



RIVISTA DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

VI, 3-4

DICEMBRE 2006 / DECEMBER 2006



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

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

Finito di stampare nel marzo 2007 in 1000 copie

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

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

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



FONDAZIONE
FEDERICO FELLINI

Presidente onorario / Honorary President
Woody Allen

Consiglio di Amministrazione / Board
Pupi Avati (Presidente / President)
Giuseppe Chicchi (Vicepresidente / Vice President)
Francesco Alberoni
Guido Candela
Giovanna Grignaffini
Stefano Pivato
Italo Sala

Direttore / Director
Vittorio Boarini

Comitato scientifico / Advisory Committee
Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Angelo Libertini
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
Francesca Chicchi

Segreteria amministrativa / Administration
Andrea Cesari
Lorenzo Corbelli



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

SOMMARIO

Summary

Pag. 5

Vittorio Boarini

ATTUALITÀ DI FEDERICO FELLINI

Federico Fellini's Relevance

Pag. 9

Marco Bianciardi

LA SCENA NARRATIVA NEI FILM DI FELLINI DEGLI ANNI CINQUANTA: TRA DRAMMATICITÀ E RIPETIZIONE

The Narrative Scene in Federico Fellini's Films of the Fifties: Between Dramatic Force and Repetition

Pag. 29

Lydia Blanc

L'ANTICHITÀ NEL *SATYRICON*, L'ANTICHITÀ IN FELLINI

Antiquity in *Fellini-Satyricon*, Antiquity in Fellini

Pag. 51

Giovanni Festa

IL MOSTRO E LA DIVA

The Monster and the Diva

Pag. 73

Carolina Mocci

DUE SUPERBI CIARLATANI DELLO SCHERMO

Two Superb Charlatans of the Screen

Pag. 89

LE TESI CONSERVATE ALLA FONDAZIONE FELLINI

Pag. 95

Antonio Maraldi

MARIA TARNOWSKA TRA VISCONTI, PIETRANGELI E FELLINI

Maria Tarnowska between Visconti, Pietrangeli and Fellini

Pag. 99

Federico Fellini, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli

MARIA TARNOWSKA

Maria Tarnowska

Pag. 113

Tullio Kezich

FEDERICO. LA BIOGRAFIA INFINITA

Federico. The Neverending Biography





Fellini, *Profilo di donna*, [1970?] - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Norma Giaccheri)

ATTUALITÀ DI FEDERICO FELLINI

VITTORIO BOARINI

Si sente sempre più spesso ripetere da varie parti che la fortuna di Fellini, cioè la sua fama nel mondo, è in fase calante. Questa opinione viene confermata, secondo alcuni frequentatori abituali dei tanti festival cinematografici che si tengono nel mondo, dal fatto che sarebbero sempre più rari gli autori i quali si ispirano alle opere del regista riminese. Affermazione, a mio avviso, assai discutibile, anche perché non chiarisce che cosa si intende per “autori i quali si ispirano alle opere di Fellini”. Se si vuole indicare registi che “fellineggiano”, vale a dire che filmano “alla maniera di”, che imitano, nei contenuti o nelle forme esteriori, i film del Nostro, non possiamo che rallegrarci del fatto che Fellini non sia più riconducibile all’aggettivo “felliniano”, a una apparenza, a una moda, effimera come tutte le mode. Se, viceversa, si allