leave and abandon a seemingly unchangeable condition, as is the way of archetypes, is evidently endowed with “additional humanity”, he is a “mas hombre”, as Vittorini would say. And Moraldo, the gentle Moraldo, is Fellini who autobiographically discovered his power as an author and intervenes on reality (the human condition) by changing it. The impossibility of escaping an unchangeable human condition is clear from the Carnival sequence. Alberto Sordi, in costume and drunk, is aware of the misery that he is condemned to by a condition that he is not able to escape. The fact that everybody gets dressed up is an important element because it reveals the consolidation of the idea that reality is performance, an idea that will become more marked in *Strada*, where there is an exemplary sequence of another fundamental element in this context. The “philosophical” dialogue between Gelsomina and the mad man (about a stone belonging in the harmony of the universe) seems to justify in some measure the harsh criticisms of the leftwing intelligentsia towards the film (apart from Pasolini who judged the film a masterpiece). But the crucial question is not the mad man’s philosophy, but Fellini’s search, which is evident from the dialogue that you have just seen, throughout the film for the human essence confined in the marginalised world and imprisoned in the outcasts and the excluded. Furthermore, something which is very important, the universe of the outcasts is the world of popular performance, of the circus, the pantomime and the travelling circus. That is the archaic performance which has survived thanks to the outcasts that represent themselves, overturning the performance of the world into the world of performance. In this overturning we can witness the spectacle of an archaic humanity which has survived itself, but because it is outcast it identifies with a universe in which there is room for everything, from stars to stones. A search for the human essence in the world of the outcasts, therefore, and yet also the awareness that that world lives by making a spectacle of itself, as the ending seems to stress with Zampanò that cries on the beach, a classic key scene which concludes the performance. An analogous key scene concludes his subsequent film *Il bidone*, with the spectacular death of Augusto (in actual fact, Augusto’s death is followed by the sequence with the farmers that pass by, almost as if Fellini wanted to say that the story, as it took place, did not finish with Augusto, it is the performance that is telling the truth of that story which ends, a truth which emerges from the way that the story is told).

Once again we are dealing with a search for the origin, that is the relationship between the archetype and the phenomenalistic reality that contains it; an archetype that is well represented in *La strada* by Gelsomina, who is the recollection of an archaic anthropological episode, and by Zampanò, the immense destructive violence. The

emergence of the dark origin to which the actual episodes must be traced back to, in order to understand their true significance, is true also for *Il bidone* and *Le notti di Cabiria*.

These films, in fact, constitute a trilogy on marginalisation with which Fellini seemed to abandon Neorealism and which is similar to the one that Pasolini experimented a few years later. They constitute a research of the reconciled (irreconcilable?) relationship between historic episodes and the obscure origin of every being, that obscure origin in which we can find the human essence from which Neorealism started.

It is no accident that Pasolini collaborated on the dialogues of *Le notti di Cabiria*. Pasolini, in fact, published *Le ceneri di Gramsci* in 1957, and shortly afterwards took up the discussion between myth and history in "Officina" the Bologna magazine. There is in Pasolini a sort of nostalgia for the land where, he believed, the anthropological myth remains tied. Fellini, during this period, was not so far removed from this idea; which is the refusal to think of the future as progress, like many Neorealists insisted doing in reconciling Marxist ideology with the Italian industrial development.

There is a significant sequence in *Il bidone*, where the crippled girl with whom Augusto, disguised as a Monsignor, has a touching conversation, anticipates the character played by Valeria Ciangottini in the ending of *Dolce vita*. This girl who is physically marked belongs to the archaic world of the earth, a crippled world that is dying out. She comes up against an old urbanized and nasty *vitellone*. The *vitelloni*, in fact, having moved to Rome from the province, have become petty thieves that swindle and steal from other outcasts, which are not outcasts from society but from history, as they are ontologically marginalized and destined to disappear along with their peasant world.

These *vitelloni*, that had sensed their existential condition by getting dressed up for Carnival continued, by becoming "urban swindlers", to get dressed up (as bishops and priests) and acted the part that was assigned them. The performance of the disguised, in fact, has a direction and there is a director, who isn't dressed up (the first character that appears in the film), who from the background directs the disguised in front of history's outcasts, the peasants and the survivors of an archaic civilisation that is dying out. The similarities between Fellini and Pasolini's research seem evident to me: Fellini too, even without theorising it as Pasolini did with accurate perspicacity, continued the discussion abandoned, as we said earlier, by the intellectuals that remained tied to Neorealist stereotypes, that is, he continued to represent, in new terms, the issue of the relationship between the obscure origin of the individual and actual events.

Also *Le notti di Cabiria*, another story about emargination and self-representation in which the archaic world of the outcasts (prostitution, the oldest physical profession) comes to the fore, moves along these themes. But in this case the world of the outcasts comes to the foreground in order to be tricked and robbed by the exponents of the "modern" and by urban civilisation (prostitutes belong to the metropolitan life too, but they are closed off in their ghetto).

In one of the film's sequences we see Cabiria, emblematic representation of a primordial world and therefore also naive and infantile and easy prey for the "civilised" exploiters", self-representing herself by dancing. Having ventured into the heart of the metropolis, in a nightclub frequented by famous actors, Cabiria tends to make a spectacle of herself and to make a representation of her life in order to trigger an escape from the emargination or at least trigger the hope of a conciliation that will soon reveal itself to be useless. The replacement of life with its representation is also the meaning behind the extraordinary final sequence of the film with Masina's stare into the camera, which reveals Cabiria's story as filmic fiction and therefore absolutely real.

*Le notti di Cabiria* concludes the trilogy on emargination with which Fellini moved beyond Neorealism, in the search for the human essence in the world of the outcasts and the marginalised, from an ontological point of view, even if there was an historical (the peasant world), social (the prostitutes) or anthropological component (the archaic performance of the circus and the travelling actors).

At that point Fellini, with a masterful stroke both from an historical and theoretical point of view and from an aesthetic point of view, moved the camera away to focus on the upper middle classes and the remnants of Roman nobility that survived through rituals attended by a court of artists, actors and intellectuals of differing origin. *La dolce vita*, caused a scandal and marked the definitive global success of the great director from Rimini, through the representation of a world that died imploding in its own rituals dragging along with it the artists and intellectuals that rotated around it. Moravia, with sharp intelligence, said that the scandal caused by the film was due to the fact that the Italian middle classes didn't tolerate being represented with the same realism with which cinema had depicted the lower classes.

The critics who were still anchored to Neorealist models saluted the return of the prodigal son to the home that he had betrayed with *La strada*, not understanding that the realistic description of the middle classes as the producers of monsters was not sociological, but that it invested the profound structures of the collective unconscious and rediscovered the Jungian archetypes. Fellini discovered the psychoanalytical dimension, the universe elaborated by Jung, that Pavese had already glimpsed in the deep darkness of the origins in conflict with reality. The monsters hidden in nearly all the film's characters emerge from the collective unconscious. The most pregnant example being

Steiner, who reads Sanskrit and plays Bach on the organ and kills his two children, towards which he feels such tenderness, and then kills himself. A monster, therefore, who is quite at home in a world of aristocrats, bourgeois, artists and intellectuals who are all ready to turn into monsters under the force of the id, the primeval myth that Fellini identified with the Jungian unconscious through an original representation that he then perfected in subsequent films.

Finally I want to stress that Marcello Mastroianni, the film's protagonist, chooses, at the end of the film, the recently fished monster that is lying on the beach instead of the virginal purity of the girl played by Valeria Ciangottini, whose words he won't even be able to hear distinctly. The monster represents an archaic myth expressed in the archetypal form that the human essence cannot easily escape, almost a destiny and an unreachable horizon. The journey that Fellini made in order to reach the great fresco of *La Dolce vita*, the representation of the great Roman world, found its apex in *8½*, the film that marks the maestro's definitive break from Neorealism. It's true that he had already broken away with *La strada*, but at the end of the journey, with *8½*, the break from Neorealism becomes a precise alternative and the possibility of another poetic universe where the reconciliation between myth and history is attempted in terms of a pressing comparison between the deep archetypal unconscious and artistic creativity. After having explored the life of the lower middle classes, the existence of the excluded and the rites of the Roman upper middle classes, Fellini focuses his camera directly on the artist, which is himself.

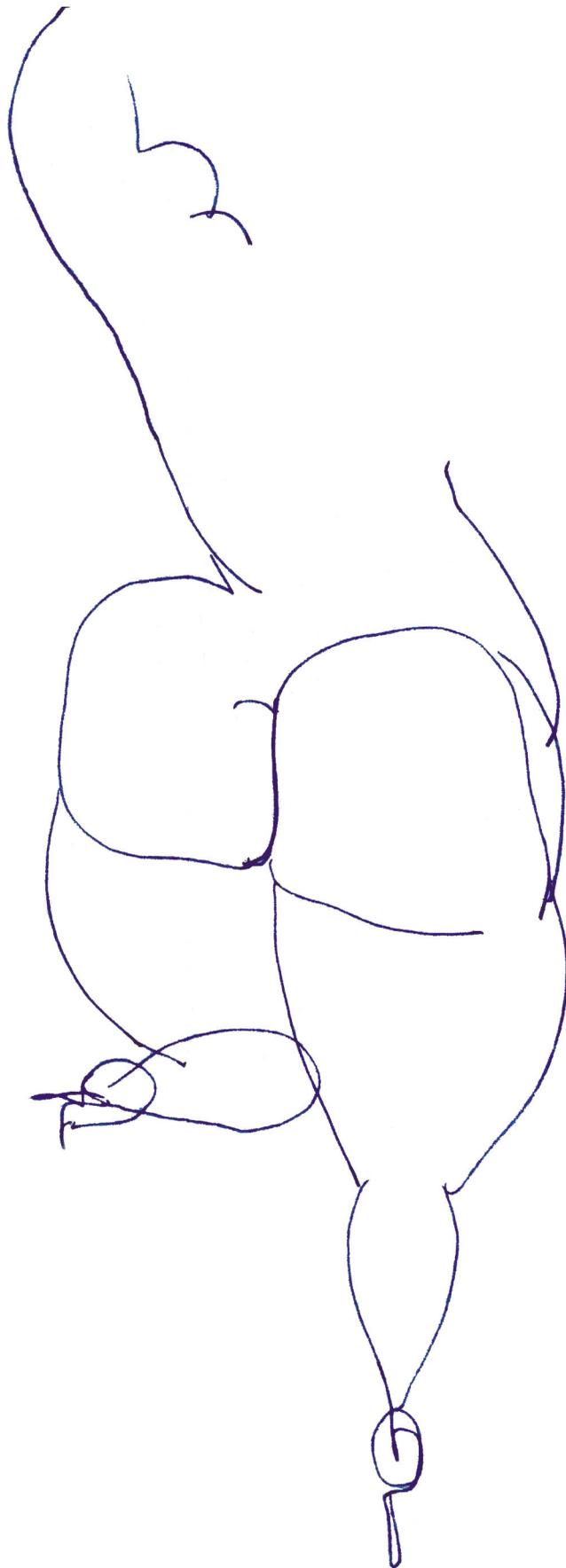
At the end of a long journey in search of the human essence, Fellini finds the artist in his sights, the creator of another reality, that is the one that produces a fantastic reality with which he replaces the actual reality. He generates an invented world as an alternative to the given world. In the film the protagonist, Mastroianni, Fellini's alter ego, has a deuteragonist, the intellectual in the form of the critic. He is not there simply because Fellini was greatly irritated by critics that opposed him and rendered his life difficult (even if, subjectively at a psychological level, this may be true), but because the critic is called to return the creative universe expressed by an artist to the real world. He tries to standardise the fantastic creation to reality, he tries to "match" the artistic product with existing parameters, thwarting the difference that the artist wants to remark in his replacing the real world with his creation.

The difference that the act of replacing the real marks is, in fact, the revelation of the truth contained in the real, of its essence that emerges when the world of things is replaced by a story and by a narration borne from the artist's fantasy.

In this sense the critic is the artist's "enemy", he reminds him that the reified world, which becomes tangible, resists and opposes an insurmountable inertia to the replacement, it doesn't allow itself to be replaced in that it tends to reify, by absorbing it, every other reality that opposes it.

By putting Guido, a director, at the centre of his representation Fellini can finally tell us how to try and reveal the mystery of the origin, to shine a light on the primeval darkness where we can glimpse the human essence. This occurs through the attempt to reveal the nucleus of truth of the phenomenological world by replacing it with another world, in this specific case with the cinematographic narration that, by remarking an ontological difference, opens a chink in the fecund darkness of the origins and flashes the essence of humanity.

With *8½* Fellini concluded the trajectory which began with the break away from Neorealism, which had become sociological, political and ideological, and produced, through the reinvention of the authentic essence of the original Neorealism, a new way of creating. A way that is revealed in all its aspects in this film.



Fellini, "8½": schizzo per la scena del can-can, [1962] - Inchiostro blu su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Flaiano)



## BREVE COMPENDIO DELL'ARTIFICIOSO CINEMATOGRAFICO: FEDERICO FELLINI E JACK SMITH

GIOVANNI FESTA

Federico Fellini, ha portato il cinema a uno dei suoi livelli più alti di artificialità ed eccesso fantasioso; Jack Smith d'altro canto, è il poeta del travestitismo cinematografico e la sua è una estetica dell'ornamento, dell'aggeggiamento kitsch, da intendersi come punto di fuga dal formalismo del cinema classico.

Fellini conosceva i film di Smith ed era curioso verso un modo di fare cinema che, sebbene tanto diverso dal suo, apprezzava, riuscendo magari a scorgere qualche segreta affinità. "Due minuti dopo aver incontrato Federico Fellini a Roma", racconta uno sbalordito Stanley Kaufmann, "mi chiedeva se avevo visto *Flaming Creatures* di Jack Smith".

È il sintomo questo di un interesse ma anche di un significato di più ampia portata: il cinema underground, proprio perché naturalmente portato, a causa del suo movimento di deriva, verso l'allontanamento dal cinema narrativo, finisce come chi, nell'affanno di allontanarsi fa il giro del mondo e si ritrova quasi nello

stesso punto dal quale era partito.

Diversi, certo, erano i mezzi. Praticamente illimitati quelli di Fellini, che era di casa a Cinecittà, e disponeva del potente apparato del cinema commerciale. Austeri, certosini, quelli di Jack Smith, che girò *Flaming Creatures* con poco più di trecento dollari – spesi quasi tutti per trucchi e addobbi di scena – sul tetto di un teatro in demolizione e nel suo appartamento.

In entrambi però la costruzione di un apparato scenotecnico, l'edificazione del set, è la creazione di un regno oltremondano, completamente artificiale. Entrambi si disinteressano della realtà a favore di un mondo contraffatto. Dice Fellini: "Io sono piuttosto per il cinema falsità... non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche. In generale è meglio che non lo siano"<sup>1</sup>. Spesso nel primo, la narrazione, l'illustrazione dell'azione, appare molto indebolita; i nessi strutturali sembrano deboli, e le congiunzioni fra le scene

rarefatte, tanto che non è errato parlare, in alcuni dei suoi film, di sequenze autonome. Spiega Fellini che il suo intento, in *Satyricon*, era di creare un film composto di frammenti autosufficienti: "Il racconto ci è giunto a frammenti, e il racconto sarà solo a frammenti, con l'alogicità dei sogni, colmo di vuoti improvvisi. Qualcosa come un mosaico dissepolto. La realtà presentata sarà non storica, ma onirica"<sup>2</sup>. In Smith, più audacemente, la narrazione viene completamente meno, sostituita dall'aneddoto, dalla figurazione plastica, dalla calcificazione museale, dallo spazio bianco. Come dice acutamente David Ehrenstein a proposito di *Normal Love*: "Questo film era un susseguirsi di frammenti drammatici. Invece di seguire qualche senso di coerenza ogni scena (e talvolta ogni inquadratura) emergeva come una entità a sé compiuta con un potere emotivo tutto suo"<sup>3</sup>. Questa rottura degli schemi della narrazione, così tipica del cinema underground, oltre

<sup>1</sup> MARIO VERDONE, *Federico Fellini*, Il Castoro, Milano 1995.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> DAVID EHRENSTEIN, *L'Avanguardia americana è Jack Smith*, in ADRIANO APRÀ (a cura di), *New America Cinema*, Ubulibri, Milano, 1986.

ai ben noti contenuti scabrosi, rendeva difficile, se non impossibile ai film di Smith l'approdo nelle sale. Eppure è possibile tracciare un parallelo fra questi due autori, mediante l'analisi di più sequenze esemplari, tratte da *Fellini Satyricon* e da *Normal Love*, che hanno in comune proprio la medesima poetica del bizzarro e dell'artificioso.

### Sequenza I: la nave e la pedana

La prima analisi comparata è quella fra la sequenza ambientata nella nave del pirata Lica di Taranto in *Satyricon* e la sequenza della pedana in *Normal Love*. Lo sfondo è identico: la vastità del mare in una giornata di calura intensa. Le figure, nel film di Fellini, arrivano sulla tolda attraverso l'uscio sotterraneo della stiva; nel film di Smith, invece, provengono dalla selva oscura della palude. Tutte poi, alla fine ritorneranno da dove sono venute. Sia in Fellini che in Smith abbiamo un quadro composito. Ci sono figure che fanno da sfondo, o cornice, organizzate con disciplina – in *Satyricon* i rematori, simili nella rigidità della postura a colonne doriche o a figure alla Ejzenštejn, in *Normal Love* le copie di statue

greche disposte sugli angoli della piattaforma. Al centro, invece, assistiamo a un turbinio di forme colorate, i personaggi del film, caratterizzate dalla “disparità dei panni” e da inquietanti elementi ornamentali, che manifestano uno spiccato gusto per l'inverosimiglianza e l'eccesso decorativo. È tipico dei due registi questo divario fra la naturalezza, la verosimiglianza (peccato capitale del cinema classico) e una tendenza seconda, che si configura come depravazione delle prima, e che si può definire come la deliberata artificializzazione di set e personaggi. Il tentativo è il trasloco da un set che riproduce le forme del reale a un set di secondo tipo, o mondo ammobiliato, a metà fra le rovine di film futuribili (Fellini) o vecchi set dismessi (Smith) e gli interni drappeggiati e preziosi (Smith) o antri di caverna, spelonche (Fellini). Come si comporta questo movimento secondo, o tendenza? Se la verosimiglianza procede meccanicamente, si configura come calco o impronta del reale, l'artificio si muove invece per ritocchi e abbellimenti sempre più invasivi fino all'eccesso del ritocco, a quelli che in Fellini sono ad esempio i paesaggi saturi di *Satyricon* o le movenze meccaniche del *Casanova* e in Smith i tratti

asignificanti, le macchie che la degenerazione della pellicola crea sul film. L'estetica dell'ornamento, che Hegel definiva essere il sintomo di uno smarrimento, è l'indice di un'estasi, di una dissociazione, di un desiderio di continua mutazione. L'artificializzazione è il mostro di un'agonia nel quale il tempo va in rovina. Continua è, in Smith, la tentazione verso lo sfacelo, anche quello visto come sovrabbondanza ed eccesso. Il set di Smith è il set che crolla a causa del suo peso eccessivo. È la registrazione delle forze latenti che pulsano dietro la materia e vengono fuori. La palude di *Normal Love* assumerà la forma di un pianeta sconosciuto o, per dirla con H. G. Lewis, “pianeta silenzioso”<sup>4</sup>, terra fra tremila anni, con le sterpaglie che invadono tutto e strane figure mutanti, a metà, ancora, fra i mostri degli horror movies e le figure del Peer Gynt, che si aggirano a caso su una superficie finalmente sgombra. Accade quello che Nicholas Ray aveva detto in un suo bellissimo film: nella palude, il viaggiare attorno è più breve che il viaggiare attraverso<sup>5</sup>. L'antica Roma di *Satyricon* si configurerà invece come set ricostruito, simile a tanta fantascienza. I suoi colori peculiari saranno il rosso

<sup>4</sup> H. G. LEWIS, *Lontano dal pianeta silenzioso*, Mondadori, Milano, 1951.

<sup>5</sup> *Il paradiso dei barbari* (Wind Across the Everglades, 1958).

pompeiano, o marziano – si pensi alle sonde inviate dalla NASA sul pianeta rosso. Il movimento delle figure sarà quello reiterato della caduta e dell'ascesi, simile alle peripezie dantesche e, soprattutto, sadiane (Aline e Valcour)<sup>6</sup>. Parimenti le figure subiscono lo stesso trattamento di artificializzazione: in Fellini si muovono come gli affreschi scollati dalla Villa dei misteri pompeiana, in Smith abbiamo figure-arabesco, piene di sensualità barocca, astratte come cifre araldiche. La figura perde così i suoi contorni netti e si apre verso le zone periferiche del quadro. PP e sfondo finiscono per giacere sulla stessa linea. In entrambe le sequenze prese in esame lo spettatore viene catapultato all'interno di una cerimonia pagana. In *Satyricon* abbiamo lo sposalizio fra Encolpio e Lica, e di Gitone con una bambina, che si concludono con il sacrificio del capro. In *Normal Love*, invece, vediamo le figure danzare libidinose su una passerella di legno in riva al mare, a metà fra rito antropologico e il prêt-à-porter parigino. Al matrimonio si sostituisce la festa, ai ludi romani il bestiario caricaturale dei mostri targati Universal Pictures.

### Falso movimento: il tic, la passeggiatina e l'itinerario

In entrambi i casi, anche se per grado diverso, si può parlare di una forma deviata di rappresentazione che chiameremo escursione. In *Satyricon* è viaggio attraverso un set capricciosamente kitsch e multiforme, in *Normal Love* sarà scampagnata bucolica ed elegante ricevimento mondano. Le figure di Smith conserveranno l'atteggiamento itinerante del Van Gogh dipinto da Bacon<sup>7</sup> e la preziosità dei tessuti di Gustave Moreau<sup>8</sup>, quelle di Fellini la complessa interazione delle figure nei quadri fiamminghi. I personaggi saranno l'incarnazione della disponibilità capricciosa. Il loro abdicare all'itinerario è in Smith prevalere sulla logica del principio di causa effetto dell'atto gratuito, in Fellini la figura diviene invece pedina su una mappa. Ma si tratta di una mappa smangiata, che presenta vaste zone intelligibili: è la logica del sogno. La vita dei personaggi di *Satyricon*, dei film di Smith, sarà la vita di quei fortunati miracolosamente scampati a una catastrofe atomica, a un terremoto: sono personaggi liberati dal peso della storia – ma anche di una storia. Non resta loro che deambulare.

Se esiste l'idea di viaggio, in Jack Smith è il perimetro che le figure compiono su loro stesse, lontanissimo, da questo punto di vista, dalla crociera notturna (*E la nave va*), come dal viaggio a quadri (*Satyricon*) che Fellini sembra prendere dal suo più importante precursore, Georges Méliès. L'idea di viaggio, che in Fellini è peripezia, in Smith diventa fuga da fermi, in pura intensità. In questo le figure di Smith sono simili ai personaggi di Beckett e Kafka, dove l'azione diventa simile alla contemplazione, attraverso l'angusto vano di una finestra, di una pellicola muta. Due saranno gli aspetti comuni fra questi autori. Il primo è che spesso, un'idea di vasta portata, un sentimento, si traduce in tic iterato e derisorio. In Beckett questo tic, questo gesto minimo, sarà automatico e macchinico, in Kafka misterioso e perturbante (il gesto di passarsi il mignolo sul sopracciglio destro, il bimbo che si strofina la punta delle dita). In Smith si configurerà come gesto masturbatorio (il seno sussultante di Delicious Dolores in *Flaming Creatures*), o anche piccolo gesto della figura femminile sul proprio corpo (aggiustarsi la veste che cade). Nel *Casanova* di Fellini il tic diventa ripetizione rituale. È il caso di Casanova riverso

<sup>6</sup> DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS DE SADE, *Aline et Valcour*, 1795.

<sup>7</sup> Ci si riferisce al quadro di Bacon, *Study of portrait of Vincent Van Gogh*, 1957.

<sup>8</sup> Vedi, ad esempio, *Salomé tatuata*, 1875.

sul corpo della donna, che compie sempre la medesima performance ginnica. Il tic diventa happening. Il secondo aspetto è la passeggiatina, che in Beckett è *ballet mécanique* su assi scricchiolanti – chiunque ha visto a teatro una qualsiasi opera di Beckett capisce ancora meglio ciò che intendo dire. Un'azione che si ripete in Kafka: girare in tondo come una massa contratta. “Correvo sullo stretto tappeto della mia stanza come in un ippodromo”, dice, raccontando un sogno<sup>9</sup>. In Smith diventa, lo abbiamo già detto, sfilata di moda, prova generale. In Fellini questa passeggiatina avrà ancora un ruolo diverso e antitetico: sarà vagabondare all'interno di un sogno. Quindi, ancora, corrisponderà a un movimento da fermi: il corpo del film, in Fellini, coincide col corpo del sogno.

### Metamorfosi

In *Satyricon* e in *Normal Love* assistiamo al cambiamento repentino – a teatro si direbbe a vista – del set. Nel film di Fellini si tratta o di un mutamento climatico, la coltre di neve in luogo della calura estiva, o di un ribaltamento del plot, la nave che viene attaccata dai soldati ribelli. In *Normal Love*, invece, questo

mutamento improvviso delle condizioni del quadro è parimenti assicurato dalla degenerazione pellicolare, che è usurata, scaduta. Ecco come nel primo film si agisce a livello della trama e invece nel secondo, più profondamente, *underground* appunto, a livello del supporto pellicolare. Nel cinema di questi due autori siamo spettatori di una misteriosa trasmutazione. In Smith le maschere, gli aggeggi di scena, i corpi fasciati da panni arabescati, i fuochi artificiali, sembrano andare a costituire una flora e una fauna magnifica, di nuovo conio, postdiluviana. In Fellini i personaggi andranno a serrare le fila di un festival macabro dei trapassati, fantasmi senza sede, simili alle sinopie svelate sotto gli affreschi. Sugeriva lo stesso regista che *Satyricon* “dovrebbe restituire l'immagine di un mondo scomparso senza completarla come se quei personaggi, quelle usanze, quegli ambienti apparissero per forza medianica richiamati dal loro silenzio in un rituale stregonesco”<sup>10</sup>. Ma forse il più interessante momento di convergenza fra i due film riguarda l'identità dei personaggi: in essi abbiamo il divenire donna dell'uomo (Fellini), che in Smith diviene estetica del corpo che muta (maschile-

femminile quindi, ma anche umano-non umano, mostro). A Smith la trasmutazione finale, quella che davvero sembra capitale, è la metamorfosi dell'umano nel divino, ma nell'unico divino nel quale un pagano come lui può aver fede, che è quello dello stereotipato meccanismo seriale (da serial) dello star system hollywoodiano. Fellini nella sequenza del ratto di Ermafrodito sembra riflettere proprio sul concetto di divinità. Encolpio rapisce l'idolo ermafrodito (per denaro ma anche per carpirgli il suo segreto, che è quello dell'eternità). Miracolo che appartiene a due sole entità: il dio e, appunto, la star hollywoodiana. E, traducendo a livello della fabula quello che Smith fa a livello di set e personaggi, Encolpio e Ascilto trascinano l'idolo nel deserto, dove morirà di sete, si essicherà, o brucerà come legna secca (come la pellicola). Smith trascina il divo hollywoodiano facendogli subire tutta una serie di alterazioni. Lo fa passare anche lui attraverso un deserto, che ne altera i tratti, l'identità (maschio-femmina, mostro, vampiro), e la funzione: da punto nevralgico della storia a passante, o *figure in the landscape*, figura nel quadro.

<sup>9</sup> Sui rapporti fra Kafka e Beckett, leggi GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996, e, sempre DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, e anche, fra gli altri, BRUNO BASILE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Pàtron, Bologna, 1982.

<sup>10</sup> VERDONE, cit.

Bacon, nelle sue *figures*, si renderà protagonista di un gesto analogo. La figura in Bacon non è più soltanto il corpo isolato, ma il corpo deformato che fugge dalle pesanti forze inquisitorie, dai tratti di spatola, che gravano sulla sua costituzione. È ancora presente la lezione di Kafka e Beckett: in questa esplorazione amebica, in questo giretto della figura – la passeggiata del bambino paralitico e di sua madre a carponi, o il giro in bici di George Dyer<sup>11</sup> – “al di là del movimento c’è l’immobilità, al di là dello stare in piedi c’è lo stare seduti, e al di là dello stare seduti c’è lo stare distesi per poi infine dissolversi”<sup>12</sup>. Si tratta di un movimento sul posto, di uno spasmo, testimonianza delle forze invisibili che agiscono sulla materia. Questo significa far passare la figura, il divo, attraverso un deserto, un Sahara – che in Carmelo Bene era il *Kind of Alaska* dell’immagine congelata<sup>13</sup>. A Jack Smith (come Encolpio col Dio) non interessa l’aspetto mercificante della star hollywoodiana. Per lui il divo non è quantificabile in termini di denaro (Godard)<sup>14</sup> o è inteso come oggetto-feticcio della moderna società dei consumi (Warhol); gli

interessa piuttosto quel fluido segreto che il divo è capace di emettere, e le sue caratteristiche peculiari, che cerca ossessivamente di riprodurre. In Smith l’immagine apollinea perduta viene rievocata attraverso un passato tanto perduto quanto cristallizzato – i divi, la vecchia Hollywood, come l’Olimpo, o l’antica Roma – da poter essere sostituito a volontà con il suo calco, con il suo doppio irridente. Il personaggio di Smith, si configura come nostalgia del personaggio. Il solo tipo cinematografico possibile, sembra dire Smith, è quello delle proiezioni cinematografiche, ma non in senso elegiaco o celebrativo (si pensi alla *nouvelle vague*, al primo Godard), ma in senso dissacrante. Smith non ci offre dei personaggi che si atteggiavano come i divi del passato, ma piuttosto dei replicanti che ne possiedono l’aspetto esteriore, il carattere: le bende per la mummia, la parrucca biondo platino le forme morbide l’incarnato latteo in luogo di Veronica Lake. Ed è per questo che i personaggi di Smith vengono sorpresi spesso a riaggiustarsi gli abiti: lo fanno per non perdere

contatto con il corpo che imitano, per continuare ad esserne copia fedele. I due sentimenti delle figure di Smith saranno allora vanità – da intendere col doppio senso di peccato veniale e di vanitas – per essere divenuti simili al dio, e impassibilità, indifferenza glaciale, come i personaggi di Masoch, che è propria delle statue (di marmo) e delle maschere. Bandita è la verità in favore di contraffazione e plagio. Inoltre le figure di Smith proclamano ad ogni momento la nobiltà della loro inazione. Se Smith provasse ad inserire i suoi mostri in una struttura narrativa convenzionale farebbe un b-movie, proprio come Fellini, che, preferendo il deambulare onirico, “il saggio di fantascienza sul passato” all’azione drammatica è riuscito a scampare alla tentazione del peplum, del filmone hollywoodiano in costume. Il cinema di Smith è tutto nella nostalgia che non vuole tradursi in azione, il film di Fellini nel viaggio a tappe che rifiuta di avere un filo logico, una sua concatenazione, una sua drammaturgia, e addirittura un doppiaggio in sincrono – faceva recitare agli attori numeri o battute di

<sup>11</sup> I due quadri di Francis Bacon sono: *After Muybridge – Woman emptying a bowl of water and paralytic child on all fours*, 1965, e *Portrait of George Dyer riding a bicycle*, 1966.

<sup>12</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, cit.

<sup>13</sup> Parlando di immagine congelata ci si riferisce al terzo e ultimo movimento operante nel cinema di Carmelo Bene. Dopo i primi due, che sono quello proprio dell’immagine nitida e dell’immagine anamorfizzata, il terzo porterà, nell’ultima inquadratura del film, il corpo attoriale di Bene alla rigidità di cosa, o meglio, di statua.

<sup>14</sup> Ci si riferisce, ad esempio, al film *Crepa padrone, tutto va bene*.

loro invenzione in luogo dei dialoghi scritti apposta per il film, adottando poi un lieve asincrono labiale in sede di doppiaggio.

Smith mantenendosi nella nostalgia del divismo, che è nostalgia del tragico, e Fellini, descrivendo la fenomenologia di un impero durante l'età della sua decadenza, compiono un'azione pura che è azione poetica. Ma nel tragico hollywoodiano, parafrasando Moravia, si versano false lacrime per false sciagure. Quindi Smith, provando nostalgia per il divismo passato rimpiange in realtà ciò che distrugge: cioè il meccanismo affabulatorio del cinema classico – così come Fellini scardina in una sequenza di quadri autonomi la struttura causale del film storico. E lo contraffà, annientandolo, nello stesso tempo in cui cerca di farne un ritratto fedele. È il copista che invece di riprodurre fedelmente l'opera di partenza si arma di forbici o di scalpello e scimmietta, mutila, finendo per ottenere un disconoscimento. Sembra così di sentire Gabriele D'Annunzio che, a proposito dell'arte prossima ventura diceva: "Sento che se la nostra arte fosse per muoversi, ella non si innoverebbe per sottigliezze ma per non so quale potente rudezza ingenua in quella guisa che partendo dai compiuti

iddii fidiaci e prassitelei per tornare verso gli zoani primitivi non ci sembrerebbe di allontanarci ma di avvicinarci alla divinità"<sup>15</sup>. In Smith il divo hollywoodiano fidiaco e prassiteleo finisce per assumere la forma delle divinità lignee dell'oggettistica negra: è nella smorfia, nelle contorsioni e nelle volute (estasi del godimento) che la figura di Smith rompe con l'oggetto di partenza per implicare una dissomiglianza. Dalla territorializzazione iniziale (la figura simile a Veronica Lake) si passa alla deterritorializzazione (Veronica Lake-Vampiro, divenire animale della diva, divenire zoano dell'apollo del Belvedere).

#### **Sequenza II: la villa patrizia e la sirena. Prologo**

Prendiamo in esame altre due sequenze, quella ambientata nella villa patrizia abbandonata in *Satyricon* e quella che apre *Normal Love* e che chiameremo della donna sirena e dell'altalena. Entrambe le sequenze sono tripartite, costituite cioè da un prologo, o ouverture a funzione introduttiva e preparatoria, una parte centrale dove si concentra l'azione vera e propria e una conclusione. La prima parte nel film di Smith è contraddistinta dal

consueto tono allucinatorio. Intervallato dai cartelli con i titoli di testa vediamo la donna sirena che prepara un altare a una divinità che ancora una volta appartiene all'empireo hollywoodiano: al centro dell'altare troneggia infatti una foto in b/n di Maria Montez, la vamp dei b-movies tanto amata da Smith. Il set apparecchiato di Smith appare qui in tutta la sua sovrabbondanza: il quadro è saturo di oggetti, paraventi, candele, pupazzi voodoo. Il corpo della sirena, replica in miniatura del quadro, è anch'esso sovraccarico di monili e gioielli. La colonna sonora è affidata a una musica simile a certi commenti degli horror della Universal Pictures. La sirena appare come un corpo mutante in un set sovrabbondante. Il prologo del film di Fellini è abbastanza simile. Anche qui abbiamo un rituale preparatorio, una cerimonia. I due patrizi, marito e moglie, dopo il commiato dei figli e dei servi decidono di togliersi la vita. Il quadro, che in Smith era sovraccarico, in Fellini si fa rarefatto. La scena, che in Smith era nevrotica, con repentini sbalzi della macchina a mano, zoomata in avanti e indietro a svelare il dettaglio, in Fellini si fa quasi compassata, adatta a una cerimonia liturgica. L'azione è elementare: l'uomo

<sup>15</sup> Citato in GIACOMO DE BENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971.

si siede su una panca verde. La donna porta un piccolo tavolo (variante dell'altare di Smith) con diversi oggetti: due coppe di bronzo con del vino, un braciere acceso, del riso. L'uomo dice: "Sei pallida" – come è pallida Maria Montez – e lei comincia a truccarsi, si mette il belletto sul viso. Il commento sonoro è affidato al suono di una cascata. L'uomo cade riverso sulla panca, dopo essersi tagliato i polsi. Quando arrivano Ascilto ed Encolpio trovano i due riversi dentro una pozza di sangue chiaro. Sono corpi prosciugati in un set astratto. La prima caratterizzazione che abbiamo dei due amici sono le loro ombre proiettate sul muro. Inoltre appena entrati trovano l'altare dei Lari. Sono gli spiriti divinizzati degli antenati che esercitavano una funzione protettiva nei confronti dei discendenti e delle loro proprietà, al contrario dei defunti malvagi, detti Larve o Lemuri, che infestavano le case. Sono rappresentati sotto forma di maschere, che Ascilto, con gesto irriverente, indossa. I Lari sono l'analogo della foto di Maria Montez al centro dell'altare di Smith. Entrambi gli oggetti sono degli oggetti-feticcio. Il feticcio, spiega Deleuze, non è un simbolo, "ma una scena fissa e congelata, una

immagine arrestata"<sup>16</sup>. Il feticcio ha una funzione di neutralizzazione difensiva: Ascilto chiama i Lari guardiani, l'idolo hollywoodiano per Smith è un'arma di difesa contro l'azione del tempo. E una funzione di neutralizzazione idealizzante: credere nella persistenza del passato nel presente è un atto di affermazione dell'ideale contro il reale, "si neutralizza o sospende nell'ideale, per meglio neutralizzare gli attacchi che la conoscenza della realtà potrebbe portarle"<sup>17</sup>. La costituzione del feticcio avviene per isolamento (la disposizione dell'oggetto su un altare) e sospensione (l'incenso, simbolo dell'elemento aereo). Anche se il feticcio felliniano è legato comunque alla romanità – eppure il gesto irriverente di Ascilto, che indossa la maschera, è tipico anche nelle reincarnazioni hollywoodiane di Smith: non calarsi nella parte ma indossare la maschera del divo – è possibile collegarlo, come quello di Smith, a Sacher Masoch. Ne *La donna divorziata* Masoch dice che non si tratta di credere a un mondo perfetto, ma, al contrario di munirsi di ali e di fuggire questo mondo nel sogno.

Anche Smith (e figuriamoci Fellini) sembra propenso non già a distruggere il cinema, al contrario di certi strutturalisti, ma di farlo passare attraverso una mutazione o carnevale. Al sogno felliniano, masochiano, Smith sostituirà la mitologia posticcia. "Non si tratta di negare il mondo o di distruggerlo, ma nemmeno di idealizzarlo: si tratta di disconoscerlo, di sospenderlo disconoscendolo, per aprirsi a un ideale anch'esso sospeso nel fantasma"<sup>18</sup>. Alla base di entrambe le operazioni, quella di Fellini e quella di Smith, "si contesta il giusto fondamento del reale per far apparire un puro fondamento ideale"<sup>19</sup>. I principali feticci di Fellini sono i pepli, i bizzarri copricapo, le parrucche vistose, i calzari – pensiamo al *Casanova*, dove c'è una precisa poetica dell'oggetto decorativo e sovrabbondante, palpabile, quasi gustoso: il feticcio, l'oggetto, diventa allora commestibile, come un'ostia. In Smith i principali oggetti feticcio sono le scarpe (rosse), le bende, la coda di sirena, la foto, gli anelli e gli orecchini. In Masoch, che in letteratura, forse insieme a Proust e a Huysmans, è il più grande creatore di oggetti feticcio, saranno le pellicce, le scarpe, la frusta,

<sup>16</sup> GILLES DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano, 1991.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

gli strani copricapo di cui amava ornare le sue eroine, i travestimenti della Venere. In Masoch, e in Smith, avviene lo stesso atteggiamento duplice nei confronti della realtà: prima osservazione scientifica, poi contemplazione mistica. *Normal Love* inizia con una serie di inquadrature da entomologo, che ci ricordano, più che Buñuel, Murnau<sup>20</sup>. Poi tutto precipita nella cerimonia kitsch della donna sirena davanti al ritratto, e lo sguardo scientifico diviene contemplazione. Ma si può dire che questa contemplazione ha ancora un rigore analitico: pensiamo al puntiglio con cui Smith ama separare i dettagli della veste, analizzare i pendagli e i monili. E Fellini, non si proponeva forse, in *Satyricon*, di fare un saggio di *science-fiction* sul passato? Abbiamo un intento di indagine che finisce poi per deragliare nel sogno.

### Sequenza II: la villa e la sirena, l'eros e l'incendio

La seconda parte della sequenza presa in esame è quella dell'azione vera e propria, che si configura come triangolo erotico. Nel film di Smith la sequenza inizia con una inquadratura d'ambiente, a definire il perimetro dentro il quale gli eventi verranno iscritti: l'immagine della selva oscura.

Una donna fugge inseguita

da un negro in attillati pantaloni rosa. L'azione è intervallata dai soliti dettagli: a Smith, oltre alla foga erotica – che in *Normal Love* appare comunque più diluita e attenuata, più inscritta nell'arabesco, nella raffigurazione d'insieme – interessa il dettaglio – l'orecchino, la mano ingioiellata, una piega delicata del pannello. L'approdo è l'altalena, sulla quale la donna seduta viene sospinta dalle braccia robuste del negro. Il movimento di macchina sembra assecondare questo movimento ondulatorio seguendo le volute della figura, le gambe della donna allineate come un cuneo verso il cielo. Il commento sonoro è affidato a un disco difettoso che si incanta, sintomo, insieme all'altalena, che ci troviamo nel regno della riproduzione dell'identico. Il gioco culmina con l'atto sessuale, vero e proprio climax di questa porzione di sequenza. Il ruolo di terzo, è affidato, quasi masochisticamente, a un vecchio travestito bardato in abiti sontuosi e coloristicamente eccessivi. Anche il film di Fellini si apre con una determinazione spaziale: il set è la villa abbandonata dei due patrizi suicidi. Lo spazio è, ancora una volta, museale e necrologico: i due eroi scenderanno infatti nei sotterranei, il dormitorio

degli schiavi, in tutto simile a una necropoli etrusca, o a un cimitero con i loculi, il dedalo di accessi e stradine. Lì incontrano una donna negra che parla una lingua straniera, e, proprio come in Smith, comincia un inseguimento. La rincorsa-fuga, la schermaglia amorosa, finisce anche qui nel gioco: se in Smith era l'altalena, qui è la piscina, connotata non dalla reiterazione dello stesso movimento, ma dal proliferare delle stesse immagini, che diventano riflesso nell'acqua o ombra sul muro. Se in Smith c'era il ricorso ossessivo al dettaglio, Fellini mostra invece la figura di profilo. Dalla selva oscura e palustre si passa alla stanza affrescata. Il movimento verso l'alto a seguire le gambe della donna in Fellini si trasforma in una lenta e delicata plongée a svelare, attraverso una apertura del soffitto, il cielo stellato, cielo stellato che non appare mai in Smith se non abilmente contraffatto: in luogo delle stelle, su un apparentemente identico cielo notturno, le paillettes argentate di un abito nero. La terza e ultima parte della sequenza è quella del rogo finale. In Smith, dopo l'atto erotico, e il sonno, le due figure accendono dei fuochi d'artificio, delle girandole. In Fellini i tre giovani vengono svegliati dai soldati che danno fuoco ai corpi dei due patrizi defunti. In queste due sequenze

<sup>20</sup> Si pensi alle immagini da entomologo che aprono *Nosferatu il vampiro* (1922).

possiamo apprezzare maggiormente il diverso rilievo che i due autori conferiscono al pannello. Posto che in entrambi si tratta di travestitismo a funzione erotica, in Fellini è tentativo di ricostruzione di una realtà fittizia – lontanissimo dagli intenti, poniamo, di un Kubrick, con la sua calcolata ricercatezza iconografica nella ricostruzione settecentesca di *Barry Lyndon*. In Smith, il corpo drappeggiato diventa simile al piumaggio di uno sfavillante uccello esotico. In entrambi, in virtù di questi eccessi si assiste a una misteriosa trasmutazione, che si potrebbe definire la tentazione verso l'inorganico: in Fellini abbiamo figure affresco, in Smith figure che diventano flora, o meglio, minerali. Avvolti dai veli sembrano pietre multicolori dotate di poteri magici – viene in mente, a vedere queste composizioni che si irrigidiscono dietro paraventi leggeri, la bella scena de *Il signore degli anelli – Le due torri*, di Peter Jackson, quando Frodo e Sam si nascondono dietro il mantello degli elfi assumendo immediatamente l'aspetto di un minerale, di una roccia sul terreno. In Smith la figura parte da un punto fermo, di solito la testa (femminile-maschile), e subisce una forma di corruzione stilistica, una incipiente alterazione capace di integrarla con lo spazio circostante. Se lo spazio è una pozza fangosa, la figura ne verrà ricoperta, se lo spazio è la vegetazione

lussureggiante, la figura ne prenderà atto, riuscendo ad integrarsi perfettamente con ciò che la circonda. O ancora, in Smith l'animale stesso si oggettiva, diviene monile: è il caso del serpente che si fa orpello, collana, diadema. Il vivente si oggettiva, l'oggetto si animalizza, o è comunque saturo di energia (la foto, l'aggiungo di scena a scopo rituale).

### Sequenza III: ultime cene

Entrambi i film ospitano almeno una sequenza di cibo. La scena celeberrima di *Satyricon* è quella della cena di Trimalcione, ma vi sono anche scene minori: Encolpio e Ascilto serviti dalla giovane negra nella villa, l'ultimo frugale pasto dei due patrizi suicidi, e così via.

In Smith assistiamo invece a un *déjeuner sur l'herbe*, che prende sicuramente spunto dall'assunto di Monet per il tema della nudità e del desco gettato a terra, oltre che per l'ambientazione palustre. In Fellini il pasto diventa vera e propria discesa nell'oltretomba, viaggio infernale attraverso un turbinio di portate esotiche, ricchissime, speziate, dall'aspetto delirante, come se a forgiarle fosse stato un architetto barocco smodato. Prendiamo come esempio le portate descritte da Barthes ne *La cucina ornamentale*:

Il giornale "Elle", vero gioiello mitologico, ci dà circa ogni settimana una bella fotografia a colori di un piatto preparato: pernici dorate punteggiate di ciliegie... l'ornamentazione procede per due vie contraddittorie di cui si vedrà subito la soluzione dialettica: da una parte fuggire alla natura grazie a un barocco delirante (appuntare gamberetti in un limone, rosare un pollo, servire pompelmi caldi) e dall'altra tentare di ricostruirla mediante un tentativo strampalato (disporre funghi meringati e foglie di pungitopo su un ceppo di Natale, rimettere al loro posto le teste di gambero tutto intorno alla sofisticata besciamella che ne nasconde i corpi). Questo stesso movimento si ritrova del resto nell'elaborazione dei gingilli piccolo-borghesi (portacenere a sella di cavallo, accendini a forma di sigaretta, zuppiera a forma di lepre)<sup>21</sup>.

È curioso che Carmelo Bene abbia adottato questo testo recitandolo fuori campo nel suo *Capricci*, durante la cena dalle vivande avvelenate. In Fellini la cena, similmente al pasto di *Salomé*, sempre di Bene, è un pasto che si consuma sul corpo femminile, un pasto orgia, delirante, eccessivo e pieno di presagi funebri. In Smith si assiste più che altro alla parodia e al rovesciamento del banchetto

<sup>21</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1984.

durante un ricevimento mondano. Anche lì abbiamo personaggi finemente agghindati, anche lì, prima del pasto vero e proprio c'è il rituale degli aperitivi, che in Smith sono beverage multicolori a sicuro potere allucinogeno o ricostituente (il latte+ di *Arancia meccanica*), serviti in eleganti bicchieri da brandy. La portata principale, che in Fellini era costituita dallo sventramento del maiale ripieno, in Smith è costituita da una grossa anguria, anche questa portata da una figura di servo. In Smith si mangia a terra, con le mani, fra un tripudio di coriandoli e fiori, con il cibo, il pezzo di anguria (uno dei frutti più caratteristicamente fotogenici, apprezzatissimo da Smith per il suo colore rosso intenso) che viene passato di mano in mano. È la rovina del pasto borghese, del galateo, che comunque sopravvive in una logica tutta manierata dei gesti: in luogo del tavolo la zolla, in luogo delle posate le mani, invece che seduti sdraiati – come gli antichi romani, che però stavano sul triclinio e non a terra – invece che compunti si mangia danzando. Alla fine c'è il rituale del fumo, che in Smith degenera in cerimonia oppiacea.

### Il divo: trapianto consunzione e morte

Alla fine del pasto Trimalcione porta i suoi invitati ad osservare i suoi funerali da vivo. Si è infatti fatto preparare una cripta e prova, da vero regista, la messa in scena che avrà luogo dopo la sua morte (gli schiavi che piangono, i fiori, ecc.). È strano che una sequenza metacinematografica e mortuaria come questa trovi, parallelamente, nel film di Smith, una sequenza altrettanto significativa. È la scena della Donna serpente-Liz Taylor (in *Cleopatra*) che si accoppia con la mummia. Qui la decostruzione che Smith opera del divismo sembra toccare il suo apice. Fa quello che farà Ballard, con un rigore analitico molto maggiore, in letteratura. Ne *La mostra delle atrocità* lo scrittore britannico parla di un ingrandimento colossale della diva:

L'ingrandimento era tale che il muro alla sua destra, grande come un campo da tennis, conteneva poco più dell'occhio destro e dello zigomo. Riconobbe la donna: era la stessa che aveva visto nei manifesti vicino all'ospedale, l'attrice Elizabeth Taylor<sup>22</sup>.

Anche Smith, attraverso la contraffazione opera un ingigantimento della diva a funzione decostruttiva. È la stessa operazione che Fellini

compie nella celeberrima sequenza de *Le tentazioni del dottor Antonio*, dove la figura di Anita Ekberg in un manifesto pubblicitario si scolla durante una nottata di pioggia e comincia a parlare, fa degli sberleffi. Poi si mette a correre in giro, libera e gigantesca sul prato, chiamando Antonio-Peppino De Filippo, spietato moralista, come faceva con Marcello ne *La dolce vita*. Trascina il piccolo censore a spasso per l'Eur, lo solleva e se lo porta al seno. L'omino dapprima si ribella e poi finisce per adagiarsi in quella scollatura generosa, regno davvero della *softness*<sup>23</sup>. Quando minaccia uno spogliarello Antonio vestito di armatura medioevale la trafigge al cuore con una lancia. In questo spezzone davvero, la diva si distacca dalla sua rigidità e prende vita, interagisce con il pubblico. Scrive Ballard in uno dei commenti a margine del suo libro:

Elizabeth Taylor, l'ultima delle attrici di Hollywood vecchia maniera, ha conservato in pieno la sua presa sull'immaginazione popolare. È una caratteristica che condivide con Marilyn Monroe, Jackie Kennedy... Gli anni sessanta videro una commistione irripetibile di fantasie pubbliche e private... per la prima volta il sogno collettivo di Hollywood si mescolava all'immaginazione privata dello spettatore televisivo iperstimolato degli anni sessanta... oggi si è verificata una sorta di banalizzazione della celebrità: oggi la fama che ci viene offerta è istantanea,

<sup>22</sup> J. G. BALLARD, *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milano, 1991.

<sup>23</sup> Ci si rifà al concetto pop mediato da Claes Oldenburg, il creatore delle cosiddette soft machines, oggetti quotidiani ingranditi e costituiti da materiale morbido. Vedi, fra gli altri TILMAN OSTERWOLD, *Pop Art*, Taschen, Köln, 1991.

pronta per l'uso, e ha il potere nutritivo di una zuppa in scatola. Le serigrafie di Warhol mostrano questo processo in atto. I suoi ritratti di Marilyn Monroe e di Jackie Kennedy sottraggono alla vita di queste donne disperate la loro tragedia, e la sua tavolozza lucida e brillante la restituisce al mondo innocente dei libri colorati dei bambini<sup>24</sup>.

È curioso sia quando Ballard parla, fellinianamente di “Commistione irripetibile di fantasie pubbliche e private”, sia il parallelismo con Warhol, che ci può far capire quanto il suo universo sia lontano da quello di Smith. Warhol mercifica in quanto si interessa dell'aspetto monetario del divo, del divo-valuta. Warhol riproduce meccanicamente, mentre Smith, che ci parla del valore immaginifico del divo, opera di contraffazione manieristica e modifica per eccesso decorativo. Fellini, con questa sua flagrante sequenza ci mostra ancora un altro aspetto del divo: il suo aspetto conturbante, commestibile. Ma parallelamente ci offre anche un crudo attacco contro i pericoli dell'intervento censorio. Censura ha pesato in maniera rilevante sull'intera vicenda artistica di Jack Smith. Scriveva infatti Jonas Mekas nei suoi “Movie Journal”:

C'è pochissima speranza che il film di Smith raggiunga gli schermi del cinema... questo film verrà definito pornografico, degenerato, omosessuale, volgare, disgustoso. E lo è, ma è anche molto altro<sup>25</sup>.

### Lotta greco-romana

Altrettanto interessanti, in *Normal Love* e in *Satyricon*, ci sembrano le scene di lotta. Infatti in entrambi i registi l'inseguimento, il pedinamento, culminano nell'accoppiamento: l'atto erotico rappresenta il climax dell'azione – e qui ci potrebbe essere una certa sinergia latente con il cinema porno, di cui i registi, soprattutto Fellini, non possiedono però né la dannazione al realismo impassibile e meccanico, né la ripetizione ossessiva, quasi coazione a ripetere della macchina erotica.

Analizziamo ad esempio le sequenze di *Normal Love* dell'uomo lupo con la sirena bianca, oppure del vampiro con la donna del fiore. In Fellini avremo la scena iniziale dell'alterco fra Encolpio e Ascilto, e quella celeberrima di Encolpio e del Minotauro. Il luogo dell'iterazione dei corpi in Smith è una dimora dell'aperto (la giungla), in Fellini o è luogo chiuso (le terme), oppure aperto ma fortemente delimitato (l'arena). La scena dell'inseguimento dell'uomo vampiro – identificazione questa abbastanza forzata, perché l'attore camuffato del vampiro possiede solo la dentatura posticcia ed è in realtà tutt'altro che pallido ed emanciato – è continuamente interrotta dalla tecnica di

Smith di lavorare per inserti. In luogo del montaggio alternato con la donna che fugge, abbiamo inquadrature che riproducono la donna vista da tergo, con la schiena scoperta, con evidente derivazione da Ingres. L'uomo animale raggiunge la donna e lei, che apparentemente sembra offrirgli libagioni, gli tira invece, in perfetto stile slapstick, una torta in faccia, facendo cadere la dentiera ferina all'uomo. Similmente anche il Minotauro di Fellini svelerà il suo aspetto che, seppur colossale, è comunque umano.

La scena dello stupro nel fango dell'uomo lupo con la sirena bianca si può leggere come variazione della scena precedente sul tema iconografico del ratto delle figlie di Lot.

La donna sirena nel fango perde la parrucca biondo platino (alla Marilyn), è costretta dal suo aguzzino ad ingurgitare Coca Cola da una bottiglia e viene infine presa tra le braccia in perfetto stile hollywoodiano. In questa variante Smith, partendo dal commercio carnale, passa in rassegna alcuni dei momenti della mercificazione che il cinema classico fa dell'amore: un rituale con i suoi oggetti (la parrucca), e i suoi movimenti (alla fine l'eroe prende sempre la donna fra le braccia). La fine è sempre nell'abbraccio. In

<sup>24</sup> BALLARD, cit.

<sup>25</sup> JONAS MEKAS, *Note sul New American Cinema*, in APRÀ, cit.

Fellini Encolpio, vistosi battuto dalla forza soverchiante del Minotauro, implora pietà e si dona al mostro.

Nei film di Smith, nei film di Fellini scene di grande accelerazione e reiterazione degli atti (logica accumulatrice), vengono improvvisamente interrotte da scene fotografiche, da immagini riflesse e fissate. Smith che sospende la figura nell'atto di scoprirsi la schiena o di aggiustarsi un bracciale, Fellini che nel *Casanova* interrompe di botto l'orgia ritmata dal suono del carillon, quasi per un interno esaurimento, con il volto di Casanova che guarda davanti allo specchio la sua posa. Ecco il senso ultimo delle figure in lotta, o intrecciate nell'amplesso, della dialettica sesso-sonno: è un preciso teorema, identico nei due registi, di furore e riposo, scompenso e annientamento.

### **Cinema underground, cinema d'autore**

Per capire il senso profondo dell'operazione mitica inaugurata da Smith pensiamo solo agli antecedenti: c'era stato il surrealismo, i film di Hans Richter, Maya Deren, il primo Anger e, più avanti di tutti, Jean Cocteau e Luis

Buñuel. Ma nessuno dei registi presi in esame, nemmeno Anger, possedeva quella sensualità sfrenata, quella sensibilità tutta barocca per l'eccesso così naturale in Smith. Pensiamo adesso al caso Fellini: il suo sontuoso universo onirico è nato sulle macerie del neorealismo: lo stesso Fellini aveva lavorato con Rossellini, lo aveva seguito in *Paisà*. Abbiamo fatto il nome di Rossellini non a caso. Il regista è l'unico italiano presente nell'archivio del cinema indipendente. Se Fellini adorava Smith, a Rossellini piaceva Brakhage. Dice Fellini di Rossellini:

Mi piacque il modo che aveva Rossellini di fare il cinema come un viaggio piacevole, una scampagnata fra amici... seguendo Rossellini mentre girava *Paisà* mi parve improvvisamente chiaro, una gioiosa rivelazione, che si poteva fare il cinema con la stessa libertà, la stessa leggerezza con cui si disegna e si scrive... Rossellini cercava, inseguiva il suo film in mezzo alla strada...<sup>26</sup>

Fellini parla di scampagnata, di libertà estrema nel reperire i dati del reale e trasformarli. La lezione di Rossellini è arrivata, chiarissima, fino ai giovani dell'underground americano, che l'hanno assimilata e tradotta in modo personalissimo. Capiamo così ancora meglio l'assunto

con cui abbiamo iniziato questo articolo-escursione: cinema underground e cinema d'autore finiscono alla fine, quasi per forza di inerzia, per collidere, nonostante, e proprio in virtù, del loro scarto apparente (sarebbe interessante ad esempio, analizzare i punti di contatto fra Antonioni e Warhol, fra *Professione Reporter* e *Lonesome Cowboys*).

Concludo con una nota di costume, a segnalare ancora di più lo scarto delle due opere con il cinema classico hollywoodiano (e con il cinema tout court). Pensiamo infatti alle modalità di fruizione di cui i due film hanno goduto. La prima mondiale di *Satyricon* è avvenuta durante un concerto rock all'American Square Garden davanti a diecimila giovani, i film di Smith vengono proiettati nelle gallerie d'arte contemporanea. Quanto di più lontano insomma dai multisala, ma anche dai cinema cosiddetti d'essai. Sono opere queste dove tutto muta, tutto è straordinariamente cangiante, come uno sguardo, come una postura flessuosa del corpo, come un cenno appena intravisto. Davvero, allora, la luna non è solo "la luna, e basta".

<sup>26</sup> VERDONE, cit.

## Brief Outline of the Cinematic Artificial: Federico Fellini and Jack Smith

by Giovanni Festa

Federico Fellini, took cinema to one of its highest levels of artificiality and inventive excess. Jack Smith on the other hand, was the poet of cinematic transvestism and his ornamental and kitsch aesthetic is to be understood as an escape from the formalism of classic cinema.

Fellini knew of Smith's films and was curious about a way of making films that, even though extremely different from his, he appreciated and perhaps glimpsed in it some secret affinity. "Two minutes after meeting Federico Fellini in Rome", told Stanley Kaufmann astonished, "he asked me whether I had seen Jack Smith's *Flaming Creatures*".

This is the symptom of an interest and also of a far-ranging significance: underground cinema, with its natural inclination to leave narrative cinema behind ends up, like someone escaping across the world, in the same that it started from.

Of course the resources were different. Fellini's were practically unlimited, as he had Cinecittà and commercial cinema's powerful system at his disposal. Jack Smith, who shot *Flaming Creatures* for just over three hundred dollars – almost all spent on makeup and set decorations – on the roof of a theatre that was being demolished and in his flat, had austere and painstaking resources.

But for both the construction of a stage set was the creation of a completely artificial and ultra-mundane realm. Both were uninterested in reality and favoured a counterfeit world. Fellini said: "I prefer a cinema of falsehoods... it isn't necessary that the things shown be authentic. Generally it's better if they aren't"<sup>1</sup>.

Often in Fellini's films the narrative, the illustration of the action, seems relaxed. The structural connections seem weak and the conjunctions between the scenes rare, so much so that some of his films can be considered as autonomous sequences. Fellini explained that with *Satyricon*, he wanted to create a film composed of self-sufficient fragments: "The story presented itself in fragments and the story will be told in fragments, with the non-logical quality of dreams and full of sudden blanks. Like an unearthed mosaic. The reality that will be presented will not be historical but oneiric"<sup>2</sup>.

In Smith, more daringly, the narrative disappears and is replaced by the anecdote, the plastic representation, the museum like calcification and the white space. As David Ehrenstein perceptively said of *Normal Love*: "This film was a series of dramatic fragments. Instead of following some sort of coherence, every scene (and at times every shot) emerged as an independent entity with its own emotional power"<sup>3</sup>.

This breakdown of the narrative structure, typical of underground cinema, along with the infamous scabrous contents, rendered it difficult, if not even impossible, for Smith's films to reach cinemas.

Nevertheless we can draw a parallel between these two authors by analysing a few exemplary sequences from *Fellini Satyricon* and *Normal Love*, which share the same poetics of the bizarre and artificial.

### Sequence I: the ship and the catwalk

The first comparative analysis is between the sequence set on the ship of the pirate Lica di Taranto from *Satyricon* and the catwalk sequence from *Normal Love*.

The setting is identical: the great expanse of sea on an intensely hot day.

The characters in Fellini's film reach the main deck through a hatch from the hold; in Smith's film on the other hand they arrive from the dark forest of the swamp. They will all in the end return whence they came.

Both in Fellini and in Smith we find a constructed picture. There are background, or framing, characters that are rigorously arranged: in *Satyricon* the oarsmen whose rigid posture recalls Doric columns or characters from an Ejzenštejn film, and in *Normal Love* the copies of Greek statues arranged at the corners of the platform. In the middle, on the other hand, there is a swirl of coloured shapes, the film's protagonists, characterised by the "disparity of the clothes" and by unsettling ornamental elements that reveal a marked taste for the improbable and for decorative excess. This difference between the natural and the plausible (the mortal sin of classic cinema)

<sup>1</sup> MARIO VERDONE, *Federico Fellini*, Il Castoro, Milan 1995.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> DAVID EHRENSTEIN, *L'Avanguardia americana è Jack Smith*, in ADRIANO APRÀ (edited by), *New America Cinema*, Ubulibri, Milan, 1986.

and a second tendency, which is a corruption of the first, that can be defined as the deliberate act of rendering the set and characters artificial, is typical of both directors. The attempt to move from a set that reproduces real shapes to a second type of set, or furnished world, somewhere between the ruins of possible future films (Fellini) or old abandoned sets (Smith) and the draped and precious interiors (Smith) or hovels and dives (Fellini).

How does this second tendency manifest itself?

If the plausible proceeds mechanically and configures itself as a cast or an imprint of the real, the artifice moves by increasingly invasive touch-ups and embellishments until the extreme touch-ups that in Fellini, for example, are the saturated landscapes of *Satyricon* or the mechanical movements of *Casanova* and in Smith the meaningless strokes and stains generated by the film's decay. The aesthetic of the ornament, that Hegel defined as the symptom of disorientation, is the sign of an ecstasy, a disassociation and a desire for continuous mutation.

The act of rendering everything artificial is the monster of an agony in which time heads for disaster.

In Smith there is a continual tendency towards decay, even seen as overabundance and excess. Smith's set is a set that collapses under its excessive weight. It is the recording of the latent forces that throb behind the substance and are revealed.

The swamp in *Normal Love* assumes the appearance of an unknown world or, as H. G. Lewis said, a "silent planet"<sup>4</sup>. Earth in three thousand years time with brushwood invading everything and strange mutant figures, somewhere between horror film monsters and Peer Gynt like figures, that roam across a finally empty surface. What happens is what Nicholas Ray said in one of his wonderful films: in the swamp, travelling around is faster than travelling through<sup>5</sup>.

The ancient Rome of *Satyricon* is represented, like much science fiction, as a reconstructed set. Its colours the Pompeian or Martian reds – reminiscent of the NASA probes sent to the red planet. The movement of the figures is the movement reiterated by the fall and the rise, similar to Dante's, and more particularly, Sade's adventures (Aline and Valcour)<sup>6</sup>.

Likewise the figures are rendered artificial: in Fellini they move like the frescoes detached from the mysterious Pompeian villa and in Smith there are arabesque figures full of baroque sensuality and abstract like heraldic codes. The figure therefore looses its clear outlines and opens towards the peripheral areas of the frame. The close up and the background end up lying on the same line.

In both sequences that we have examined the viewer is catapulted into a pagan ceremony. In *Satyricon* there is the wedding between Encolpio and Lica and between Gitone and a girl, which conclude with the sacrifice of a goat. In *Normal Love*, on the other hand, we see characters dancing libidinally on a wooden catwalk by the sea, something between an anthropological rite and Parisian prêt-à-porter. The wedding is replaced by the feast and the Roman games by the caricatural bestiary of the Universal Pictures monsters.

### False movement: the tic, the walk and the itinerary

In both cases, even if to a differing degree, we can talk about a deviant form of representation that we shall call excursion. In *Satyricon* it is the journey through a capriciously kitsch and multiform set and in *Normal Love* it is the bucolic outing and elegant society reception. Smith's figures preserve the itinerant pose of Van Gogh painted by Bacon<sup>7</sup> and the preciousness of Gustave Moreau's<sup>8</sup> materials and Fellini's the complex interaction of the figures in Flemish paintings.

The characters are the incarnation of capricious willingness. Their abdication to the itinerary prevails in Smith over the logic of cause and effect of the gratuitous act, whilst in Fellini the figure becomes a pawn on a map. But it is a corroded map that contains vast intelligible zones: it is the logic of dreams. The life of the characters of *Satyricon* and of Smith's films, is the life of the lucky survivors of an atomic catastrophe or an earthquake: they are characters freed by the weight of history – and of a story. All they can do is wander around. If the idea of a journey exists, in

<sup>4</sup> H. G. LEWIS, *Lontano dal pianeta silenzioso*, Mondadori, Milan, 1951.

<sup>5</sup> *Wind Across the Everglades*, 1958.

<sup>6</sup> DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS DE SADE, *Aline et Valcour*, 1795.

<sup>7</sup> I am referring to Bacon's painting, *Study of portrait of Vincent Van Gogh*, 1957.

<sup>8</sup> See, for example, *Salomé tatuata*, 1875.

Jack Smith it is the perimeter of the characters themselves and in this respect extremely distant from the nighttime cruise (*E la nave va*), and from the journey in pictures (*Satyricon*) that Fellini seems to take from his most important precursor, Georges Méliès. The concept of journey, that in Fellini is adventure, in Smith becomes a standing still escape of pure intensity. Smith's characters in this respect are similar to Beckett and Kafka's figures, where the action becomes similar to contemplation, through the cramped opening of a window, of a silent film. There are two common aspects to these authors.

The first is that often an idea or an emotion of great importance is translated into a repeated and derisory tic. In Beckett this tic, this minute gesture is automatic and mechanical whilst in Kafka mysterious and disquieting (passing a little finger across the right eyebrow, the child that rubs the ends of his fingers). In Smith it is configured as a masturbatory gesture (Delicious Dolores' shaking chest in *Flaming Creatures*), or as a small gesture of the female character about her body (adjusting a falling dress).

In Fellini's *Casanova* the tic becomes a ritual repetition such as Casanova lying on a woman's body and performing the same gymnastic performance. The tic becomes a happening.

The second aspect is the small stroll that in Beckett is *ballet mécanique* on creaking boards – anybody who has seen any of Beckett's work at the theatre will know what I mean. Something that is repeated in Kafka: going round in circles like a contracted mass. "I was running round the narrow carpet in my room like I was on a race course", he says recounting a dream<sup>9</sup>. In Smith it becomes, as we said earlier, a fashion parade and a dress rehearsal. In Fellini this stroll has a different and antithetical role: strolling within a dream. Therefore it once again returns to a movement standing still: the body of the film, in Fellini, corresponds to the body of the dream.

### Metamorphosis

In *Satyricon* and in *Normal Love* there is an unexpected change of the set, which at the theatre we would witness. In Fellini's film it is either a climatic change, the blanket of snow instead of the heat of summer or a reversal of the plot, the ship that is attacked by the rebel soldiers. In *Normal Love*, on the other hand, this sudden change of the condition of the frame is likewise assured by the degeneration of the worn out and out of date film. In the former the change takes place in the plot whilst in the latter the change is much deeper, underground even, as it takes place on the actual film surface.

The films made by these two authors make us witness a mysterious transmutation. In Smith the masks, the scenery props, the bodies wrapped in material decorated in arabesque and the fireworks seem to make up a new, magnificent and postdiluvian flora and fauna. In Fellini the characters gather around a macabre festival of the dead and homeless spirits, similar to the sinopia revealed under frescoes.

Fellini suggested that *Satyricon* "should restore the image of a world that has disappeared without completing it, as if those characters, those customs and those environments appeared by psychic forces, recalled from their silence by a witchlike ritual"<sup>10</sup>.

But perhaps the most interesting meeting point between the two films is the identity of the characters: in Fellini man becomes woman and in Smith the identity becomes the aesthetic of the body that changes (male-female therefore but also human-nonhuman, monster). In Smith the final transmutation, the one that really seems like the most important change, is the metamorphosis of the human into the divine. The serial stereotyped mechanism of the Hollywood star system, the only divine that a pagan such as Smith could have faith in.

Fellini, in the abduction of the hermaphrodite sequence, seems to reflect on the concept of divinity.

Encolpio abducts the hermaphrodite idol for money but also in order to understand his secret of eternity. A miracle that belongs to only two entities: god and the Hollywood star. And translating into the plot what Smith does with the set and characters, Encolpio and Ascilto drag the idol to the desert where he will die of thirst, dry up or burn like dry wood (like the film). Smith drags the Hollywood star, subjecting him to a series of alterations. He makes him go through a desert too, which alters his traits, identity (male-female, monster, vampire) and function: from the crucial focus of the story to passer-by or *figure in the landscape*, a figure in the frame.

<sup>9</sup> On the relationship between Kafka and Beckett, see GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996, and DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, and also, amongst others, BRUNO BASELE, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Pàtron, Bologna, 1982.

<sup>10</sup> VERDONE, quoted.

Bacon did something similar with his *figures*. The figure in Bacon is no longer simply the isolated body, but the deformed body that escapes the heavy inquisitive forces and the palette knife strokes that weigh on its constitution. Kafka and Beckett's lesson still applies: in this amoebic exploration, in this stroll of the figure – the walk of the paralytic child and his mother on hands and knees or George Dyer's<sup>11</sup> bicycle ride – “beyond movement there is immobility, beyond standing still there is sitting down, beyond sitting down there is lying down to then finally dissolve”<sup>12</sup>. It is a movement on the spot, a spasm that bears witness to the invisible forces that act on the matter. This means making the character or the star go through the desert, through the Sahara – that in Carmelo Bene was the *Kind of Alaska* of the frozen image<sup>13</sup>.

Jack Smith (like Encolpio with God) was not interested in the commoditisation of the Hollywood star. For him the star was not quantifiable in terms of money (Godard)<sup>14</sup> or intended as the object and fetish of modern consumerist society (Warhol); he was rather more interested in that secret fluid that the star is able to discharge, and its peculiar characteristics that he obsessively tried to reproduce.

In Smith the lost Apollonian image is recalled through a lost and crystallised past – the stars, the old Hollywood, like Olympus or ancient Rome – that can be replaced at will with its mould and mocking double. Smith's character is configured as the nostalgia of the character. The only possible cinematic type, Smith seemed to say, is the one of the cinematic projections, but not in an elegiac or celebrative sense (such as the *Nouvelle Vague*, or the first Godard) but in an irreverent sense. Smith doesn't offer us characters that behave like stars of the past, but replicants that possess their exterior aspect and character: the mummies' bandages, the platinum blonde wig, the soft shapes and the milky complexion of Veronica Lake. And this is why Smith's characters are often surprised adjusting their dresses: they do so in order not to lose touch with the body that they are imitating and to continue being a faithful copy. The two emotions of Smith's characters are vanity – in terms of venial sin and vanity – for having become similar to God and the impassiveness and glacial indifference, like Masoch's characters, of marble statues and masks. Truth is banished in favour of imitation and plagiarism.

Furthermore Smith's characters proclaim the nobility of their inaction at every moment. If Smith tried to include his monsters in a conventional narrative structure he would have made a B-movie. Much like Fellini who, preferring the oneiric stroll and the “science fiction study of the past” to dramatic action, managed to escape the temptation of the peplos and the costume Hollywood blockbuster. Smith's cinema was rooted in nostalgia that doesn't want to turn into action, Fellini's film is rooted in the journey in stages that refuses a logical thread, link, dramaturgy or even an in-sync dubbing. Fellini made his actors recite numbers or their own made up lines instead of the film's written dialogues, which resulted in the lips being slightly out of sync during dubbing.

Smith in maintaining the nostalgia of the stars, that is the nostalgia for the tragic and Fellini who describes the phenomenology of an empire during its period of decadence, are both involved in a pure and poetic act. But in the Hollywood tragedy, to paraphrase Moravia, false tears are shed for false disasters. Therefore Smith in being nostalgic for the stars of the past is in actual fact mourning what he is destroying: that is the narrative mechanism of classic cinema – just as Fellini demolishes, in a sequence of autonomous frames, the causal structure of the historical film. In trying to create a faithful portrait he adulterates it and obliterates it. Like a copyist who instead of faithfully reproducing the original work, arms himself with scissors or chisel to ape and disfigure and obtain a disclaimer. It seems to recall Gabriele D'Annunzio talking about the future of art: “I feel that if our art was about to move, it wouldn't change by subtleties but by to me some unknown, powerful and ingenuous bluntness that starts from Phidian and Praxitelean Ides in order to return to the primitive beings and to move closer, not further, from the divine”<sup>15</sup>. In Smith the Phidian and Praxitelean Hollywood star ends up assuming the shape of the ligneous divinities of black artefacts: it is in the grimace, the contortions and the deliberate ecstasy of pleasure that Smith's characters move away from the starting object in order to imply a difference. From the initial territoriality (the figure similar to Veronica Lake) to the lack of territoriality (Veronica Lake-Vampire, becoming the animal of the start, beings of the Belvedere Apollo).

<sup>11</sup> The two paintings by Francis Bacon are: *After Muybridge – Woman emptying a bowl of water and paralytic child on all fours*, 1965, and *Portrait of George Dyer riding a bicycle*, 1966.

<sup>12</sup> DELEUZE, *Francis Bacon*, quoted.

<sup>13</sup> In talking of the frozen image I am referring to the third and final movement in Carmelo Bene's cinema. After the first two, which deal with the sharp image and the anamorphic image, the third leads Bene, in the last shot, to the rigidity of the object or statue.

<sup>14</sup> I am referring, for example, to the film *Crepa padrone, tutto va bene*.

<sup>15</sup> Quoted in GIACOMO DE BENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milan, 1971.

## Sequence II: the Patrician villa and the siren. Prologue

Let's examine two more sequences. The one set in the abandoned Patrician villa in *Satyricon* and the opening sequence of *Normal Love* that we'll call the female siren and the swing sequence.

Both sequences are divided into three parts: a prologue or overture as an introduction and preparation, a central part where the action is concentrated and a conclusion.

The first part in Smith's film is marked by the customary hallucinatory tone. The female siren, cross cut with the opening credits, prepares an altar to a divinity that once again belongs to the Hollywood empyrean. A black and white photograph of Maria Montez, the b-movie vamp much loved by Smith, dominates the centre of the altar. The set prepared by Smith appears in all its overabundance: the frame is saturated with objects, screens, candles and voodoo dolls. The body of the siren, which replicates the picture in miniature, is also overlaid with ornaments and jewellery. The music reminds us of the music used in horror films made by Universal Pictures. The siren appears like a mutant body in a overabundant set.

The prologue of Fellini's film is quite similar. Here too we find a preparatory ritual, a ceremony. The two patricians, husband and wife, after their sons and servants have left, decide to kill themselves. The frame that was overloaded in Smith's film is here rarefied. The scene, which Smith rendered neurotic with sudden jerks of the hand held camera and zooms in and out to focus on the details, with Fellini becomes almost composed and suitable for a liturgical ceremony. The action is elementary: the man sits down on a green bench. The woman brings a small table (a variation on Smith's altar) with various objects: two bronze cups with some wine, a lit brazier and some rice.

The man says: "You're pale" – like Maria Montez is pale – and she starts to put on some make up and rouge. The sound of a waterfall provides the soundtrack.

The man falls back on the bench after having cut his wrists. When Ascilto and Encolpio arrive they find the pair lying in a pool of pale blood. They are drained bodies in an abstract set.

The two friends are introduced to us through their shadows cast against the wall. Furthermore as soon as they enter they find the Lari altar. They are the revered spirits of the forbearers that protected their descendents and their property, unlike the evil dead, called Larve or Lemuri, that haunted the houses. They are represented as masks that Ascilto, with irreverence puts on. The Lari are similar to Maria Montez's photograph at the centre of Smith's altar. Both are fetish objects.

A fetish, as Deleuze explained, is not a symbol: "but a fixed and frozen scene or image"<sup>16</sup>. The fetish has a defensive neutralising function: Ascilto calls the Lari 'guardians', the Hollywood idol for Smith is a form of defence against the action of time. It is an idealized neutralising function: believing in the persistence of the past in the present is like an affirmation of the ideal against the real, "there is a suspension and neutralisation in the ideal in order to neutralise the attacks that the knowledge of reality might bring"<sup>17</sup>.

A fetish is established through its isolation (its placing on an altar) and suspension (the incense, symbol of the air element). Even if the Fellinian fetish is Roman – and yet Ascilto's irreverent gesture of wearing the mask is typical of the Hollywood reincarnations in Smith's film – it can be traced back, like Smith's, to Sacher Masoch.

In *La donna divorziata* Masoch says that one shouldn't believe in a perfect word but on the contrary, equip oneself with wings and escape this world into dreams. Smith (and Fellini too, of course) doesn't seem to want to destroy cinema, unlike certain structuralists, but to make it undergo a mutation or carnival. Smith replaces the Fellinian and Masochian dream with an artificial mythology. "It's not a case of negating or destroying the world or even to idealise it, but rather to disown it, and to suspend it in disowning it, in order to welcome an ideal that is also suspended in the ghost"<sup>18</sup>. At the heart of both operations, Fellini and Smith's, "the legitimate foundation of reality is contested in order to reveal a pure, ideal foundation"<sup>19</sup>.

Fellini's main fetishes are the peplos, the bizarre headdresses, the gaudy wigs and the shoes – just think of *Casanova*, where there is a precise poetics of the decorative and overabundant object, that is almost tangible and tasty: the fetish and the object become edible like a host.

In Smith the main fetish objects consist of the shoes (red), the bandages, the siren's tail, the photograph, the rings and earrings. In Masoch, that in literature perhaps along with Proust and Huysmans, is the greatest creator of fetish

<sup>16</sup> GILLES DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milan, 1991.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

objects such as furs, shoes, whips and the strange headdresses that he loved to decorate his heroines with: Venus' disguises. In Masoch, and in Smith, there is the same double attitude towards reality: firstly scientific observation and then mystical contemplation. *Normal Love* begins with a series of etymological shots that recall Murnau rather than Buñuel<sup>20</sup>. Then everything plunges into the kitsch ceremony with the female siren in front of the photograph and the scientific observation becomes contemplation. But this contemplation still retains some analytical rigour: the way that Smith loves to separate the details of the dress and analyse the pendants and ornaments. And didn't Fellini set out with *Satyricon* to make a science fiction study of the past? There is the intention of an investigation that derails into the dream.

## Sequence II: the villa and the siren, Eros and fire

The second part of the sequence being examined contains the actual action that consists of an erotic triangle. In Smith's film the sequence starts with a panoramic shot in order to define the perimeter in which the events will be inscribed: the image of the dark wood.

A woman flees from a black man in tight pink trousers. The action is interspersed with typical details: Smith is interested in the detail, as well as the erotic passion, – that in *Normal Love* appears more diluted, subdued and inscribed in the arabesque and in the overall representation – such as the earring, the jewelled hand and the delicate folds of drapery. Her destination is the swing where she is pushed by the black man's strong arms. The camera's movements seem to follow this undulatory movement of the figure and the woman's legs are aligned like a wedge towards the sky. The soundtrack is provided by an old record that gets stuck which, along with the swing, is a sign that we are in the realm of the reproduction of the identical. The game culminates with the sexual act which is the veritable climax of this section of the sequence. The role of third party is, almost masochistically, given to an old transvestite rigged out in sumptuous and excessively coloured dresses.

Fellini's film opens with a spatial determination: the set is the abandoned villa of the two patricians who have committed suicide. The setting is once again museum like and necrological: the two heroes will in fact descend into the cellars where the slaves sleep and which seem like an Etruscan necropolis or a cemetery with burial niches and a maze of passageways and paths. There they meet a black woman that speaks a foreign language and, just like Smith's film, a chase begins. The chase-escape and the flirtation here too ends in a game, which in Smith's film was the swing, and here is the swimming pool which is characterised not by the repetition of the same movement but by the multiplication of the same images that become reflections in the water or shadows on the wall. Whilst Smith obsessively focused on the detail, Fellini on the other hand shows the character's profile. From the dark and marshy wood to the frescoed room.

The upwards movement in order to follow the woman's legs in Fellini is transformed into a slow and delicate plongée which reveals, through an opening in the ceiling, a starry sky. Something which never appears in Smith's films unless it is artfully faked: a place for stars on an apparently identical nighttime sky is a black dress with silver sequins.

The third and final part of the sequence contains the pyre. In Smith the two characters, after the erotic act and the rest, light up fireworks and catherine wheels. In Fellini the three youths are woken by soldiers that burn the two dead patricians.

In these two sequences we can appreciate the differing importance that the two authors place on drapery. A place that for both consists of transvestism for erotic purposes, in Fellini becomes an attempt at a reconstruction of a fictional reality. Far removed from Kubrick, let's say, and his calculated iconographic research for the eighteenth century reconstruction for *Barry Lyndon*. In Smith the draped body becomes like the plumage of a glittering exotic bird. In both, by virtue of these excesses, there is a mysterious transmutation that could be defined as a tendency towards the inorganic: in Fellini there are frescoed figures and in Smith figures that become flora, or better still, minerals. Wrapped in veils they seem like multicoloured stones with magical powers – seeing these compositions that stiffen behind light screens I am reminded of the scene in *The Lord of the Rings – The Two Towers* by Peter Jackson, when Frodo and Sam hide behind the elf's capes and immediately take on the look of a mineral, a rock on the ground. In Smith the figure starts from a fixed point, the head usually (female-male) and it undergoes a stylistic corruption or an incipient alteration which integrates it with the surrounding space. If the space is a muddy puddle,

<sup>20</sup> The entomological images that open *Nosferatu* (1922).

the figure will be covered with it or if the space is lush vegetation, the figure will integrate perfectly with what it is surrounded by. Or even the animal becomes an object and ornament: such as the snake which becomes pinchbeck, necklace and tiara. The living becomes object and the object becomes animal or at any rate saturated with energy (the photograph, the ritual prop).

### Sequence III: last suppers

Both films contain at least one food sequence. The famous scene in *Satyricon* is the Trimalcione supper but there are also minor scenes: Encolpio and Ascilto served by the young black girl in the villa, the final frugal supper of the two patricians that commit suicide and so on.

In Smith, on the other hand, there is a *déjeuner sur l'herbe*, which is most certainly inspired by Monet's work in terms of the nudity and the dinner table thrown on the ground, as well as for the marshy setting.

In Fellini the meal becomes a veritable descent into the afterlife, an infernal voyage through a whirl of exotic, rich, spicy and delirious looking dishes which seem prepared by an unrestrained baroque architect.

Let's take for example the dishes described by Barthes in *Ornamental cookery*:

"Elle", true mythological jewel, provides us every week with a beautiful colour photograph of a dish: golden brown partridges speckled with cherries...the decoration proceeds in two contradictory directions whose dialectic solution will soon become apparent: on the one hand escaping nature with a delirious baroque (pinning shrimps to a lemon, rosè chickens, serving warm grapefruits) and on the other an attempt to reconstruct it through an absurd attempt (arranging mushrooms covered in meringue and butcher's broom leaves on a Yule log, returning the heads of shrimps to their original location around the sophisticated béchamel sauce that hides their bodies). This same tendency is after all found in the elaboration of petit bourgeois knick-knacks (saddle-shaped ashtrays, cigarette-shaped lighters, soup tureens in the shape of hares)<sup>21</sup>.

It is curious that Carmelo Bene took this text and recited it as a voice over in his *Capricci* during the poisoned food supper.

In Fellini the supper, similar to *Salomé's* supper, by Bene too, is a meal that is consumed on the female body, a delirious, excessive orgy of a meal that is full of funereal omens.

In Smith there is, more than anything else, the parody and the overturning of the banquet during a society reception. Finely dressed characters can be found here too and before the meal there is the aperitif ritual, that in Smith consist of multicoloured drinks with certain hallucinogenic or fortifying powers (milk-plus of *A clockwork orange*) served in elegant Brandy glasses.

The main dish, that in Fellini consisted of the disembowelment of the stuffed pig, in Smith consists of a huge watermelon that here too is brought in by a servant. In Smith the characters eat on the ground, with their hands amongst a riot of confetti and flowers and the food, the piece of watermelon (one of the most photogenic fruits and greatly appreciated by Smith for its intense red colour) is passed around by hand. It is the downfall of the bourgeois meal and good manners which nevertheless survive in a studied logic of gestures: instead of the table a clod, instead of cutlery hands, instead of sitting down lying down – instead of eating in penitence they eat dancing. And at the end there is the smoking ritual which in Smith degenerates in an opiate ceremony.

### The star: transplant, consumption and death

At the end of the meal Trimalcione takes his guests to see his funeral. He has had a crypt prepared and rehearses, like a true director, the *mise-en scène* that will take place after his death (the wailing slaves, the flowers, etc.). It's strange how a meta-cinematographic and mortuary sequence such as this finds in Smith's film an equally significant sequence. It is the scene with the snake woman-Liz Taylor (in *Cleopatra*) copulating with the mummy. Here the deconstruction that Smith subjects the star to reaches its apex. He did what Ballard, with greater analytical rigour, did in literature. In *The atrocity exhibition* the English writer wrote about a colossal enlargement of the diva:

<sup>21</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Turin, 1984.

The enlargement was such that the wall to her right, which was as large as a tennis court, barely contained her right eye and cheekbone. He recognised the woman: it was the same one from the posters he had seen near the hospital, the actress Elizabeth Taylor.<sup>22</sup>

Smith, by counterfeiting, enlarges the diva in order to deconstruct her. It is the same operation that Fellini undertook in the famous sequence in *Le tentazioni del dottor Antonio*, where Anita Ekberg detaches herself from an advertising hoarding during a rainy night and starts talking and pulls faces. She then starts running around free and gigantic in the grass and calls Antonio-Peppino De Filippo, a ruthless moralist, as she did with Marcello in *La dolce vita*. She drags the small censor around a modern part of Rome, lifts him up and draws him up to her chest. The small man at first protests and then settles into that generous neckline, the kingdom of *softness*<sup>23</sup>. When she threatens a striptease Antonio dressed in a medieval armour, pierces her through the heart with a lance. In this sequence the star loses her stiffness and comes to life. She interacts with the audience.

Ballard wrote in one of the comments in his book:

Elizabeth Taylor, the last of the old style Hollywood actresses, has fully preserved her hold on people's imagination. It is a trait that she shares with Marilyn Monroe, Jackie Kennedy... The sixties witnessed an unrepeatable mixture of public and private fantasies... for the first time the collective Hollywood dream mixed with the private imagination of the hyper-stimulated television viewer of the sixties... today there is a sort of trivialisation of the celebrity: the fame that is offered today is instantaneous, ready made and with the nutritional content of canned soup. Warhol's silk-screen prints show this process in action. His portraits of Marilyn Monroe and Jackie Kennedy remove the tragedy from the lives of these desperate women and their shiny and brilliant palette consign them to the innocent world of coloured books for children<sup>24</sup>.

It is curious when Ballard writes in a Fellinian way of a "unrepeatable mixture of public and private fantasies", and when he writes about the parallelism with Warhol, which reveals to us how far removed his universe is from Smith's. Warhol commoditised because he was interested in the monetary aspect of the star and star-currency. Warhol reproduced mechanically whilst Smith, who spoke of the imaginative value of the star, conducted a mannerist forgery and modified for decorative excess. Fellini with this flagrant sequence shows another aspect of the star: his disturbing and edible aspect. But he also offers a crude attack against the dangers of censorship, which weighed heavily over all of Jack Smith's artistic life.

Jonas Mekas wrote in his "Movie Journal": "There is very little hope that Smith's film reaches the cinema screens... this film will be defined as pornographic, degenerate, homosexual, vulgar and disgusting. Which it is, but it is a lot more too"<sup>25</sup>.

## Graeco-Roman wrestling

The fighting scenes in *Normal Love* and *Satyricon* are equally interesting.

In fact with both directors the chase and the tailing culminate in coupling: the erotic act represents the climax of the action – here there could be a certain amount of latent synergy with pornographic cinema even though both directors, and especially Fellini, do not possess either the curse of the impassable and mechanical realism nor the obsessive, if not compulsive, repetition of the erotic camera. In *Normal Love* let's examine the sequences of the wolf man with the white siren or the vampire with the flower woman. In Fellini there is the initial altercation scene between Encolpio and Ascilto and the famous scene of Encolpio and the Minotaur.

The place where the bodies interact in Smith's film is the outdoors (the jungle) whilst in Fellini's film it is either indoors (the baths) or an open space which is strongly marked (the arena).

The vampire man chase scene – a rather forced identification as the actor disguised as the vampire only has the false teeth and is anything but pale and emaciated – is continuously interrupted by Smith's technique of working with inserts. The woman running away is cross cut with shots of the woman seen from behind with her back uncovered; a clear nod to Ingres. The animal man reaches the woman and she, who apparently seems to offer him libations,

<sup>22</sup> J. G. BALLARD, *La mostra delle atrocità*, Rizzoli, Milan, 1991.

<sup>23</sup> I am referring to the pop concept proposed by Claes Oldenburg, the creator of the so-called soft machines, daily objects enlarged and constructed with soft material. See, amongst others TILMAN OSTERWOLD, *Pop Art*, Taschen, Köln, 1991.

<sup>24</sup> BALLARD, cit.

<sup>25</sup> JONAS MEKAS, *Note sul New American Cinema*, in APRÀ, quot.

throws, in perfect slapstick style, a cake in his face, making him drop his feral denture. Similarly Fellini's Minotaur will also reveal his human, even though colossal, aspect.

The rape scene in the mud with the wolf man and the white siren can be seen as a variation of the previous scene on the iconographic theme of the rape of Lot's daughters.

The siren woman loses her platinum blonde wig (Marilyn) in the mud, is forced by her tormentor to ingest Coca Cola from a bottle and is finally taken in his arms in perfect Hollywood style. In this variant Smith, starting from carnal commerce, reviews some of the moments that classic cinema commoditised love: a ritual with its objects (the wig) and its movements (in the end the hero always takes the woman in his arms). The end is always an embrace. In Fellini's *Encolpio*, beaten by the Minotaur's overwhelming strength, he implores mercy and gives himself to the monster.

In Smith and Fellini's films scenes of great acceleration and repetition of the acts (accumulation logic), are suddenly interrupted by photographic scenes and reflected and fixed images. Smith who suspends the figure whilst uncovering her back or adjusting a bracelet. Fellini who suddenly interrupts the orgy in *Casanova*, whose rhythm is marked by the carillon, almost due to an internal exhaustion, with Casanova's face looking at his pose. This is the ultimate meaning of the figures fighting, or locked in the act, of the sex-sleep dialectic: it is a precise theorem, identical in the two directors, of frenzy and rest, imbalance and annihilation.

### Underground cinema, auteur cinema

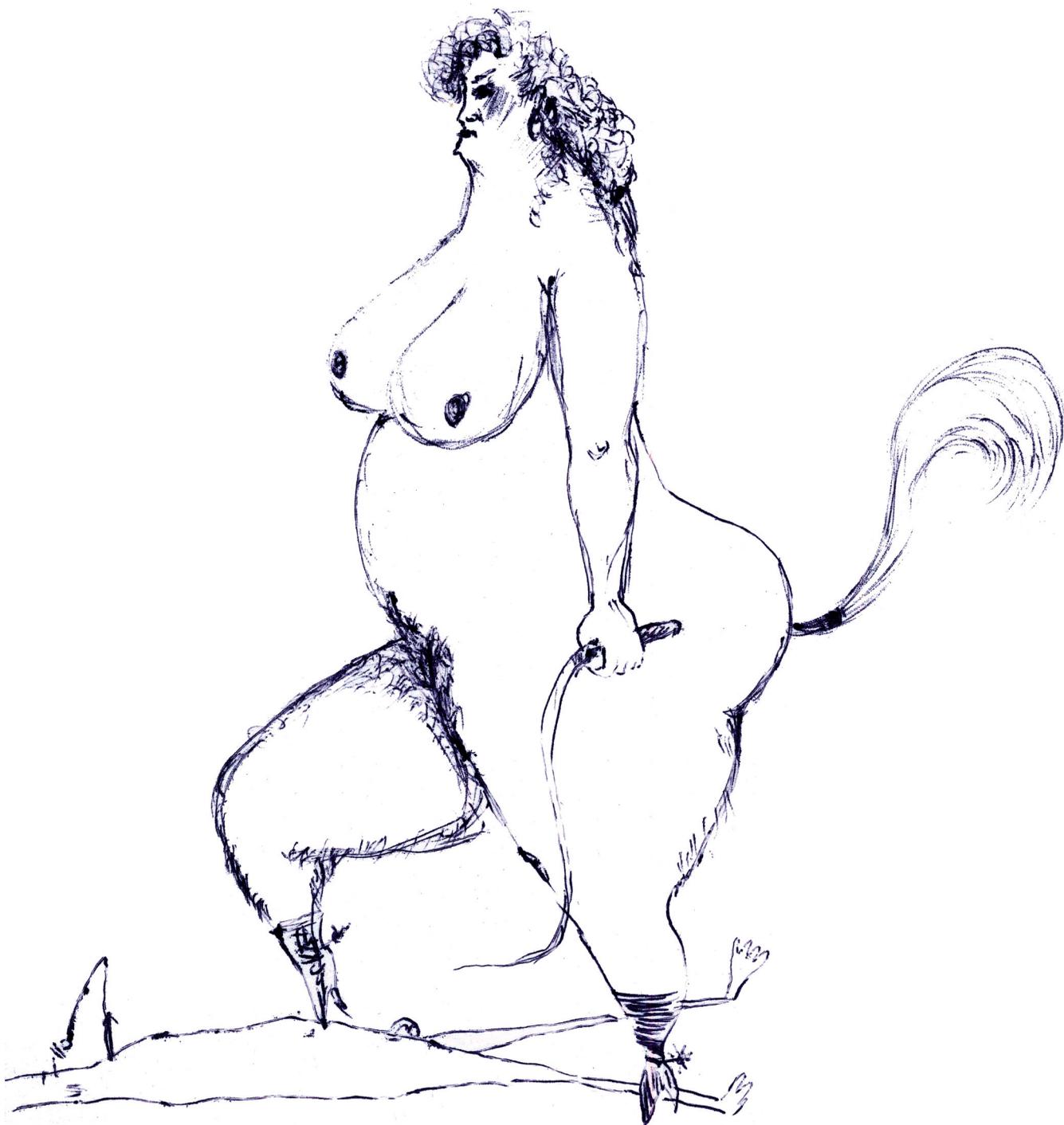
In order to understand the profound meaning of the mythical operation inaugurated by Smith we must simply think of its antecedents: there was surrealism, the films by Hans Richter, Maya Deren, the first Anger and later on Jean Cocteau and Luis Buñuel. But none of these directors, not even Anger, possessed that unrestrained sexuality, that baroque sympathy for excess that was so natural to Smith. In Fellini's case his sumptuous oneiric universe rose from the ruins of Neorealism. Fellini had worked with Rossellini and had followed him in *Paisà*. It is not by accident that I have mentioned Rossellini. He is the only Italian director in the independent cinema archives. If Fellini adored Smith, Rossellini liked Brakhage. Fellini said of Rossellini:

I liked Rossellini's way of making cinema as if it was an enjoyable trip, an outing in the country with friends... following Rossellini whilst he shot *Paisà* it suddenly became clear to me, a joyous revelation, that you could make cinema with the same freedom and lightness with which one drew or wrote... Rossellini looked for and chased his film in the middle of the street...<sup>26</sup>

Fellini talks of outings in the country, of extreme freedom in retrieving real facts and transforming them. Rossellini's lesson arrived, very clearly, to the new generation of American underground film makers that assimilated it and transformed it in an extremely personal way. This illustrates even better the thesis with which we started this article: underground cinema and auteur cinema end up, in the end almost by force of habit, colliding, despite and even due to their apparent difference (it would be interesting, for example, to analyze the similarities between Antonioni and Warhol, between *The Passenger* and *Lonesome Cowboys*).

I conclude with a note of colour that reinforces the difference between these two works and the classic Hollywood cinema (and with all cinema). Let's examine the way these two films were screened. The world premiere of *Satyricon* took place during a rock concert at the Madison Square Garden in front of ten thousand kids, whilst Smith's films are shown in contemporary art galleries. Both as far removed from multiplexes and art cinemas as possible. These are works where everything mutates and changes, like a look, a graceful posture of the body and a glimpsed gesture. The moon really isn't "simply the moon".

<sup>26</sup> VERDONE, quot.



Fellini, "8 1/2": una valchiria, [1962] - Inchiostro nero su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Flaiano)

# FEDERICO FELLINI NELL'ARTE CONTEMPORANEA

RITA CORREDDU

Ogni tanto è giusto ritornare a parlare dell'opera grafica di Federico Fellini.

Sebbene ancora non abbiano conosciuto la notorietà che meritano, i disegni di Fellini, apprezzati per l'esplicita marca autoriale della quale godono e per la stravagante vivacità stilistica che dimostrano, necessitano però, per essere compresi fino in fondo, di essere osservati per ciò che veramente sono, ovvero l'imitabile opera di un artista contemporaneo.

Occorre perciò soffermarsi più sull'opera che sull'artista, senza nulla togliere a quest'ultimo, restituendole la sua autonomia estetica, inserendola in un discorso artistico più ampio attraverso il quale si possa cogliere il giusto valore che essa possiede.

Per introdurre questa nostra "ricognizione" sui disegni del regista può essere sufficiente ricordare l'ampiezza dell'intero corpus grafico, sottolineando come la sua attività disegnativa lo abbia per tutta la sua vita e carriera.

Federico Fellini inizia la sua avventura "d'artista" proprio disegnando caricature e vignette, collaborando per di-

versi anni, prima di intraprendere la strada verso il cinema, a una delle redazioni satiriche di punta degli ultimi anni trenta in Italia, quella romana del "Marc'Aurelio".

Già questi primi esempi danno prova della particolare abilità creativa del regista che sembra esprimersi ancor meglio quando Fellini, una volta approdato al mondo del cinema e non più legato alla rigidità delle impostazioni della pagina del periodico, nella più totale libertà dell'immaginazione e del segno, asseconda la sua "mania di scarabocchiare"<sup>1</sup> continuando a creare i propri disegni e mettendoli poi al servizio dell'elaborazione dei suoi film.

Le opere grafiche del Fellini regista assumono quindi tutt'altro valore rispetto a quelle dei suoi esordi; la "libertà espressiva" da cui queste sono generate le arricchisce di valori, non solo stilistici, che le rende uniche e irripetibili nel loro genere e perciò parte di una grande opera totalmente indipendente e autonoma.

Certamente nelle vignette per il "Marc'Aurelio" si conservano sia le radici della sua poetica cinematografica che quelle

della sua estetica grafica e pertanto non possono essere dimenticate: costituiscono i tasselli necessari alla ricostruzione di un'identità più precisa del suo inconfondibile "segno".

I disegni del nostro regista, quelli realizzati dai primi anni cinquanta in poi, provengono quindi direttamente dalla sua iniziale formazione professionale, ma altrettanto chiaramente ne rappresentano il distacco e l'evoluzione verso uno stile personale e unico.

Anche se alcuni di questi disegni sono noti, si tratta solo di una minima parte rispetto alla grande quantità delle opere di cui si compone l'intero corpus felliniano. Solo quattrocento-settanta (e più) sono i disegni conservati dall'archivio della Fondazione Federico Fellini di Rimini. Altrettanti poi se ne trovano in altre importanti collezioni, per un totale che non è possibile stabilire. Per comprendere ancora meglio la portata dell'intera opera bisogna infatti tenere in considerazione anche il non trascurabile numero di tutti quei disegni andati purtroppo perduti, molti dei quali "cestinati" dallo stesso regista.

<sup>1</sup> FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.

A questo punto, per iniziare ad osservare l'opera più da vicino attraverso quei parametri critici che meglio la possono spiegare, ci è utile notare come la stessa considerevole consistenza numerica dell'insieme dei disegni di Fellini risulti essere un aspetto tecnico-stilistico da non trascurare. Oltre infatti a dare conferma del carattere assolutamente non marginale di questa pratica nell'esperienza creativa del regista, il fattore numerico indica anche, in maniera indiretta, uno degli aspetti essenziali dell'impostazione estetica dell'opera, sulla quale si basa la creazione di questi disegni. Le stesse parole del regista che raccontava di questa sua attività creativa, nella maniera più semplice, indicandola come un "inconsapevole e involontario tracciare ghirigori" e descrivendola come una sorta di riflesso incondizionato, come un gesto automatico o meglio una mania che da sempre si portava dietro, ci danno la possibilità di individuare le linee essenziali che tracciano, seppure non troppo esplicitamente, la possibile poetica dell'opera grafica felliniana. Gli innumerevoli disegni, realizzati dal regista durante il corso della vita, riflettono infatti numericamente l'automaticità del gesto che li ha generati, la viscerale passione di questi per la pratica del disegno: una vera e propria abitudine espressiva; un surrea-

lismo inteso alla lettera, ma non solo, si può andare oltre. La dichiarata inconsapevolezza del gesto e la mancanza di volontà alla base delle proprie attività creative appaiono come dichiarazioni di poetica paradossali, più o meno consapevoli. Di fatto il Fellini criptico, misterioso e vago, non ha mai reso troppo esplicite neppure le finalità della propria principale ricerca artistica, quella cinematografica. I suoi disegni quindi, nella chiara negazione di una qualunque intenzionalità estetica di partenza, si possono considerare invece, alla luce di queste prerogative, delle scelte stilistiche conseguenti, e, soprattutto, in base ai criteri rivoluzionari della nostra arte del Novecento, opere volutamente antiartistiche. Non solo: in questo senso, l'opera grafica felliniana s'inserisce nell'insieme di tutte quelle ricerche artistiche che ritornano quasi ciclicamente nell'intero percorso della storia dell'arte contemporanea e che si definiscono votate a un ribaltamento dei canoni artistici convenzionali, antiartistiche appunto. Perfettamente sintonizzato con i gusti della nostra contemporaneità, attraverso la sua opera grafica Federico Fellini dialoga apertamente con quelle tendenze figurative che nel corso del XX secolo nascono con chiari intenti decostruzionisti, quelle che sia concettualmente che stilisticamente

guardano al presente attraverso il passato più remoto, recuperando il primitivo e il naturale ormai sopraffatti dalla modernità e dall'artificio. Queste correnti artistiche ripercorrono la cultura all'indietro, ritrovando quel linguaggio più semplice e diretto, essenziale e forte allo stesso tempo, puro e incontaminato proprio di un'infanzia ormai perduta o di quelle realtà nelle quali il sapere accademico è rimasto ancora sconosciuto.

In una parola si può parlare di Espressionismo – termine tanto ampio quanto efficace – il quale apre, agli inizi del Novecento, la strada dell'arte contemporanea, e ritorna sotto diverse definizioni e nuove declinazioni, ripercorrendo poi tutto il secolo appena trascorso.

Dagli espressionismi tedesco e francese, che proprio nei primi anni del secolo scatenarono un'ondata che investì quasi tutta l'Europa, al neoespressionismo italiano degli anni trenta, che seguendo la stessa via implosiva del ritorno al passato e a una figurazione più libera e lontana dalla rigidità delle regole accademiche, preannuncia già alcuni esiti informali, sino a quando tra gli anni quaranta e cinquanta questo processo di deculturizzazione trova poi una delle sue più compiute espressioni nell'Informale e nelle celebrazioni *dubuffettiane* dell'"Art Brut" e derivati<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> RENATO BARILLI (a cura di), *L'espressionismo italiano*, Fabbri Editori, Milano, 1990.

Questa importante faccia della nostra contemporaneità, rivoluzionaria ed espressionista, ha concretizzato la ricerca di valori artistici “altri” attraverso una certa deformazione della realtà, una figurazione che regredisce guardando sempre più lontano, alla premodernità, o ancora di più alle antiche e originarie pratiche pittoriche primitive. Questo stile recupera il disegno essenziale delle forme e un certo appiattimento della figurazione, il segno è immediato, approssimativo e stilizzato rispetto alla figura. L’arte “espressionista” è un’arte volutamente non raffinata, aperta all’uomo comune, che riprendendo molti aspetti della genuinità infantile si concede all’immaginazione più totale. Il disegno, sensibilmente marcato e a volte violento, è spesso l’elemento compositivo più rilevante al quale si accosta una scelta dei colori totalmente arbitraria, emotiva più che realistica, così come lo è la maniera selvaggia in cui questi vengono adoperati. È insomma un linguaggio emozionale che disdegna “l’alta cultura” e tutte le sue forme d’espressione, è il linguaggio della “controcultura”. Allo stesso tempo attua uno stretto legame con la quotidianità, anche piuttosto critico, e non a caso la stessa cifra stilistica la ritroviamo adoperata efficacemente nelle forme

d’espressione più popolari, dalla pratica caricaturale di gran parte della satira politica illustrata, ai tratti altrettanto esagerati e grotteschi di molti personaggi che popolano le pagine dei fumetti o del più recente mondo dei *cartoons*: tutte appartengono alla medesima radice culturale<sup>3</sup>. Federico Fellini coglie sicuramente il testimone di questo particolare linguaggio espressivo e lo rivisita personalmente. I disegni del regista, le sue figurette stilizzate, al limite con il caricaturale da una parte e l’informe dall’altra, le donne ipersessuate e le atmosfere surreali, sembrano trovare la giusta collocazione proprio su questo versante artistico; il segno felliniano, marcato, immediato e sintetico, allo stesso tempo guizzante, emotivo ed espressionista dialoga esplicitamente con questa costellazione di valori, insieme formali e concettuali. L’opera grafica felliniana abbraccia pienamente questa scuola della “decultura”, le chiare coerenze stilistiche che i disegni del regista possono vantare, in perfetta linea con le ricerche espressioniste, neoespressioniste e preinformali, confermano una sua interpretazione di questa corrente artistica più o meno consapevole, comunque singolare. Sicuramente possono esserci utili le sue stesse parole ad indicare senza equivoci l’ade-

renza a un particolare modo di interpretare la realtà e la vita:

Voglio essere imperfetto, incoerente, avere sempre ritmi contraddittori; voglio vivere alla giornata, come un cane che annusa cartocci a destra e a sinistra, e non voglio avvicinarmi a niente di idealizzato<sup>4</sup>.

Lo stile dell’intera opera grafica felliniana risulta provocatoriamente approssimativo e allo stesso tempo immediato, impreciso ma oltremodo efficace, lontanissimo dalla ricerca estetica della perfezione e dell’idealizzazione. Per quanto ricco ed eterogeneo il corpus grafico felliniano è votato interamente alla scelta di questo stile, una scelta che a maggior ragione può essere considerata anche di poetica. Penetrando più a fondo nel mondo di carta del regista, possiamo osservare meglio come tutti i disegni sono caratterizzati da una chiara derivazione, sia per l’impostazione grafica che per il segno, dal mondo dell’illustrazione satirica, delle vignette, da cui, come abbiamo già detto, proviene la formazione non solo pittorica di Fellini, il quale non rinuncia alle abitudini grafiche della giovinezza e le mette al servizio della propria continua immaginazione. Questa declinazione bozzettistica dello stile felliniano è il principale segno di riconoscimento della maggior parte di tutti i disegni; ai fini pratici risulta poi anche il mezzo più

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

congeniale a soddisfare la necessità, spesso confessata dal regista, di visualizzare graficamente tutto. La sua opera grafica non è composta però soltanto di schizzi, veloci e istantanei, utili a fissare un'idea: l'universo figurativo bidimensionale del regista è bensì molto più complesso. Molti dei disegni sono frutto di elaborazioni sicuramente più raffinate. Ciò fa pensare a una scelta di registro stilistico consapevole e provocatoria, non semplicemente utile. Il carattere improvvisato che contraddistingue il loro intento creativo è graficamente voluto, ricercato e ricreato. Disegni istantanei ed essenziali, altri compassati ma non troppo, tutti che però non vengono mai meno al tentativo di riprodurre e trasmettere nella maniera più diretta le emozioni:

Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche. In generale è meglio che non lo siano. Ciò che deve essere autentica è l'emozione che si prova nel vedere e nell'esprimere<sup>5</sup>.

Il disegno felliniano non è infatti mai realistico, ma sempre emotivo, è finalizzato a cogliere e bloccare i particolari di un sogno o di una visione evanescente: ancora di più il segno si può dire espressionista, sintetico, veloce, essenziale. Ma se d'altra parte molta della figurazione indicata come espressionista assume, nei

propri caratteri discriminanti, anche un certo concentrato di rabbia e di violenza espressiva vera e propria, a loro volta motivate da una forte vena di scontro e di protesta, che si traducono formalmente nella rappresentazione di una realtà in disfacimento, grottesca e quasi mostruosa, non si può dire altrettanto di tale "espressionismo" di marca felliniana, che in questo senso si distingue invece per altre connotazioni.

Anche nei disegni di Fellini è una forte emotività a deformare il dato reale, ma in questi l'aggressività di tanto espressionismo viene meno in favore del potenziamento della libera e felice vena creativa dell'immaginazione più pura, determinando in tutta l'opera grafica una sfumatura decisamente surreale: i soggetti rappresentati, i luoghi e le situazioni ricreate in questi disegni sono tutti elaborazioni quasi totalmente fantastiche. La spontaneità risulta essere la principale cifra poetica. Il rifiuto delle regole e delle convenzioni figurative accademiche è d'obbligo nel momento in cui il regista non fa altro che assecondare la propria pulsione creativa. In molti disegni si può riconoscere come il segno grafico sia impiegato con la stessa automaticità di una scrittura corsiva, di una stenografia e risulti molto simile a una sorta di tracciato

semiautomatico.

La spontaneità come cifra poetica risponde però anche a determinate scelte figurative. Senza riserve sono messi da parte i così detti "valori plastici", a favore di un tipo di visione primitiva e semplificata della realtà, immediata, in alcuni esempi candida come quella infantile, che si apre molto più liberamente verso il fantastico, non escludendo, nel caso specifico di Fellini, anche un legame con il mondo e la contemporaneità, ugualmente profondo e altrettanto perspicace, dove non mancano le divertite e divertenti divagazioni spiccatamente goliardiche del regista.

Per questi aspetti l'espressionismo felliniano può definirsi a un tempo "surreale", in alcuni esiti "candido" e in altri invece "mondano", nelle due accezioni: nel senso più letterale, della "dolce vita", del "bel mondo" con tutte le sue contraddizioni o, all'opposto, una mondanità "amarcordiana", di contatto diretto con la vita, in una declinazione vivacemente vernacolare.

Di fatto l'inesauribile vena creativa del regista, è risaputo, non aveva limiti, neppure pratici e la poliedricità della sua figura artistica non ha mai mancato di farsi riconoscere e apprezzare.

Il regista disegnava ovunque, su qualunque supporto e con qualunque mezzo. Per questo

<sup>5</sup> Citato da FRANCESCO GIROMINI, *L'essenziale dell'emozione*, in *Il cinema di carta: l'eredità di Fellini in mostra. 50 disegni 1954-1993*, Nuages, Milano, 2004, p. 16.

i disegni di Fellini si distribuiscono così come su fogli di carta, su tovaglie e tovaglioli; altresì si distingue il tratto della penna stilografica da quello della biro, così come quello delle matite e dei pastelli colorati da quello dei suoi inconfondibili pennarelli. Proseguendo questa generale ricognizione sulla complicata definizione dello stile grafico felliniano non si può mancare di prendere in considerazione un altro inconfondibile strumento espressivo della poetica artistica del regista disegnatore: il colore. Con matite colorate, ma ancora di più pennarelli colorati, questi integra, completandole, gran parte delle sue visioni grafiche.

Qui troviamo un'ulteriore prova dell'espressionismo felliniano: la stesura dei colori, approssimativa e surreale è anche questa di chiara marca "(neo)espressionista". Il pennarello, che in molti dei disegni lascia intatta la traccia del suo utilizzo, debordando prepotente dai propri confini, rivela la sveltezza del gesto e l'imprecisione del tratto, proprio come nei disegni colorati dai bambini. Ma qui la perfezione nella cura dei particolari è volontariamente rifuggita, il colore deve (esclusivamente) supportare, sottolineare e completare l'espressione del carattere di un personaggio o le sensazioni che un'atmosfera vuole suggerire, e in diverse occasioni viene a configurarsi come elemento organico della raffigurazione. In alcuni casi le tonalità sono semplicemente accennate, con pochi ed essenziali tratti: rimarcano i contorni delle formosità fem-

minili, oppure i "segni particolari" di un volto, nei disegni "preparatori" per i propri film indicano i particolari del trucco o dei vestiti di un personaggio. Spesso, forse anche per la naturale acidità del colore dei pennarelli, questi risultano impiegati con un senso quasi totalmente arbitrario del colore, fantasioso al massimo, sostitutivo della penna o della matita. Fellini adoperava pastelli e pennarelli come pochi. In altri disegni si coglie infatti altrettanta maestria in un trattamento del colore tecnicamente più raffinato; là dove il pennarello è utilizzato così sapientemente da arrivare molto vicino agli stessi esiti formali di un dipinto ad acquerello, dove gli stessi disegni acquistano l'apparenza di vere e proprie pitture: unica è la dimestichezza coloristica felliniana, la si coglie anche nei suoi film.

La colorazione avviene con una "stesura" del colore istantanea ma allo stesso tempo precisa nel raggiungere i giusti effetti desiderati, nelle tonalità, nella consistenza dei materiali, nelle emozioni e nelle sensazioni ricreate, nella stessa fondamentale caratterizzazione dei personaggi. Segno e colore sono le categorie che indirettamente fanno parlare l'universo grafico di Fellini, sono quegli aspetti formali sui quali si sorregge una poetica talvolta dichiarata, talvolta invece criptata attraverso un'altra grande abilità, dimostrata sempre dal nostro regista, quella di confondere un po' le acque, plasmando la complessità in semplicità e viceversa.

Nei disegni del regista, schizzi o disinteressati *divertissements* colorati, si rintracciano già le coordinate essenziali di quella che può essere indicata come la più completa poetica felliniana: disegnare automaticamente, abbandonarsi al flusso creativo dell'inconscio, ricercare un'espressività genuina, così come far recitare i propri attori senza copione.

I personaggi delle sue fantastiche creazioni cinematografiche nascono proprio da questi disegni, sono il corrispettivo in carne ed ossa di quei segni colorati, buttati giù senza pensarci troppo su fogli bianchi. Da *Lo sceicco bianco* alle varie versioni di *Anitona* o dell'innocente *Gelsomina* a quelle dei poetici *Clowns*, tutti nascono dalle matite e dai pennarelli del regista prima ancora di ritrovarsi a vivere dall'altra parte della macchina da presa. Certo non sono solo i personaggi dei film quelli che popolano questo vivacissimo ecosistema cartaceo, il regista non manca infatti di inserirvi tutte le persone che gli stanno attorno, dagli amici ai collaboratori, ai personaggi ammirati, uno per tutti Totò, a se stesso, del quale restituisce l'icona che tuttora meglio lo rappresenta.

Si potrebbe pensare al Fellini disegnatore come a un espressionista nostalgico e anacronistico. In realtà quello felliniano è un espressionismo ampiamente contemporaneo, rivisitato, fuori dal tempo, che dialoga con la pop art da una parte e con l'arte popolare di più largo consumo, quella dei fumetti, dall'altra: l'immaginario felliniano disegnato

ospita le più diverse figure “mitologiche”, le “icone” archetipiche, dall’eterno “femminino” alle figure, anch’esse atemporali, del clown bianco o dell’augusto.

L’opera grafica felliniana si configura come un’opera aperta, una sorta di *work in progress*, che si conclude definitivamente solo con la scomparsa del regista, il quale poco prima di morire schizza ancora il suo ultimo pupazzetto<sup>6</sup>. Sicuramente i disegni di Federico Fellini non hanno il valore di una personale ricerca artistica volta alla codificazione di un particolare linguaggio rappresentativo, ma fanno indubbiamente parte del linguaggio espressivo che il regista adotta, quasi in-

consciamente, per oggettivare nella maniera più immediata la propria immaginazione, la propria realtà, costruendo uno stile totalmente personale, l’unico capace di dare concretezza alla sua *weltanschauung*.

L’unico vero realista è il visionario (...). Il visionario dà testimonianza di avvenimenti che sono la sua realtà, cioè la cosa più reale che esista<sup>7</sup>.

La volontà di dare testimonianza del proprio mondo immaginario, inconscio e mitologico, trova sicuramente realizzazione nello stesso stile che caratterizza questi disegni, nei quali come si è già ampiamente osservato, matite, pennarelli e fogli di carta sono essenzialmente il tramite espressivo di

un profondo universo creativo. La semplificazione stilistica, la libera espressività e la scelta di una soluzione primitivistica del segno, appaiono connesse intrinsecamente alla rappresentazione di queste eterne figure, che trascendendo il tempo e lo spazio, si presentano poi sotto la più felice varietà di forme.

I disegni di Federico Fellini sono la prima *secrezione*<sup>8</sup> della poesia del regista, quella che poi è anche la sua ultima finalità:

Arrivare una buona volta all’essenza ultima del cinema, a quello che secondo me è il film totale. Riuscire cioè a fare di una pellicola un quadro (...) L’idea sarebbe fare un film con una sola immagine, eternamente fissa e continuamente ricca di movimento<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> VINCENZO MOLLICA, *Quando Fellini disegnava*, in MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI (a cura di), *Federico Fellini autore di testi: Dal Marc’Aurelio a Luci del varietà (1939-1950)*, Atti del convegno di Bologna 29-30 ottobre 1998, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (Quaderni ibc), Bologna, 1999, p. 76.

<sup>7</sup> FEDERICO FELLINI, *Un viaggio nell’ombra*, in RENZO RENZI (a cura di), *Fellini TV: Block-notes di un regista, I clowns*, Cappelli, Bologna, 1979, p. 109.

<sup>8</sup> VINCENZO MOLLICA, in GIANFRANCO ANGELUCCI (a cura di), *Gli ultimi sogni di Federico Fellini*, Pietroneno Capitani, Rimini, 1997, p. 56.

<sup>9</sup> Citato da GIANFRANCO MIRO GORI, *Perché Federico non fa la rivoluzione? Un’amicizia “dissonante”*, in *Fellini e i suoi film nei disegni della collezione Renzi*, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 2004, p. 3.

## Federico Fellini in Contemporary Art

by Rita Correddu

Every once in a while it's worth re-examining Federico Fellini's graphic output.

Even though Fellini's drawings are appreciated for their evident authorial style and for their vivacious stylistic extravagance, they have not achieved the fame that they deserve and must be seen, to fully understand them, for what they really are, that is the inimitable work of a contemporary artist.

We should therefore dwell more on the work, than on the artist, thus restoring its aesthetic autonomy and including it in a broader artistic context through which we can gather its true worth.

By way of an introduction to our 'reconnaissance' of the director's drawings, it may be sufficient to remember the breadth of the entire graphic corpus and to recall that his drawings accompanied him throughout his life and career.

Federico Fellini started his artistic adventure by drawing caricatures and cartoons and collaborating for many years, prior to dedicating himself to cinema, with one of the leading satirical papers of the latter half of the thirties: the Roman "Marc'Aurelio".

One can already see in these first works the director's creative skill, which seems to fully express itself when Fellini, once he entered the world of cinema and was no longer tied to the rigidity of the page layout of the magazine and his imagination and his style found complete freedom, gave into his "doodling obsession"<sup>1</sup> and continued to create the drawings that he used to develop his films.

The drawings made by Fellini the director take on, therefore, a completely different worth compared to the first works. The climate of "expressive freedom" that surrounded these works renders them more valuable, not only in stylistic terms, and unique and unrepeatably in their genre and therefore part of a totally independent and autonomous work. The "Marc'Aurelio" cartoons certainly contain the roots of his cinematic poetry and of his graphic aestheticism and therefore cannot be ignored. They represent the necessary pieces for the reconstruction of a more precise identity of his unmistakable "style".

The director's drawings, those from the beginning of the fifties onwards, come directly from his initial professional training and yet they clearly represent a detachment and an evolution towards a personal and unique style. And even though some of these drawings are known, they represent just a small part compared to the great quantity of works that make up the Fellinian corpus. Around four hundred and seventy drawings can be found in the Fellini Foundation archive in Rimini. Just as many can be found in other important collections, rendering the total amount difficult to pinpoint. In order to fully understand the extent of the whole work we must bear in mind the non indifferent number of drawings that have been unfortunately lost, many of which 'binned' by Fellini himself.

At this point, in order to start examining the work more closely through those critical parameters that can help to explain it, it is useful to note that the considerable number of drawings is in itself a technical and stylistic aspect of some importance. As well as confirming the anything but marginal nature of this practice in the director's creative experience, the numerical factor also reveals, indirectly, one of the essential aspects of the aesthetic approach of the work, on which the creation of these drawings is based.

The very words that the director used to talk of this creative activity referring to it as "an unconscious and involuntary doodling" and describing it as a sort of continuous unconditioned reflex, an automatic act, or obsession even, allow us to identify the essential lines that trace the possible poetics of Fellini's graphic work.

The countless drawings that the director made during his life reflect, numerically, the automatic nature of the act that generated them, his visceral passion for drawing: a veritable expressive habit; a surrealism adopted literally, and not only, we could go further.

The declared unconsciousness of the act and the lack of volition at the heart of his creative activities appear as, more or less conscious, paradoxical statements of poetics. In fact the cryptic, mysterious and vague Fellini has never even been very explicit about the ends of his main artistic exploration: cinema.

His drawings therefore, in the clear negation of any initial aesthetic intention, can on the other hand be considered, in the light of these prerogatives, the resulting stylistic choices and, especially, according to the revolutionary criteria of twentieth century art, works that are deliberately anti-artistic. Not only, the Fellinian graphic oeuvre is part of all those artistic explorations that, almost cyclically, return during the development of contemporary art and that declare themselves devoted to overturning conventional artistic canons. Anti-artistic, in other words.

<sup>1</sup> FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1980.

Federico Fellini, perfectly in tune with the tastes of our contemporariness, is perfectly at ease with his graphic work, with those figurative tendencies that rose during the twentieth century with clear deconstructivist objectives. Tendencies that both conceptually and stylistically look at the present through the most distant past, in order to recuperate the primitive and natural essence that was by then overwhelmed by modernity and artifice. These artistic currents pass through culture backwards, reclaiming that simpler, more direct, essential, strong and at the same time pure and uncontaminated language of a lost childhood or of those situations in which academic learning is still unknown.

We could talk of Expressionism – a term that is as broad as it is effective – which opens the way, at the beginning of the twentieth century, for contemporary art and returns, under different definitions and new declinations, throughout the century.

From the German and French expressionisms that at the beginning of the century caused a wave that invested almost all of Europe, to the Italian neo-expressionism of the thirties that, by following the same implosive return to the past and a freer and distant figuration from the academic rules, forecast some informal outcomes, until the forties and fifties when this process of moving away from a cultural approach finds one of its most accomplished expressions in Informal art and Dubuffet's celebration of "Art Brut" and derivatives<sup>2</sup>.

This important aspect of our revolutionary and expressionist contemporaneity, has shaped the search for "other" artistic values through a certain deformation of reality. A representation that regresses by looking further away, to pre-modernity, or even further to ancient and original primitive pictorial practices.

This style returned to the essential design of the shapes and a certain flattening of the representation, the marks were immediate, sketchy and stylised. "Expressionist" art was an intentionally unrefined art, open to the common man, that in recalling many aspects of infantile authenticity allowed itself the utmost imagination. The drawing, noticeably marked and at times violent, was often the most relevant compositional element and it was combined with a totally arbitrary, emotional rather than realistic, choice of colours which were used in a savage way.

In other words this was an emotional language that scorns "high culture" and all its forms of expression. It was the language of "counter-culture". At the same time it was closely linked, and rather critical, of every day life. It is no accident that the same stylistic features can be found employed to great effect in the most popular forms of expression, from the caricatures of the majority of illustrated political satire to the equally exaggerated and grotesque features of many of the characters that populated the pages of comics or the more recent cartoons: they all belong to the same cultural root<sup>3</sup>.

Federico Fellini obviously seized this expressive baton and reinterpreted it personally. The director's drawings, his stylized figures on the edge of the caricature on one side and the formless on the other, his hyper-sexed women and the surreal atmospheres, seem to find their right place in this artistic vein. The marked, immediate and synthetic Fellinian style was at the same time flashing, emotive and expressionist and it communicated with this constellation of formal and conceptual values.

Fellini's drawings fully embrace this "anti-culture" school. The clear stylistic coherences of these drawings are clearly in line with the expressionist, neo-expressionist and pre-informal explorations and confirm his, more or less conscious but at any rate singular, interpretation of this artistic current.

His words may be useful in indicating a clear way of interpreting reality and life:

I want to be imperfect, incoherent and I always want to have contradictory rhythms; I want to take life as it comes, like a dog that sniffs here and there and I don't want to approach anything that is idealized<sup>4</sup>.

The style of Fellini's entire art work is provocatively approximative and at the same time immediate, imprecise but also effective and extremely distant from the aesthetic search for perfection and idealization. However rich and varied it may be, it is entirely devoted to this style, a choice that can therefore be considered poetic.

If we examine the director's paper world in detail we can observe how all the drawings are characterised by a clear origin, both in terms of layout and style, from the world of satirical illustration and cartoons which was, as we said, Fellini's training ground. In fact he doesn't give up the graphic habits of his youth and, on the other hand, uses them for his continuous imaginations.

<sup>2</sup> RENATO BARILLI (edited by), *L'espressionismo italiano*, Fabbri Editori, Milan, 1990.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> PIER MARCO DE SANTI, *I disegni di Fellini*, Laterza, Rome-Bari, 1982.

This sketchy tendency of his style is the trademark of the majority of his drawings. This had also a practical end as it was the most congenial way to satisfy his need to visualize everything graphically. And yet his drawings are not just made up of quick and instant sketches in order to jot down ideas: the director's two dimensional universe is much more complex.

Many of the drawings are the results of more refined formulations. This would suggest a conscious and provocative, and not simply functional, stylistic choice. The improvised character that identifies their creative intent is deliberate, researched and recreated. Whether they are instant and essential, or composed, they are all drawings that try to reproduce and express, as directly as possible, emotions:

There is no need for the things that are shown to be authentic. Generally it's better if they are not. What must be authentic is the emotion that you feel in seeing and expressing<sup>5</sup>.

Fellini's drawings, in fact, are never realistic but always emotional as they try to catch and fix the details of a dream or an evanescent vision. They are expressionist, synthetic, quick and essential.

Whilst much of the work that is referred to as expressionist assumes, in its discriminating traits, also expressive rage and violence motivated in turn by a strong vein of confrontation and protest that result in a representation of a reality that is decaying, grotesque and almost monstrous, the same cannot be said of Fellini's expressionism, which is distinguished by differing traits.

There is a strong emotiveness that deforms reality in Fellini's drawings too but here the aggressiveness of much expressionism is replaced by a development of the free and joyous creative vein, of the purest form of imagination, which lends the work a decidedly surreal tone: the subjects, the locations and the situations recreated in these drawings are all fantastical elaborations.

Spontaneity seems to be the main poetic feature. The refusal of rules and academic representative conventions is de rigueur seeing as the director simply complies with his creative impulse. In many drawings it is evident how the drawing style is used with the same automaticity of handwriting or shorthand and is very similar to a semiautomatic sketch.

Nevertheless spontaneity as a poetic feature is also a response to specific representational choices. The so-called "plastic values" are set aside in favour of a sort of primitive, simplified and immediate vision of reality, in some cases guileless such as a child's, which is much inclined to open up to the fantastic. In Fellini's specific case it also doesn't exclude ties with the equally profound and discerning world and contemporaneity, where the director's amused and amusing digressions and pranks are never far away.

Fellini's expressionism, in view of all these aspects, can be defined in certain instances as "surreal", in others "guileless" and in others still "mundane" both in the "dolce vita" sense and in the "fashionable" sense, with all its contradictions. Or at the opposite end an "Amarcordian" mundanity with a direct contact with life and a vivaciously vernacular declination.

In fact it is well known that the director's inexhaustible creative vein was without practical limits and the versatility of his artistic output has never failed to be recognised and appreciated.

The director used to draw everywhere, on any surface and with whatever means. This is why Fellini's drawings can be found on pieces of paper, table cloths and napkins; likewise we can recognise the marks of the fountain pen and the biro as well as pencils, coloured pastels and his unmistakable felt tip pens.

In continuing this general investigation of the complicated definition of the Fellinian drawing style, we could not fail to consider another unmistakable expressive instrument of the director/drawer's poetics: colour. He completes the majority of his graphic visions with coloured pencils and more still with coloured felt tip pens.

Here we find further evidence of Fellini's expressionism: the approximative and surreal way the colours are laid is clearly "(neo) expressionist". The felt-tip pen, that in many drawings leaves intact the evidence of its use, spills overbearingly out of its confines, revealing the rapidity of the movements and the imprecision of the strokes, just like coloured drawings made by children. But here the perfection of the details is purposely shunned, the colour must (exclusively) support, underline and complete the expression of a character or the feeling that an atmosphere wants to suggest, and in various occasions it becomes an organic element of the representation. In certain cases the tonalities are simply hinted with a few essential strokes: highlighting the contours of the feminine voluptuousness or the "particular traits" of a face and in the preparatory drawings for his films they specify details of the makeup or a character's costume. Often, perhaps

<sup>5</sup> Quoted by FRANCESCO GIROMINI, *L'essenziale dell'emozione*, in *Il cinema di carta: l'eredità di Fellini in mostra. 50 disegni 1954-1993*, Nuages, Milan, 2004, p. 16.

because of the natural acidity of felt tip colours, they seem to be employed with a wholly arbitrary use of the colour, utterly inventive and employed instead of pens or pencils. Fellini used pastels and felt tip pens like no other.

In other drawings we can in fact see just as much skill in a more refined use of colour; where the felt tip pen is used so sensibly as to approach the results of a water colour and the drawings seem like veritable paintings: Fellini's knowledge of colour can be grasped in his films.

The colour is laid instantaneously but at the same time precisely, in order to achieve the desired effects in tonality, consistency of the materials, emotions and sensations recreated and in the same fundamental characterisation of the characters.

Strokes and colour are the categories that indirectly make Fellini's universe speak. They are the formal aspects that support a poetics that at times is declared and at others cryptic, with that great ability that Fellini always demonstrated, to confuse things and mould complexity in simplicity and vice versa.

In the director's coloured drawings, sketches or indifferent *divertissements* we can already glimpse the essential coordinates of what can be described as the most complete Fellinian poetics: drawing automatically, abandoning oneself to the unconscious creative flow and exploring a genuine expressiveness. Just like making his actors act without script. The characters of his fantastic cinematic creations started from these drawings, they were the flesh and blood equivalent of those coloured strokes, thoughtlessly sketched on white paper. From *Lo sceicco bianco* to the various versions of *Anitona*, or of the innocent *Gelsomina* or the poetic *Clown*, they were all born from the director's pencils and felt-tip pens before finding themselves on the other end of the camera.

This extremely vivacious paper eco-system is not solely populated with film characters, as Fellini didn't fail to include all the people that surrounded him: from his friends to his collaborators and people he admired, such as Totò, whose likeness is still the one that best represents him.

One could think of Fellini the drawer as a nostalgic and anachronistic expressionist. In actual fact Fellini's expressionism was broadly contemporary, re-interpreted, timeless and it connected with pop art on one side and popular mass consumption art, and comics, on the other: Fellini's figurative imagination welcomed the most disparate "mythological" figures and archetypal "icons", from the eternal "feminine" to the equally timeless figures of the white clown or the circus clown.

Fellini's drawings can be seen as an open work, a sort of work in progress, that ended only when the director died. Even just before dying he sketched one last puppet<sup>6</sup>.

Federico Fellini's drawings certainly don't have the value of a personal artistic exploration aimed at the codification of a specific representative language, but they are undoubtedly part of the expressive language that the director used, almost unconsciously, to objectify in the most immediate way his imagination and reality. In doing thus he constructed a wholly personal style; the only one able to give substance to his *weltanschauung*.

The only true realist is the visionary (...). The visionary gives evidence to events that are his reality, that is the most real thing that exists<sup>7</sup>.

The will to bear witness to his imaginary, unconscious and mythological world finds its realisation in the style that characterises these drawings in which, as we have already widely seen, pencils, felt-tipped pens and sheets of paper are essentially the expressive vehicles of a profound creative universe.

The stylistic simplification, the free expressiveness and the choice of a primitive style appear intrinsically connected to the representation of these eternal figures that transcend time and space and present themselves in a variety of forms. Federico Fellini's drawings are the fist *secretion*<sup>8</sup> of the director's poetry and also its purpose:

To achieve the ultimate essence of cinema, what for me is the total film. Being able to turn a film into a painting (...) The idea would be to make a film with one single image, eternally fixed and continuously teeming with movement<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> VINCENZO MOLLIKA, *Quando Fellini disegnava*, in MASSIMILIANO FILIPPINI, VITTORIO FERORELLI (edited by), *Federico Fellini autore di testi: Dal Marc'Aurelio a Luci del varietà (1939-1950)*, Minutes of the Bologna conference, 29-30 October 1998, Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (Quaderni IBC), Bologna, 1999, p. 76.

<sup>7</sup> FEDERICO FELLINI, *Un viaggio nell'ombra*, in RENZO RENZI (edited by), *Fellini TV: Block-notes di un regista, I clowns*, Cappelli, Bologna, 1979, p. 109.

<sup>8</sup> VINCENZO MOLLIKA, in GIANFRANCO ANGELUCCI (edited by), *Gli ultimi sogni di Federico Fellini*, Pietroneno Capitani, Rimini, 1997, p. 56.

<sup>9</sup> Quoted from GIANFRANCO MIRO GORI, *Perché Federico non fa la rivoluzione? Un'amicizia "dissonante"*, in *Fellini e i suoi film nei disegni della collezione Renzi*, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 2004, p. 3.



Fellini, "8½": *una donna dell'harem*, [1962] - Inchiostro nero su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Flaiano)



Fellini, *Divagazione erotica* - Inchiostro blu su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Flaiano)

## FEDERICO FELLINI AUTORE RADIOFONICO

ALESSIO DI GIROLAMO

Poco dopo essersi trasferito a Roma ed aver pubblicato le sue prime vignette e i primi racconti sul “Marc’Aurelio”, Federico Fellini cominciò a scrivere scene e riviste radiofoniche per l’Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (E.I.A.R.). La sua collaborazione durò tre anni, dal 1940 al 1943, con una ripresa nel dopoguerra, tra il 1946 e il 1947, quando l’E.I.A.R. era diventata RAI e Fellini lavorava già stabilmente come sceneggiatore cinematografico. Nel corso degli anni, alle prose e ai disegni del regista sono stati dedicati libri, mostre e antologie, mentre la sua attività radiofonica non è stata ancora oggetto di uno studio specifico. Tutti i libri-intervista pubblicati recentemente ripercorrono gli esordi di Fellini come vignettista e giornalista, accennando appena, o non accennando affatto, all’autore radiofonico<sup>1</sup>. Lo stesso regista, al riguardo, ricorda un breve episodio degno di nota

soltanto nel libro-collage *Fare un film*, parlando della lavorazione de *I clowns*<sup>2</sup>.

La ricerca e il riordino dei testi radiofonici è iniziata solo pochi anni fa. Nella biografia di Kezich, all’argomento è dedicato un intero capitolo, in cui si prende in esame una decina di copioni trovati nel fondo del Minculpop conservato all’Archivio Centrale dello Stato<sup>3</sup>.

Successivamente, all’interno di uno studio di Pietro Cavallo<sup>4</sup>, sono state pubblicate tre radioscene di Fellini che erano state scritte per la rivista radiofonica collettiva del “Marc’Aurelio”.

Da queste fonti ha preso avvio l’indagine di Paquito Del Bosco che ha recuperato una novantina di testi negli archivi della RAI, in SIAE e nell’Archivio Centrale dello Stato. Del Bosco ha presentato i risultati delle sue ricerche a un convegno organizzato dalla Fondazione Fellini nel 1997<sup>5</sup> e la RAI ha affidato al regista Idalberto

Fei la messinscena di undici radioscene, trasmesse su Radio Due e Radio Tre tra il 2000 e il 2001. Una di esse, *Fuori programma n. 7*, ha anche vinto il Prix Italia nel 1999.

Tutto qui. A queste iniziative non sono seguiti né studi sistematici né antologie, e neppure ulteriori trasposizioni.

Nell’opera radiofonica di Fellini sono individuabili quattro filoni o gruppi, che solo parzialmente coincidono con fasi successive e concluse<sup>6</sup>: il periodo dell’“apprendistato” in coppia con Ruggero Macconi, coautore di buona parte dei copioni scritti nel 1940 e nel 1941; le avventure di Cico e Pallina, ospitate all’interno della rivista seriale “Terzigioglio”; le radioscene dedicate a coppie di fidanzati e “ometti” tristi; le radioscene strutturate intorno a “paesaggi” onirici e fiabeschi (città del sogno, Luna Park e parchi con panchine parlanti) – a quest’ul-

<sup>1</sup> Mi riferisco a: FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1983; RITA CIRIO, *Il mestiere di regista*, Garzanti, Milano, 1994; FEDERICO FELLINI, *Raccontando di me*, Editori Riuniti, Roma, 1996.

<sup>2</sup> Cfr. FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993, p. 134.

<sup>3</sup> Cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milano, 1987, cap. II. Il capitolo ricompare con un testo pressoché identico in TULLIO KEZICH, *Federico*, Feltrinelli, Milano, 2002, cap. V.

<sup>4</sup> Si veda la sezione antologica di PIETRO CAVALLO, *Riso amaro*, Bulzoni, Roma, 1994. Altre due sono state pubblicate a chiusura di P. CAVALLO, *Il teatro di varietà e la “Radio del Combattente” negli anni della seconda guerra mondiale*, in *Federico Fellini da Rimini a Roma 1937-1947*, Atti del Convegno di studi e testimonianze (Rimini, 31 ottobre 1997), Pietroneno Capitani, Rimini, 1998, pp. 50-62.

<sup>5</sup> PAQUITO DEL BOSCO, “Radio Fellini”, in *Federico Fellini da Rimini a Roma*, cit., pp. 94-96.

tima categoria appartiene il racconto che ripubblichiamo qui di seguito.

In generale, l'opera ha un carattere coerente e, per quanto concerne le date di composizione (ipotizzabili in base alla data del deposito in SIAE) e di messa in onda, i copioni appartenenti a gruppi diversi si sovrappongono ampiamente. Nell'opera, infatti, ricorrono figure e categorie di personaggi, quali i fidanzati e gli ometti, già a partire dalle prime riviste, presentazioni di programmi musicali (per la "Trasmissione per le forze armate") e canzoni sceneggiate. Il periodo dell'apprendistato, però, è improntato a soluzioni e temi direttamente rintracciabili nell'avanspettacolo, che Fellini frequentava come spettatore e autore non proprio occasionale. Le prime

riviste sono costruite abbinando una serie di barzellette brevi e gag, disseminate nei copioni a introdurre sequenze o sketch<sup>7</sup>.

Nel 1942 e nel 1943, invece, Fellini giunge a una definizione più intima e privata dei personaggi e dei temi, sviluppando una poetica autobiografica che anticipa, a livello embrionale, l'operazione di riscrittura del vissuto che sarà alla base del suo cinema. Il ciclo di Cico e Pallina (ripreso nel dopoguerra) racconta la vita coniugale di due giovani sposini che si chiamano Federico e Bianchina (come Bianca Soriani, dirimpettaia e primo amore dell'adolescente Fellini a Rimini<sup>8</sup>), mentre gli ometti rappresentano figure alternative dello sposo Federico, che portano spesso il suo stesso nome o quello di

Roberto Mercatali, il rivale in amore di Fellini nei confronti della Soriani. Questi ometti, tristi impiegati o innamorati non corrisposti, generalmente si trovano a dover scontare condizioni di vita opposte a quelle dello sposo bambino, vivono in solitudine e sono spesso tormentati dal ricordo di fantasmi femminili<sup>9</sup>. Nei copioni dell'ultimo gruppo, infine, Fellini mette in scena riti propiziatori a favore del sogno o sintesi superlative dell'attività radiofonica, intesa come pratica ludica all'interno di studi di trasmissione improbabili e onirici, oltre le cui pareti si aprono altri mondi. Proprio come negli ultimi suoi film il tema diventerà il cinema, il *fare* cinema nei teatri di Cinecittà, mostrato nella sua essenza di gioiosa pratica mistificatoria<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> La proposta di analisi di chi scrive, sviluppata in una tesi di laurea, si discosta parzialmente dalla tipologia proposta da Del Bosco (cfr. DEL BOSCO, cit.).

<sup>7</sup> Appartengono a questa matrice, ad esempio, *Il cerino*, *Un'ora di ritardo*, *Il cappello nuovo*.

<sup>8</sup> Cfr. KEZICH, *Federico*, cit., pp. 22-24.

<sup>9</sup> Sono riferibili a questo gruppo, ad esempio, le radioscene *L'ometto allo specchio*, *Raccontino d'autunno*, inserite entrambe nella radorivista del "Marc'Aurelio" per la trasmissione "La Radio del Combattente".

<sup>10</sup> Un esempio straordinario si trova nel citato *Fuori programma n. 7*.

## Federico Fellini the Radio Writer

by **Alessio Di Girolamo**

Just after moving to Rome and publishing his first cartoons and first “Marc’Aurelio” stories, Federico Fellini began to write radio revues and scripts for the EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche – Italian Radio Broadcasting Association). He worked for the association for three years from 1940 to 1943, and then for a short period after the war between 1946 and 1947, when the EIAR had become the RAI and Fellini was already working permanently as a screenwriter.

Over the years books, anthologies and exhibitions have been dedicated to the director’s prose and drawings, but no one as yet has made a specific study of his radio work. All the interview-books recently published retrace Fellini’s debut as a cartoonist and journalist but his work as a radio writer receives scant attention, if any attention at all<sup>1</sup>. Even the director himself only refers to it in one brief episode worthy of note in his book-collage *Fare un film*, when talking about the making of *I clowns*<sup>2</sup>.

Fellini’s radio scripts only began to be researched and reordered a few years ago. Kezich’s biography dedicates a whole chapter to the subject in which he examines a dozen or so scripts found in the depths of the Minculpop (Fascist Popular Culture Ministry) files, conserved at the Central Italian State Archive<sup>3</sup>. Following that, three of Fellini’s radio dramas, written for the “Marc’Aurelio” radio revue were published in a book by Pietro Cavallo<sup>4</sup>.

These sources in turn led to Paquito Del Bosco’s research that recovered ninety or so scripts from the RAI, archives conserved at the headquarters of the SIAE or the Central Italian State Archive. Del Bosco presented the results of his research at a conference organised by the Fellini Foundation in 1997<sup>5</sup> and the RAI invited director Idalberto Fei to produce eleven radio shows which were broadcast on Radio Due and Radio Tre between 2000 and 2001. One of these, *Fuori programma n. 7*, won the Prix Italia award for 1999.

Unfortunately the interest stops here, and no further study, anthology or transposition has followed these initiatives.

Fellini’s works for radio can be divided into four trends or groups that only partly coincide with later or final stages<sup>6</sup>. The first is an “apprenticeship” stage where he worked with Ruggero Maccari, who co-wrote many of the scripts that appeared between 1940 and 1941; the adventures of Cico and Pallina, in the serial review “Terziglio”; the scripts concerning engaged couples and sad “little guys”; the scripts structured around visionary or fairytale-like “landscapes” (dreamtowns, funfairs and parks with talking benches). The story that we are republishing now belongs to this group.

In general, his work is consistent and as far as the composition (established on the basis of the date they were deposited with the SIAE) and broadcast dates are concerned, the scripts belonging to the different groups often overlap. Certain figures and character types, such as engaged couples and little guys, tend to be repeated throughout Fellini’s work, right from the very first revues, music programme presentations (such as the “Trasmissione per le forze armate” – Transmission for the Armed Forces) and the songs staged.

The apprenticeship period, on the other hand, is full of solutions and themes influenced directly by the variety shows that Fellini often attended both as spectator and author. The first revues are built on a combination of jokes and gags scattered through the scripts to introduce sequences or sketches<sup>7</sup>.

In 1942 and 1943, on the other hand, Fellini reached a more private and intimate definition of characters and themes

<sup>1</sup> This refers to: FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, Laterza, Rome-Bari, 1983; RITA CIRIO, *Il mestiere di regista*, Garzanti, Milan, 1994; FEDERICO FELLINI, *Raccontando di me*, Editori Riuniti, Rome, 1996.

<sup>2</sup> Cfr. FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1993, p. 134.

<sup>3</sup> Cfr. TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milan 1987, chap. II. This charter reappears in almost identical format in TULLIO KEZICH, *Federico*, Feltrinelli, Milan, 2002, cap. V.

<sup>4</sup> See the anthology section of PIETRO CAVALLO’s, *Riso amaro*, Bulzoni, Rome, 1994. Two more anthologies are published at the end of P. CAVALLO’s, *Il teatro di varietà e la “Radio del Combattente” negli anni della seconda guerra mondiale*, in *Federico Fellini da Rimini a Rome 1937-1947*, Atti del Convegno di studi e testimonianze (Rimini, October 31 1997), Pietroneno Capitani, Rimini, 1998, pp. 50-62.

<sup>5</sup> PAQUITO DEL BOSCO, “Radio Fellini”, in *Federico Fellini da Rimini a Rome*, cit., pp. 94-96.

<sup>6</sup> The proposal made here for an analysis in the form of a degree thesis is slightly different from the type of analysis proposed by Del Bosco (cfr. DEL BOSCO, *op. cit.*).

<sup>7</sup> The following works belong to this reference group, *Il cerino*, *Un’ora di ritardo*, *Il cappello nuovo*.

through the development of an autobiographical style that anticipates in a primitive form the process of rewriting his own experience that became the basis of his films. The Cico and Pallina cycle (that he returned to in the post-war period) recounts the married life of a newly-wed couple called Federico and Bianchina (the name of adolescent Fellini's neighbour and first love in Rimini, was Bianca Soriani<sup>8</sup>). Fellini's "little guys" are also usually alternative versions of the newly-wed Federico figure, who often have the same name or that of Roberto Mercatali, Fellini's real life rival in the adolescent affair with Bianca Soriani. These little guys, either sad office workers or unrequited lovers generally have to live a life that is very different to that of the young bridegroom. They live alone and are often tormented by the memory of female ghosts<sup>9</sup>.

To conclude, in the scripts for the last group, Fellini stages dream propitiatory rites or superlative summaries of radio broadcasting activities depicted as a kind of game taking place inside improbable, dreamland studios, whose walls overlook other worlds. As in his very last films, the subject becomes cinema itself, the act of *filmmaking* in the Cinecittà theatres, seen as the essence of a joyous, mystifying practice<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. KEZICH, *Federico*, cit., pp. 22-24.

<sup>9</sup> This group includes, for example, the radio scripts: *L'ometto allo specchio*, *Raccontino d'autunno*, both part of the "Marc'Aurelio" radio revue for the transmission "La Radio del Combattente".

<sup>10</sup> An extraordinary example here is *Fuori programma n. 7*, mentioned here.

# RIFUGI DI MONTAGNA

FEDERICO FELLINI

PRESENTATORE ... Ed ora è la volta di Federico Fellini... Infinite sono le storie che si raccontano sulla montagna. Dal più modesto sciatore al più abile e coraggioso scalatore di vette quasi inaccessibili, tutti hanno da raccontare qualche cosa... Avventure vissute personalmente, leggende udite, narrate attorno al caminetto acceso nelle baite silenziose... Non c'è nessuno che sia stato, sia pure una volta sola, su di una montagna, che non abbia qualche storia da raccontare. Anche i personaggi di Federico Fellini, fedeli a questa, che possiamo chiamare tradizione, vogliono narrare le loro storie... Ecco, vedete?... L'autore li sorprende seduti attorno al fuoco in rifugio di moda. La località non ha importanza. È notte. Quel giovanotto allegro che ha terminato or ora il suo racconto, si chiama Luigi...

*(mentre il presentatore parla, si ode in s. p. un motivetto allegro. Poi un certo brusio. Una voce dice: "buonanotte". Qualcuno risponde)*

l'altro, un po' grasso, leggermente calvo, è Pietro, amico di quel signore dall'espressione assente, ed è marito di quella donna dagli occhi sognanti... e l'altro vicino al caminetto è Antonio... tutti amici... fanno parte di una comitiva venuta in montagna a passare le feste... Hanno cenato, ed ora, in attesa di recarsi a dormire, stanno raccontando le storie che vi dicevo prima. Hanno parlato quasi tutti tranne il signore dall'espressione assente... Sentite? In questo momento Antonio sta finendo il racconto della sua avventura...

*(dissolvenza)*  
*(il motivetto allegro è un pochino più forte)*

ANTONIO ... allora, cari miei, appena mi sono rimesso, ho preso una sbronza che è durata tre giorni...

*(risate)*

PIETRO Certo hai passato una bella paura eh? Due ore appeso a una corda. E pensare che i giornali umoristici su queste situazioni han fatto più di mille vignette... Ah! Ah! Ah!...

ANTONIO Ma vi assicuro che in quel momento non c'era proprio niente da ridere...

*(risate)*

L'UOMO DEL RIFUGIO Signori, scusate, io e mia moglie ci ritiriamo. Avete bisogno di qualche cosa? Restate alzati ancora molto?

IL SIGNORE No, no, Ernesto, ci corichiamo subito anche noi...

- ANTONIO Niente affatto, tu devi raccontare ancora la tua storia... abbiamo fatto patti chiari prima eh?...
- IL SIGNORE Ma no, Antonio, ti ho già detto che a me non è mai successo niente...
- PIETRO Qui non si bara! Io ho raccontato la mia... Antonio ha raccontato la sua e adesso tocca a te, vogliamo la tua storia...
- MOGLIE DI PIETRO Sì, sì, una bella storia, non stupida come quella di mio marito.
- SIGNORE Signora, vi giuro che io...
- MOGLIE DI PIETRO No, no, niente scuse, vogliamo la storia... Andate pure a coricarvi voi, Ernesto, non ci serve niente.
- L'UOMO DEL RIFUGIO Buonanotte, signori... le vostre camere sono pronte, allora sveglia alle sei, domattina?
- PIETRO Che sveglia alle sei, io resto a letto fino alle dieci...
- ANTONIO Niente affatto, a me sveglia alle sei, invece, domani c'è una grande scalata...
- ERNESTO Benissimo, signore, allora buonanotte a tutti.
- VOCI Buonanotte, Ernesto.  
Buonanotte...  
Mi raccomando alle sei...
- ANTONIO E adesso avanti, non ci disturba più nessuno, sentiamo la tua grande avventura... e dev'essere bella eh?...
- SIGNORE Scusate, ma non mi è mai successo...
- MOGLIE DI PIETRO È impossibile... guardate, adesso spegniamo la luce laggiù... chiudiamo la radio... ecco, vedete che atmosfera? Solo il caminetto ci illumina... sentite che silenzio... Una bella storia, suggestiva... coraggio...
- SIGNORE Mi mette nell'imbarazzo...
- PIETRO Insomma senti... io l'ho raccontata, mia moglie dice che è stupida, comunque l'ho raccontata... Antonio anche... possibile che a te non sia successo niente? Ci vieni tutti gli anni in montagna...
- SIGNORE E va bene... avrei preferito non raccontarla mai, ma dal momento che insistete...
- MOGLIE DI PIETRO Evviva! Ed è suggestiva? C'è il vento che ulula nella notte?
- PIETRO Mia moglie è la solita esaltata...
- SIGNORE Sì, c'è anche il vento che ulula nella notte...

MOGLIE DI PIETRO Sì? Meraviglioso! E allora avanti... e nessuno interrompa, eh?

ANTONIO Guarda come mi sono accomodato bene per sentirti, coraggio...

SIGNORE Vi confesso che mi secca un pochino raccontarla... comunque... ecco qua... è una storia accaduta a me personalmente due anni fa circa... In quel piccolo rifugio rosso che una volta v'indicai dalla vallata sopra al paese... In compagnia sono pigro anch'io come te Pietro... ma solo mi piace andare in alto, in alto... E quella sera, poiché il tempo minacciava, fui costretto a passare la notte in quel piccolo rifugio... C'è un uomo che ne è il custode, e vive solo... Vi ho già detto com'era... due camere per i clienti al secondo piano e uno stanzone abbastanza grande al pianterreno con un enorme caminetto in un angolo. Avevo letto un curioso libro in quei giorni che raccontava una leggenda molto poetica della montagna e quella sera, dopo il pranzo, non volli coricarmi subito... Sedetti davanti al camino a fumare. L'uomo della baita mi lasciò presto solo... ed io restai a guardare la fiamma... tutt'attorno era buio come qui ora... la stanza era piena di scricchiolii... fuori il vento sembrava chiamare qualcuno...

*(dissolvenza)*

*(vento che ulula, scricchiolii di legno)*

... Restai così non so quanto tempo... Il caminetto stava per spegnersi, pensai di riattizzarlo e in quel momento...

*(il vento ulula più forte – una pausa – poi colpi bussati alla porta)*

... Bussavano, bussavano alla porta... Chi poteva essere a quell'ora?... Stupito andai ad aprire...

*(cigolio della porta)*

C'era un uomo, un vecchio.

*(vento)*

LO STRANO VECCHIO Buona notte, signore...

*(pausa)*

Non c'è Demos, vero?

*(pausa)*

SIGNORE *(stupito)*

Demos?... Ah, l'uomo della baita? No, è andato a letto... volete che lo chiami?

VECCHIO *(angosciato)*

No!

*(supplice)*

No, ve ne supplico... Non vuole che io venga qui...

*(a voce bassissima)*

... ma io debbo venire...

*(pausa)*

Posso entrare, signore?...

- SIGNORE *(sempre stupito)*  
Accomodatevi...  
  
*(rumore della porta che si chiude)*
- VECCHIO Fa freddo fuori... ah! Che bel calduccio qui dentro... vengo dal paese, sapete? E camminare così di notte per la montagna... vi dispiace se mi siedo qui, accanto al fuoco?
- SIGNORE Prego... Dal paese, avete detto?
- VECCHIO Che bel fuoco... Vedete, ora si riaccende... guardate che bella fiamma... e queste scintille che salgono; io so dove vanno... vanno a far luce a lei...
- SIGNORE A lei?
- VECCHIO Oh, scusate, io vi do fastidio forse... volevate restar solo?
- SIGNORE No...
- VECCHIO Non vi avrei disturbato, ma io devo venire...  
*(improvvisamente impaurito)*  
Ma Demos è proprio a letto, vero? Perché non vuole che io venga... mi caccia via... mi fa male...
- SIGNORE Ma perché?
- VECCHIO Guardate quante scintille... troverà la strada più facilmente questa volta... e sarà più felice... Perché restate in piedi, signore? Sedete, sedete qui vicino... ma non vi disturbo vero, non vi disturbo?...  
*(pausa)*  
Voi non siete come Demos, ma io a lui non posso dirlo, è come suo nonno... non vuole...
- SIGNORE *(un pochino impaurito)*  
Che cos'è che non vuole?
- VECCHIO Avete una sigaretta, signore? Grazie... Oh così posso aspettare bene... Ma le altre volte, fuori... con quel freddo... signore, ma voi mi guardate in un modo... Vi annoio? Debbo andar via?
- SIGNORE No, non mi annoiate... vi trovo solo un po'...
- VECCHIO *(angosciato)*  
Non ditelo!  
*(supplice a bassa voce)*  
Non ditelo... anche in paese lo credono tutti... ma io non sono matto...  
  
*(ansioso)*  
Signore... signore ditemi, il vento fuori non porterà via le scintille... altrimenti lei non può vedere...

- (*pausa*)  
 Dovrei chiamarla allora...  
 (*vento che ulula*)  
 Aliceee... Aliceee...  
 (*sorridendo*)  
 Sono sciocco a pensare queste cose... Esse vedono tutto.  
 (*ansioso*)  
 Che ora è signore?
- SIGNORE Un quarto d'ora a mezzanotte...
- VECCHIO A mezzanotte sarà qui...  
 (*rapido*)  
 Ditemi quand'è mezzanotte... Dovrò aprir la porta... è pesante e lei non può stancarsi...  
 (*improvviso*)  
 Alice sei qui?  
 (*pausa*)  
 No, non c'è ancora...  
 (*dolorosamente stupito*)  
 Signore, perché mi guardate così?... Debbo andar via?
- SIGNORE No, no... ma...
- VECCHIO Vedrete com'è bella... Poi dovete andar via subito anche voi perché Alice ed io dobbiamo restar soli... Abbiamo così poco tempo... Lei deve tornare lassù...  
 (*tristissimo*)  
 Oh nemmeno quest'anno troverà la sua casetta... e dovrà tornare ancora qui... Io lavoro, lavoro... vedete le mani?... Sono piene di tagli, di calli... ma non basta il legno per la casetta, tante altre cose ci vogliono... ma sono povero, signore, e in paese non fanno lavorare i falegnami matti...  
 (*vento*)  
 ... forse il vento è buono e le scintille gliele porta incontro...  
 (*angosciato*)  
 Perché vi alzate, signore?... Non chiamate Demos! Vi racconterò tutto... non abbiate paura di me... Sedete, ve ne prego... Sì, lo so, è un po' strano sentir parlare qualcuno come me... ma ora vi racconto... siate buono... Ma voi dovete credermi... vero che mi credete?
- SIGNORE Certamente...
- VECCHIO Deve venire Alice fra poco... ecco perché sono qui... Tutti gli anni, in questo giorno, a quest'ora, Alice viene a trovarmi in questa stanza... È bella, sapete?... E mi vuol tanto bene... L'ho conosciuta qui... lavoravo nei boschi... era primavera... Potevo salire sugli alberi più alti e di lassù vedere il mondo... le volli bene subito... nei suoi occhi c'era tutto quello che vedevo di lassù... mi capite, signore?
- SIGNORE Vi ascolto... seguitate...
- VECCHIO Ed abitava in questa baita col papà e la mamma...

*(adirato con la voce tremante)*

Non volevano! Non volevano! E non la fecero più uscire... ma io non potevo dimenticare quegli occhi... e allora lasciai i boschi, mi umiliai a diventare il servo di quella famiglia per vedere Alice, per guardarla ancora... Sedeva sempre laggiù, in quell'angolo, ma non potevo parlarle mai... m'avrebbero cacciato se avessero saputo... e allora parlavamo con le carte da giuoco... Era l'unica cosa che il padre le permettesse... qualche sera la faceva giocare con me... tanti anni fa, tanti anni fa...

*(improvviso)*

Alice sei qui?

*(pausa)*

Non è ancora... Che ora è, signore, che ora è?

SIGNORE Cinque minuti...

VECCHIO Udrete una bella musica, quando viene... Io la sento sempre.

*(pausa)*

Ogni carta aveva un significato e ci dicevamo tutto quello che per tanto tempo non avevamo potuto dirci... Davanti agli occhi del padre, della madre...

*(ride, trasognato)*

Una casetta, le dicevo... sulla cima della montagna più alta... tutta per noi... La montagna non ci avrebbe mai fatto del male... ci avrebbe protetti... e il cielo era tanto vicino... una casetta... e pensavo già con quale legno l'avrei costruita... Ed allora partii per andare in città... dovevo guadagnare perché la nostra casetta doveva essere bella... cinque anni... quando tornai...

*(pausa, poi furioso)*

Loro l'han fatta morire! Loro!... Signore, perdonatemi...

*(pausa)*

*(vento)*

... Gridai queste parole... e mi cacciarono urlando...

*(pausa)*

Non so cosa ho fatto per tanto tempo... Ricordo i boschi... non avevano più colori... ricordo il lago... finché una notte... anche i vecchi erano morti... e Demos soltanto abitava qui... Una notte udii la sua voce che mi chiamava... e la vidi, lei! Alice!... C'era una gran luce... mi disse che tante volte era tornata qui accanto alla sua casa e mi cercava... O signore, era Alice... Da allora, ogni anno io parlo con lei... mi ha detto che quando la casetta sulla montagna sarà pronta potrà venire tutte le notti... Ed io ancora non l'ho costruita e sarà triste, sarà triste anche questa volta...

*(un orologio a cucù suona la mezzanotte)*

... È mezzanotte! È lei... Devo aprire la porta... Alice!?

*(cigolio della porta che si apre, vento che ulula)*

Alice!...

*(carillon dolcissimo)*

- VOCE DI ALICE *(molto fioca)*  
Buonanotte, Roberto...
- VECCHIO Alice... hai freddo?... Ecco, ora chiudo la porta... siediti... signore, vedete come è bella? È venuta...
- ALICE Non può vedermi Roberto, perché non crede come te... Come stai Roberto?
- VECCHIO Sto bene... Oh signore, non ve ne andate... può restare qui con noi, vero Alice?
- ALICE Sì, perché è buono...
- VECCHIO Non è come Demos, Alice, non è come Demos... Signore, davvero non la vedete?...
- SIGNORE No, non la vedo...
- VECCHIO Ma la musica, l'avete sentita la musica?
- SIGNORE Sì, l'ho sentita...
- VECCHIO Sedete con noi...
- ALICE Roberto, la casetta... Non l'ho vista sulla cima della montagna...
- VECCHIO Alice, perdonami... ma lavorerò ancora, ancora... quest'altr'anno ci sarà, te lo prometto... e tu verrai tutte le notti...
- ALICE Sono tanto stanca... Solo lassù potrò riposarmi...
- VECCHIO Lo farò Alice, lo farò...
- (pausa)*
- ALICE Roberto, guarda... ho portato le carte...
- VECCHIO Come allora!... Oh signore, guardate... ha portato le carte...
- ALICE Non può vederle lui...
- VECCHIO Dite che le vedete... anche Alice sarà più contenta...
- SIGNORE Sì, le vedo, sono belle...
- VECCHIO Sono le nostre carte... Giuochiamo Alice? Giuochiamo come allora...
- ALICE Sì, Roberto...
- VECCHIO Volete giocare anche voi, signore?

- SIGNORE Ma io... sapete, mi pare di star sognando?...
- VECCHIO Tutte le belle cose sembrano sogni... voi verrete a trovarci quando la casetta ci sarà lassù...
- SIGNORE Sì, verrò...
- VECCHIO Non dovete aver paura... Alice è buona... Oh, se la vedeste... è qui, vicino a voi... Allora giuochiamo Alice... ecco, do le carte io... Ricordi cosa significa questa?
- ALICE Ti voglio bene...
- VECCHIO E questa?
- ALICE Sei tanto bella...
- VECCHIO Sentite signore? Giuocate con noi... una partita sola... Ecco, do io le carte... le vedete, vero, le vedete?
- SIGNORE Sì, le vedo...
- VECCHIO Conoscete questo giuoco, vero?
- SIGNORE Sì, lo conosco...
- VECCHIO E quanto giuochiamo?
- SIGNORE Come?
- VECCHIO Che somma giuochiamo?... Io e Alice giochiamo sempre così...
- ALICE Ma se il signore non vuole... non fa nulla...
- VECCHIO Ma sì, sì che vuole... Ecco la mia posta... mille lire...
- SIGNORE Ed ecco la mia... ma non vedo le vostre...
- ALICE Non potete vederle, voi non credete...
- SIGNORE No... credo, credo... Ora le vedo...
- VECCHIO grazie, signore, siete buono, la fate felice!  
*(arrabbiato)*  
Non guardate le sue carte!...
- SIGNORE Come potrei guardarle se non...
- VECCHIO Alice giuoca, comincia tu... Ora tocca a voi, signore... coraggio, anche se non le vedete, fatela contenta... Oh, quella carta nelle nostre partite significava...

- ALICE Avremo la nostra casetta...
- VECCHIO Sì, Alice, significava questo... tocca a voi, signore, giocate... una bella carta...
- ALICE Tocca a me, Roberto?
- VECCHIO Sì, tocca a te... brava Alice!... Facciamo presto, facciamo presto...
- SIGNORE Nessuno crederà quando racconterò l'avventura di questa notte...
- VECCHIO Che v'importa degli altri, signore... Giuoca, Alice...
- ALICE Ti manca tanto denaro Roberto per finire la casetta?
- VECCHIO Oh no... vedrai come sarà bella... tocca a voi, signore...
- SIGNORE Che strana partita... vi auguro tutto il bene possibile Roberto...
- VECCHIO *(con un grido)*  
Brava Alice, abbiamo vinto! Brava! Come hai giuocato bene... Avete visto signore, controllate, ha vinto...
- SIGNORE Ma io non vedo le carte...
- VECCHIO Ma eccole qui, guardate... Lei ha tirato l'asso... Alice abbiamo vinto mille lire...
- ALICE È l'ora di andare, Roberto...
- VECCHIO Sì, Alice, ti accompagno per un po'... Oh Alice... ora potrò davvero finire la casetta, buona notte, signore...
- SIGNORE Ma sentite...
- VECCHIO Il giuoco è giuoco signore... Alice ha vinto, venite a trovarci quest'altr'anno, sulla cima più alta... non saprò mai come ringraziarvi...  
*(impaurito)*  
Sento dei rumori, è Demos che scende... andiamo via, Alice... buona notte, signore... buona notte...  
*(cigolio della porta. Vento che ulula, passi che scendono le scale frettolosamente)*
- DEMOS Chi è? Chi c'è? Signore... chi c'era?
- SIGNORE Ah, niente, nessuno...
- DEMOS Come niente, sentivo parlare, si è chiusa la porta, chi è uscito?...
- (cigolio della porta che si apre – gridando)*
- Chi è?...

- VECCHIO *(in secondo piano)*  
Demos...  
*(lunga sghignazzata)*
- DEMOS Brutto delinquente torna indietro!
- VECCHIO *(lontanissimo)*  
Veinmi a prendere...  
*(sghignazzata che si perde lontano)*
- SIGNORE Ma che cosa è successo?
- DEMOS *(gridando)*  
Ti prendo a fucilate una volta o l'altra... Canaglia!  
*(chiudendo la porta)*  
Cosa vi ha rubato, signore, che vi ha preso?...
- SIGNORE Ma perché, lo conoscete?
- DEMOS E come, se lo conosco... tutti gli anni riesce a rubare i soldi a qualcuno... Vi ha fatto giuocare?...
- SIGNORE Sì...
- DEMOS Accidenti, e io non c'ero... Quanto avete perso?
- SIGNORE Cento lire... ma le carte non si vedevano...
- DEMOS Non si vedevano? Ma vi ha raccontato la storia di Alice, della morta?
- SIGNORE Sì...
- DEMOS Ci siete cascato pure voi... Tutti gli anni così...
- SIGNORE Ma come cascato... Alice è venuta qui veramente...
- DEMOS Vi ha truffato, vi dico...
- SIGNORE Ma io l'ho sentita parlare... la musica... parlava...
- DEMOS Non era lei!...
- SIGNORE Come non era lei, e chi era?...
- DEMOS Lui, era lui...
- SIGNORE Lui?!...
- DEMOS Sì, è ventriloquo, ventriloquo... Che canaglia!... Scusate tanto ma mi viene da ridere... m'arrabbio ma a veder la vostra faccia mi viene da ridere...  
*(ride)*

- SIGNORE Ventriloquo?...
- (Demos ride rumorosamente)*
- DEMOS Sì, sì, ventriloquo...
- (dissolve sulla risata e sul vento che urla – una pausa)*
- SIGNORE Era ventriloquo... un ex artista di varietà che da anni viveva in quel modo con la storia di Alice... Ecco, non c'è altro, siete contenti della mia storia?
- (Pietro scoppia a ridere rumorosamente)*
- ... Sì, lo so, ridete pure, ma vi giuro che ci sareste cascato anche voi...
- PIETRO Che stupido!... La casetta sulla montagna... ah ah ah... io non ci sarei cascato... la partita a carte... ah ah ah...
- SIGNORE Per quel che riguarda la musichetta poi, aveva in tasca una scatoletta con una molla... eccola qua... quella sera uscendo di corsa... gli cadde... vedete? Basta spingere questo bottoncino...
- (dolcissima musica di carillon. Pietro scoppia in una grande risata)*
- MOGLIE DI PIETRO Non ridere così... io non ci credo che fosse ventriloquo...
- PIETRO Sentitela lei, la romantica... ah ah ah...
- MOGLIE DI PIETRO Una casetta sulla cima della montagna diceva?...
- SIGNORE Sì... ma adesso buonanotte a tutti, io vado a letto...
- (in quel momento si sentono dei colpi alla porta. Un silenzio stupito poi...)*
- ... chi è?
- (bussano ancora)*
- ANTONIO Chi sarà a quest'ora?
- SIGNORE Vado ad aprire io...
- (cigolio della porta che si apre)*
- VECCHIO Buona notte, signore... non c'è Ernesto, vero?
- SIGNORE *(gridando)*  
È lui!
- VECCHIO Ehi, lasciatemi, mi fate male...
- SIGNORE Eccolo qua, guardatelo...

- PIETRO Fammelo vedere, fammelo vedere...  
(ride)  
Bravo, bravo vecchietto... siete in gamba a quanto ci ha raccontato...
- ANTONIO Che razza di sfacciato...
- VECCHIO (seccato)  
Un momento, cos'è tutta questa confidenza? Che succede?
- SIGNORE Succede, caro il mio vecchietto, che state diventando miope... Non vi ricordate che Alice l'avete già attesa insieme a me una volta?
- VECCHIO Sì? E va bene. Sto effettivamente diventando miope. Ma che ne sapevo che c'eravate qua anche voi? Mi è andata male... non fa niente... buona notte, signori...
- PIETRO (ride)  
Che faccia tosta...
- VECCHIO (seccato)  
Signore, io sono un artista...
- PIETRO (ride)  
Artista! Ah! Ah! Ah!
- VECCHIO Incidenti del genere capitano a tutti... mi spiace tanto di non essere riuscito a farla a voi che ridete tanto, comunque scusate il disturbo e buona notte...
- MOGLIE DI PIETRO No, un momento... Io non so nulla... restate...
- PIETRO Sei diventata matta?
- MOGLIE DI PIETRO Andate a dormire voi. Vi avverto però, caro nonnetto che ho solo 500 lire...
- VECCHIO Sì?... E va bene, fa lo stesso... Siete una signora intelligente e vi faccio volentieri lo sconto...
- PIETRO Ma senti, cara, è una sciocchezza...
- MOGLIE DI PIETRO Lasciami fare, ti dico... Mi piace pensare che non sia ventriloquo, buona notte, andate pure...
- VECCHIO Avete inteso, signori? Prego... Qui ci vuole atmosfera...
- PIETRO Ci vuole la galera...
- VECCHIO Può darsi... comunque signore ho tanta voglia di rincontrarvi con un giochetto nuovo. Buona notte a tutti...
- PIETRO (ride)  
È straordinario! Buona notte. Buona notte.

VECCHIO Prego, signora, accomodatevi... non c'è il vento ma fa lo stesso... In compenso ho una scatoletta con la musica che quest'anno è un fenomeno... Allora siete pronta?

MOGLIE DI PIETRO Sì...

VECCHIO Immaginate fortemente il vento... Ecco, comincio...

*(si sente un ululare di vento che sale a poco a poco)*

*(con voce diversa)*

... Ah, che bel calduccio qui dentro... vengo dal paese sapete... guardate che bella fiamma... e queste scintille che salgono... io so dove vanno...

*(vento che ulula. Carillon)*

F I N E

=====

Scena per il *Terzigno*. E.I.D.A. (Ente Italiano per il Diritto d'Autore) 26 maggio 1943 XXI n. 235135.

**Mountain Lodges**by **Federico Fellini**

PRESENTER

... And it's Federico Fellini's turn... There are an infinite amount of stories told about the mountains. From the modest skier to the most skilled and brave climber of impossible peaks, they have all something to tell... First hand adventures and overheard legends told around an open fire in silent lodges... Anybody who has been on a mountain, even once, has some story to tell. Federico Fellini's characters, faithful to this let's say tradition, have their stories to tell... There, can you see them?... The author has chanced upon them sitting around the fire of a fashionable lodge. The location is not important. It's nighttime. That cheerful young man who has just finished his story is called Luigi...

*(whilst the presenter is talking there is a cheerful tune in the background. Then some murmuring. A voice calls out: "Good night". Somebody answers.)*

The other one, a bit plump and slightly bold, is Pietro, friend of that man with the absent look and husband of that woman with dreamy eyes... and the other one close to the fire place is Antonio... all friends... they are all part of a group of friends who are spending the holidays in the mountains... They have had supper and now, before going to bed, are telling each other the stories that I mentioned earlier. They have all told a story apart from the man with the absent expression... Can you hear? Antonio is about to finish telling them about his adventure...

*(fade-in)*

*(the cheerful tune becomes louder)*

ANTONIO

... so, my friends, as soon as I got over it I got drunk for three days straight...

*(laughter)*

PIETRO

You certainly got quite a fright. Two hours hanging on a rope. And to think that there are hundreds of cartoons about these sorts of situations... Ha! Ha! Ha!...

ANTONIO

I can assure that at the time there was nothing funny about it...

*(laughter)*

MAN FROM THE BIG LODGE

Ladies and gentlemen, please excuse us, my wife and I are retiring. Do you need anything? Are you going to stay up for much longer?

THE GENTLEMAN

No, no, Ernesto, we will go to bed soon too...

ANTONIO

Not at all, you still haven't told your story yet... we all agreed at the beginning right?...

THE GENTLEMAN

But Antonio, I already told you, nothing has ever happened to me...

PIETRO

I'll have no cheating! I have told mine... Antonio told his and now it's your turn, we want your story...

PIETRO'S WIFE

Yes, yes a nice story not a stupid one like my husband's.

THE GENTLEMAN

Madam, I swear that I...

PIETRO'S WIFE

No, no. No excuses, we want the story... Do retire Ernesto, we don't need anything.

MAN FROM THE BIG LODGE

Goodnight ladies and gentlemen... your rooms are ready. Everybody up at six tomorrow morning?

PIETRO

What do you mean six o'clock, I'm staying in bed until ten o'clock...

ANTONIO

Not at all, six o'clock wake up call for me, there is a big climb tomorrow...

ERNESTO

Very good sir, goodnight to you all.

VOICES

Goodnight, Ernesto.

Goodnight...

Don't forget, six o'clock...

ANTONIO

Now let's start, nobody will disturb us, let's hear your great adventure... and it better be good!

THE GENTLEMAN

I'm sorry, but nothing has ever happened to me...

PIETRO'S WIFE

That's impossible... look now we'll switch that light off... turn the radio off... now this is the right atmosphere. Lit by the fire... listen to the silence... A nice atmospheric story... come on...

THE GENTLEMAN

You put me in an awkward situation...

PIETRO

Come on... I told my story, my wife says it's stupid, but I still told it... Antonio too... how can nothing ever have happened to you? You come to the mountains every year...

THE GENTLEMAN

Ok... I would have preferred never to tell this story, but as you're insisting so much...

PIETRO'S WIFE

Hurrah! Is it atmospheric? Has it got wind howling in the night?

PIETRO

My wife just can't contain herself...

THE GENTLEMAN

Yes, there is wind howling in the night...

PIETRO'S WIFE

Really? Wonderful! Come on then... nobody interrupt him, right?

ANTONIO

Look how comfortable I've made myself for your story, come on...

THE GENTLEMAN

I must confess that I am rather annoyed at having to tell this story... but here we are... it is a story about something that happened to me personally about two years ago... In that small red lodge that I once pointed out to you from the valley above the village... In company I am lazy like you Pietro... but alone I like to climb and climb... And that evening as the weather was turning I was forced to spend the night in that small lodge... There is a man that lives there alone, as custodian... I have already told you what it's like... two rooms for guests on the first floor and a rather large room on the ground floor with an enormous fireplace in the corner. I had read a curious book in that period about an extremely poetic legend set in the mountains and that evening, after supper, I didn't want to go to bed straightaway... I sat in front of the fireplace smoking. The custodian soon left me alone... and I stayed staring into the fire... I was surrounded by darkness, just like now... the room was full of creaks... and outside the wind seemed to be calling someone...

*(fade in)*

*(howling wind, creaking wood)*

... I don't know how long I stayed like that... The fire was about to go out and just as I was about to revive it...

*(the wind howls even harder – a pause – then knocking at the door)*

... Somebody was knocking, knocking at the door... Who could it be at that time?... Surprised, I went to open the door...

*(squeaking door)*

It was a man, an old man.

*(wind)*

STRANGE OLD MAN

Goodnight, sir...

*(pause)*

Demos is not around is he?

*(pause)*

THE GENTLEMAN

*(surprised)*

Demos?... Ah, the custodian? No, he's gone to bed... do you want me to call him ?

STRANGE OLD MAN

*(distressed)*

No!

*(pleading)*

No, I beg you... he doesn't want me to come here...

*(very quietly)*

... but I have to come...

*(pause)*

Can I come in sir?...

THE GENTLEMAN

*(still surprised)*

Come in...

*(noise of the door closing)*

STRANGE OLD MAN

It's cold outside... aah! It's nice and warm in here... I've come from the village, do you know it? Walking on the mountain at night it's so... do you mind if I sit here, by the fire?

THE GENTLEMAN

Please... from the village you say?

STRANGE OLD MAN

What a nice fire... See, now it's revived... look at those flames... and how many sparks that rise; I know where they're going... they are going to light the way for her...

THE GENTLEMAN

Her?

STRANGE OLD MAN

Oh, do excuse me, perhaps I'm disturbing you... you wanted to be alone?

THE GENTLEMAN

No...

STRANGE OLD MAN

I wouldn't have disturbed you, but I had to come...

*(suddenly afraid)*

But is Demos really in bed? Because he doesn't want me to come... he chases me away... he hurts me...

THE GENTLEMAN

But why?

STRANGE OLD MAN

Look at how many sparks... she'll find the way more easily this time... and she'll be happier... Why are you standing sir? Sit, sit here... are you sure that I'm not disturbing you?...

*(pause)*

You're not like Demos, I can't tell him, he's like his grandfather... he doesn't want...

THE GENTLEMAN

*(slightly afraid)*

What doesn't he want?

STRANGE OLD MAN

Do you have a cigarette, sir? Thank you... Now I can wait... But the other times, outside... with that cold... sir, you're looking at me in a strange way... Am I boring you? Should I go away?

THE GENTLEMAN

No, you're not boring me... I just find you slightly...

STRANGE OLD MAN

*(distressed)*

Don't say it!

*(pleading in a whisper)*

Don't say it... everybody in the village thinks it... but I'm not mad...

*(worried)*

Sir... sir, tell me, the wind outside won't take the sparks away... otherwise she won't be able to see...

*(pause)*

I should call her then...

*(wind howling)*

Aliceeee... Aliceeee...

*(smiling)*

I'm silly to think these things... They see everything.

*(anxious)*

What time is it sir?

THE GENTLEMAN

Fifteen minutes to midnight...

STRANGE OLD MAN

She'll be here at midnight...

*(quickly)*

Tell me when it's midnight... I will have to open the door... it's heavy and she can't tire herself...

*(suddenly)*

Alice are you here?

*(pause)*

No, she's not here yet...

*(painfully surprised)*

Sir, why are you looking at me like that?... Do I have to go away?

THE GENTLEMAN

No, no... but...

STRANGE OLD MAN

You'll see how pretty she is... Then you must leave quickly too because Alice and I must remain alone... We have so little time... She must go back up there...

*(very sad)*

Oh not even this year she'll find her little home... and she'll have to come back here again... I work and work... look at my hands... they are full of cuts and calluses... but wood is not enough for the little home, so many other things are needed... but I'm poor, sir, and they don't let mad carpenters work at the village...

*(wind)*

... perhaps the wind is kind and it will send the sparks towards her...

*(distressed)*

Why are getting up sir?... Don't call Demos! I will tell you everything... don't be afraid of me... Sit down I beg you...

Yes I know it's rather strange listening to someone talk like me... but now I will tell you... be kind... But you must believe me... you believe me, right?

THE GENTLEMAN

Of course...

STRANGE OLD MAN

Alice will arrive shortly... that's why I'm here... Every year, on this day, at this hour Alice comes to meet me in this room... She's beautiful, you know?... And she loves me... I met her here... I worked in the woods... it was spring... I could climb on the tallest tress and from the top see the world... I loved her from the beginning... in her eyes there was all that I could see from up there... do you understand sir?

THE GENTLEMAN

I'm listening... carry on...

STRANGE OLD MAN

And she lived in this lodge with her father and mother...

*(angry with trembling voice)*

They were against it! Against it! And they stopped letting her go out... but I couldn't forget those eyes... and so I left the woods and lowered myself to being the family's servant in order to see Alice, to see her again... She always sat down there, in that corner, but I could never talk to her... they would have thrown me out if they knew... and so we talked with playing cards... It was the only thing that her father allowed her... some evenings he let her play with me... so many years ago, so many years ago...

*(suddenly)*

Alice are you here?

*(pause)*

It's not... What time is it, sir, what time is it?

THE GENTLEMAN  
Five minutes...

STRANGE OLD MAN  
You'll hear nice music when she arrives... I always hear it.  
(*pause*)

Every card had a meaning and we told each other all those things that for so long we hadn't been able to say to each other... Under the gaze of her father and mother...

(*laughs, lost in thought*)

A little house, I told her... on top of the highest mountain... just for us... The mountain would never hurt us... it would protect us... and the sky so close... a little house... I had already worked out the type of wood I was going to build it with... and so I left to go to the city... I had to earn some money because our home had to be nice... five years... when I returned...

(*pause, then furious*)

They killed her! Them!... Forgive me, sir...

(*pause*)

(*wind*)

... I shouted these words... and they chased me away shouting...

(*pause*)

I don't know what I did for a long time... I remember the woods... they were colourless... I remember the lake... until one night... the old people were dead too... and there was only Demos living here... One night I heard her voice calling me... and I saw her! Alice!... there was a great light... she told me that she had often come back to her house to look for me... Oh Lord, it was Alice... Since then every year I speak with her... she told me that when the little house on the mountain is ready she will be able to come every night... An I still haven't built it, and she will be sad, she will be sad this time...

(*cuckoo clock chimes midnight*)

... It's midnight! It's her... I must open the door... Alice!?

(*creaking door opening, howling wind*)

Alice!...

(*sweet carillon*)

ALICE'S VOICE  
(*very weakly*)  
Good evening, Roberto...

STRANGE OLD MAN  
Alice... are you cold?... Here, let me close the door... sit down... sir, isn't she beautiful? She's come...

ALICE  
He can't see me Roberto, because he doesn't believe like you... How are you Roberto?

STRANGE OLD MAN  
I'm well... Oh sir, don't go... you can stay here with us, isn't that right Alice?

ALICE  
Yes, because he's kind...

STRANGE OLD MAN  
He's not like Demos, Alice, he's not like Demos... Sir, can you really not see her?...

THE GENTLEMAN

No, I can't see her...

STRANGE OLD MAN

But the music, you heard the music?

THE GENTLEMAN

Yes, I heard it...

STRANGE OLD MAN

Sit down with us...

ALICE

Roberto, the little house... I didn't see it on top of the mountain...

STRANGE OLD MAN

Alice, forgive me... but I will work more... next year it will be there, I promise... and you will come every night...

ALICE

I'm very tired... I will only be able to rest up there...

STRANGE OLD MAN

I will do it Alice, I will...

*(pause)*

ALICE

Roberto, look... I brought the cards...

STRANGE OLD MAN

Just like then!... Oh sir, look... she's brought the cards...

ALICE

He can't see them...

STRANGE OLD MAN

Say that you can see them... Alice will be happier...

THE GENTLEMAN

Yes, I see them, they're beautiful...

STRANGE OLD MAN

They're our cards... Shall we play Alice? Let's play like then...

ALICE

Yes, Roberto...

STRANGE OLD MAN

Do you want to play too, sir?

THE GENTLEMAN

Well I... you know, I feel like I'm dreaming?...

STRANGE OLD MAN

All beautiful things seem like dreams... you will come to see us when I build the house up there...

THE GENTLEMAN  
Yes, I'll come...

STRANGE OLD MAN  
You mustn't be afraid... Alice is kind... Oh if only you could see her... she's here next to you... Let's play Alice... right, I deal... Do you remember what this one means?

ALICE'S VOICE  
I love you...

STRANGE OLD MAN  
And this one?

ALICE  
You're very beautiful...

STRANGE OLD MAN  
Did you hear sir? Play with us... just one hand... I'll deal... you can see them right?

THE GENTLEMAN  
Yes, I see them...

STRANGE OLD MAN  
You know this game right?

THE GENTLEMAN  
Yes, I know it...

STRANGE OLD MAN  
How much shall we play for?

THE GENTLEMAN  
Sorry?

STRANGE OLD MAN  
What amount shall we play for?... Alice and I always play like this...

ALICE  
But if the gentleman doesn't want to play... it doesn't matter...

STRANGE OLD MAN  
Of course he wants to... This is my stake... one thousand lire...

THE GENTLEMAN  
Here's mine... but I can't see yours...

ALICE  
You can't see them, you don't believe...

THE GENTLEMAN  
No... I believe, I believe... Now I can see them...

STRANGE OLD MAN  
Thank you sir, you're very kind, you make her happy!  
(angry)  
Don't look at her cards!...

THE GENTLEMAN

How can I see them if I can't...

STRANGE OLD MAN

Alice, you start... Now it's your turn sir... come on, even if you can't see her, make her happy... Oh that card in our games meant...

ALICE

We will have our house...

STRANGE OLD MAN

Yes, Alice, that's what it meant... now it's our turn sir, play... a nice card...

ALICE

Is it my turn Roberto?

STRANGE OLD MAN

Yes, it's your turn... well done Alice!... Hurry, hurry...

THE GENTLEMAN

Nobody will believe me when I tell them about tonight...

STRANGE OLD MAN

What do you care about the others... Play, Alice...

ALICE

Do you need a lot more money to build the house Roberto?

STRANGE OLD MAN

Oh no... you'll see how beautiful it will be... it's your turn sir...

THE GENTLEMAN

What a strange game... I wish you all the best Roberto...

STRANGE OLD MAN

*(with a cry)*

Well done Alice, we've won! Well done! You played really well... Did you see sir, check, she's won...

THE GENTLEMAN

But I can't see the cards...

STRANGE OLD MAN

Here they are, look... She played the ace... Alice we've won a thousand lire...

ALICE

It's time to go Roberto...

STRANGE OLD MAN

Yes, Alice, I'll come with you for a bit... Oh Alice... now I really will be able to finish the house, good night sir...

THE GENTLEMAN

But wait...

STRANGE OLD MAN

A game is a game sir... Alice has won, come and see us next year, on the highest peak... I don't know how to thank you...

*(scared)*

I hear some noises, it's Demos coming down... let's go Alice... good night sir... good night...  
*(door squeaking. Howling wind, steps down the stairs)*

DEMOS

Who is it? Who's there? Sir... who was it?

THE GENTLEMAN

Oh, nothing, nobody...

DEMOS

What do you mean, I heard talking, the door closed, who went outside?...  
*(door squeaking – shouting)*  
Who is it?...

STRANGE OLD MAN

*(in s. p.)*

Demos...

*(long laughter)*

DEMOS

Come back you thief!

STRANGE OLD MAN

*(very far away)*

Come and get me...

*(laughter in the distance)*

THE GENTLEMAN

What is going on?

DEMOS

*(shouting)*

I'll put a bullet through you next time... Scoundrel!

*(closing the door)*

What did he steal from you sir, what did he take?...

THE GENTLEMAN

Why, do you know him?

DEMOS

Of course I know him... every year he manages to steal some money from someone... Did he get you to play?...

THE GENTLEMAN

Yes...

DEMOS

Damn, and I wasn't there... How much did you lose?

THE GENTLEMAN

One hundred lire... but the cards were invisible...

DEMOS

Invisible? Did he tell you the story of Alice, the dead girl?

THE GENTLEMAN

Yes...

DEMOS

You fell for it too... Every year it's the same...

THE GENTLEMAN

What do you mean, fell for it... Alice was really here...

DEMOS

He swindled you...

THE GENTLEMAN

But I heard her speak... the music... she spoke...

DEMOS

It wasn't her!...

THE GENTLEMAN

What do you mean, who was it then?

DEMOS

It was him...

THE GENTLEMAN

Him?!...

DEMOS

Yes, he's a ventriloquist... What a scoundrel... I'm sorry, but I find it funny... I'm angry, but looking at your face makes me want to laugh...

*(laughs)*

THE GENTLEMAN

Ventriloquist?...

*(Demos laughs loudly)*

DEMOS

Yes, yes, a ventriloquist...

*(fade out on the laughter and howling wind – a pause)*

THE GENTLEMAN

He was a ventriloquist... an old variety artist who for years lived on the Alice story... That's all, are you happy with my story?

*(Pietro burst out laughing loudly)*

...Yes, I know, go ahead laugh, but I swear that you would have fallen for it too...

PIETRO

How stupid!... the little house on top of the mountain... ha, ha, ha... I would never have fallen for it... the game of cards... ha, ha, ha...

THE GENTLEMAN

He had a small box with a spring in his pocket for the music... here it is... that night as he ran out... it fell... see? Just press this little button...

*(sweet carillon music. Pietro burst into laughter)*

PIETRO'S WIFE

Don't laugh like that... I don't believe he was a ventriloquist...

PIETRO

Listen to her, the romantic... ha, ha, ha...

PIETRO'S WIFE

A little house at the top of the mountain he said?

THE GENTLEMAN

Yes... but now I bid you all goodnight, I'm going to bed...

*(at that moment, there is knocking at the door. A surprised silence and the...)*

... who is it?

*(more knocking)*

ANTONIO

Who can it be at this hour?

THE GENTLEMAN

I'll go and open...

*(squeaking door opening)*

STRANGE OLD MAN

Good evening sir... Ernesto is not here is he?

THE GENTLEMAN

*(shouting)*

It's him!

STRANGE OLD MAN

Leave me alone, you're hurting me...

THE GENTLEMAN

Here he is, look at him...

PIETRO

Let me see him, let me see him...

*(laughs)*

Clever old man... you're very sharp they've told us...

ANTONIO

What cheek...

STRANGE OLD MAN

*(annoyed)*

Just a moment, how dare you? What is going on?

THE GENTLEMAN

You happen to be rather short-sighted... Don't you remember that you've already waited for Alice with me?

STRANGE OLD MAN

Yes? Fair enough. In fact I am becoming rather short-sighted. How could I know that you were here? Better luck next time... it doesn't matter... good night gentlemen...

PIETRO

*(laughs)*

What cheek...

STRANGE OLD MAN

*(annoyed)*

Sir, I'm an artist...

PIETRO

*(laughs)*

Artist! Ha! Ha! Ha!

STRANGE OLD MAN

This could happen to anyone... I'm just sorry that I couldn't trick you who are laughing so much, anyway I'm sorry for disturbing you and good night...

PIETRO'S WIFE

No, one moment... I don't know anything... stay...

PIETRO

Are you crazy?

PIETRO'S WIFE

Go to bed. I warn you old man I've only got 500 lire...

STRANGE OLD MAN

Really?... Fine, that's enough... You're a very intelligent woman and I'll happily do you a discount...

PIETRO

Listen dear, it's absurd...

PIETRO'S WIFE

Leave me alone, I say... I like to think that he's not a ventriloquist, good night, go on...

STRANGE OLD MAN

Do you see gentlemen? Please... We need atmosphere...

PIETRO

We need the police...

STRANGE OLD MAN

Perhaps... at any rate I very much want to meet you again with a new game. Good night everybody...

PIETRO

*(laughs)*

He's extraordinary! Good night. Good night.

STRANGE OLD MAN

Please, madam, make yourself comfortable... there is no wind, but it doesn't matter... On the other hand I have a new music box which is going great this year... Are you ready?

PIETRO'S WIFE  
Yes...

STRANGE OLD MAN  
Imagine a strong wind... Here I start...

*(the howling wind can be heard getting stronger)*

*(with a different voice)*

... Ah, it's nice and warm in here... I'm from the village, you know... look what a nice flame... and these sparks that rise... I know where they're going...

*(howling wind. Carillon)*

T H E E N D

=====

Scene for the *Terziglio*. E.I.D.A. 26 May 1943 XXI n. 235135.

il capostazione



## Alessandro Casanova: *Scritti e immaginati*

Scritti e immaginati, e poi rimasti lì, sulla carta e nella mente, senza mai approdare allo schermo, a ciò per cui erano stati concepiti. Sono i film che Fellini pensò e non portò a termine, ognuno di essi per un motivo diverso. Come aerei impantanati sotto la superficie del mare, non più in grado, ormai, di volare, secondo un'immagine assai cara allo stesso regista riminese. Non in grado di volare, ma certamente in grado di influenzare altre opere, arricchirle confluendo parzialmente in esse. *Scritti e immaginati* è anche il titolo di un libro (Guaraldi, 2005) che di questi aerei in fondo al mare si occupa. Lo ha scritto Alessandro Casanova (*nomen omen?*), un giovane riminese, poco più di uno studente universitario, riadattando in gran parte il materiale della sua tesi di laurea.

Raccogliendo materiali in parte editi, estrapolandoli da testi in cui si parlava anche d'altro, li ha rivestiti di nuova forma e li ha ordinati cronologicamente, ricostruendo un percorso artistico parallelo a quello compiuto – quello dei film che conosciamo – ricco di spunti e di considerazioni. Perché se è vero che si tratta pur sempre di letteratura per così dire impropria, funzionale a esplicitarsi compiutamente in qualcosa di diverso – in quei film che non vedremo mai – è anche vero che sono documenti di grande valore per meglio comprendere una figura così complessa quale fu Federico Fellini.

Alcuni di questi hanno superato per fama molte opere portate a termine. Fra essi è sicuramente *Il viaggio di G. Mastorna*, che Vincenzo Mollica ha definito come "il film non fatto più famoso della storia del cinema". Dalla gestazione fino alla definitiva rinuncia la vicenda del *Mastorna* contiene molti aspetti emblematici dell'intera carriera cinematografica di Fellini, compresi fra incertezze creative, intuizioni straordinarie, incompatibilità con la produzione con tanto di richieste di danni, superstizione e magia. Ed è anche il film che più d'ogni altro vedrà le sue parti collocate all'interno delle storie successive.

La stessa cosa era già avvenuta soprattutto per *Moraldo in città*. Crediamo che sia particolarmente importante la ripubblicazione del suo dettagliato trattamento, completo di dialoghi, che aveva visto la luce una sola volta, più di cinquant'anni fa e a puntate, sulla rivista "Cinema" del 1954. Scritto subito dopo *I vitelloni* e suo seguito dichiarato, viene in un primo momento accantonato per girare *La strada*, poi sistematicamente saccheggiano per dare nutrimento ai film successivi – le truffe del *Bidone*, il finale delle *Notti di Cabiria* – fino a confluire ne *La dolce vita*, dove l'alter ego Moraldo/Interlenghi diventa Marcello/Mastroianni. Inoltre *Moraldo in città* racconta con insolita sincerità alcune pagine della vita di Fellini, la bohème dei suoi primi tempi romani, ambientando le vicende circa quindici anni dopo.

Altri quattro, fra soggetti e trattamenti, sono riproposti nell'appendice del volumetto, tre di essi forzatamente nelle traduzioni

inglesi e francesi a causa della irreperibilità delle prime stesure italiane. Tutti indistintamente confermano una sensazione già provata la prima volta che li abbiamo letti, qualche tempo fa: una sorta di malinconica ammirazione per pagine di cinema così felici, ricche, pregnanti, rimaste purtroppo solo pagine di carta. Si pensi solo a cosa avrebbe potuto produrre il connubio fra il genio di Fellini e le storie di manicomio di Mario Tobino, un connubio che si può solo intravedere nel testo in cui il regista espone il suo progetto per un film da ricavare da *Le libere donne di Magliano*. Un argomento, quello della follia, che Fellini recupererà in qualche modo solo con l'ultimo film, *La voce della luna*.

Ancora: si pensi a una storia come quella della *Donna sconosciuta* e a quanto avrebbe potuto aggiungere sul rapporto fra il cineasta e le donne. Già qualcosa traspare nel breve tratteggio che Fellini fa al produttore per convincerlo all'impresa: un uomo si innamora inaspettatamente di una donna la quale poi, altrettanto improvvisamente, lo abbandona, lasciandolo in uno sconforto senza fine. E l'uomo si mette sulle tracce della loro storia d'amore, rivedendo i luoghi, ricostruendo i passaggi, fino ad arrivare a indossare gli abiti dell'amata, a mettersi il suo rossetto, i suoi profumi. "Cade, insomma, in una forma di venerazione feticista degli oggetti che sono appartenuti a questa donna e che gli ricordano la sua grazia, il suo fascino. Poco alla volta arriva a resuscitarla in se stesso, attraverso se stesso: diventa lei".

Ma il rammarico personale più forte è per un altro film mancato, *Viaggio con Anita*. Il trattamento, terminato nell'estate del 1957, nel momento forse più felice della vena creativa di Fellini, contiene in pectore molti elementi che troveremo nei due film successivi, *La dolce vita* e *8½*. Fra le altre cose entrambi accoglieranno in due celebri sequenze lo stesso spunto autobiografico che sta all'inizio di *Viaggio con Anita*: la riflessione sul rapporto col padre riconsiderato nei momenti che accompagnarono la sua morte inattesa. Il tema del ritorno al borgo d'origine e del confronto con il passato sarà invece ripreso con la stessa forza solo una quindicina d'anni dopo in *Amarcord*.

Anche se c'erano dei contrasti fra i due produttori, Carlo Ponti e Dino De Laurentiis, il motivo che non ha permesso la realizzazione del film è un altro. Fellini ha pensato la sua storia immaginando Sophia Loren nei panni dell'Anita del titolo. Solo ed esclusivamente lei. E allora tutto salta quando l'attrice non è più disponibile: in Messico ha infatti sposato Carlo Ponti, già unito in matrimonio con un'altra donna. Il processo per bigamia impedisce alla coppia il rientro in patria, in quella lontana Italia degli anni cinquanta.

(g. r.)

## Alessandro Casanova: *Scritti e immaginati*

Written and imagined and then left there, on paper and in the mind, without ever reaching the screen for which they were conceived. These are the films that Fellini thought of but did not realise for differing reasons. Like airplanes stuck under the surface of the sea and no longer able to fly, according to an image very dear to the director. Not able to fly but certainly able to influence other works and enrich them by partly merging with them. Written and imagined is also the title of a book that deals with these aeroplanes at the bottom of the sea. It is written by Alessandro Casanova (*nomen omen?*), a young university graduate from Rimini, who mainly readapted the material from his thesis.

He has collected partly published material by extrapolating it from texts that talked of other things, reshaping it and sorting it chronologically. In this way he has reconstructed a parallel artistic development to the one we know, the films we have seen, and full of ideas and considerations. Even though we are dealing with, shall we say, improper literature that functions to fully explain something else (those films that we will never see), it also contains documents of great value in order to better understand such a complex figure as Federico Fellini.

Some of these have become even more famous than some of the works that were completed. Amongst them *Il viaggio di G. Mastorna*, that Vincenzo Mollica defined as the "most famous film in the history of cinema that was never made". The vicissitudes of *Mastorna*, from the planning right up to the final renunciation, contain many emblematic aspects of Fellini's entire cinematic career such as creative uncertainties, extraordinary intuitions, incompatibilities with the production including claims for damage, superstition and magic. This is also the film that, more than any other, will find its parts included in subsequent stories.

A bit like what had already happened with *Moraldo in città*. We think that the republication of its detailed treatment, including dialogues, is particularly important seeing as it was seen only once, over fifty years ago, in episodes in the 1954 magazine "Cinema". Written soon after *I vitelloni*, and its declared follow up, it was firstly shelved in order to shoot *La strada*, and then systematically raided for subsequent films – the scams in *Bidone*, the ending of *Le notti di Cabiria* – until it merged with *La dolce vita*, where the alter ego Moraldo/Interlenghi became Marcello/Mastroianni. Furthermore *Moraldo in città* deals, with unusual sincerity, with certain moments of Fellini's life, the Bohemian first Roman period, by setting the events around fifteen years later.

The book's appendix contains four more, between story lines and treatments. Three of these are in the English and French

translations due to the unavailability of the first Italian drafts. They all, without distinction, confirm a feeling that we had when we first read them, some time ago: a sort of melancholic admiration for such joyful, rich and pregnant pages of cinema that unfortunately remained on paper. Just think what the alliance between Fellini's genius and Mario Tobino's asylum stories could have produced. A collaboration that we can glimpse in the director's explanation for his project about a film based on *Le libere donne di Magliano*. Madness is a subject that Fellini in some way returned to only with his last film *La voce della luna*.

Or a story like *La donna sconosciuta* and how much more it could have revealed about the director's relationship with women. Something can be seen in the brief outline that Fellini gave the producer in order to convince him: a man unexpectedly falls in love with a woman who, equally unexpectedly, abandons him, leaving him in an endless despair. The man then goes back over their love affair, by going back to the places, reconstructing the events, even ending up putting on his lover's clothes, putting on her lipstick and perfume. "He falls in a sort of fetishist veneration of the objects that belonged to this woman and that remind him of her grace and appeal. Bit by bit he resuscitates her in himself and through himself: he becomes her".

But the strongest personal regret is for another failed film, *Viaggio con Anita*. The treatment, finished in the summer of 1957, during perhaps Fellini's happiest creative vein, contains undisclosed many of the elements that we will find in two subsequent films *La dolce vita* and *8½*. Amongst other things both contain two famous sequences from the same autobiographical idea at the beginning of *Viaggio con Anita*: the reflection about the relationship with the father, reconsidered during the moments that accompanied his unexpected death. And he will only return to the theme of the return to the village of origin and the confrontation with the past with the same force fifteen years later in *Amarcord*.

And even though there were some differences between the two producers, Carlo Ponti and Dino De Laurentiis, the reason that the film wasn't made was another. Fellini had imagined his story with Sophia Loren as the Anita of the title. Only and exclusively her. When the actress was no longer available, in Mexico she had married Carlo Ponti who was already married to another woman, everything was cancelled. The trial for bigamy kept the couple from returning home, to that faraway Italy of the fifties.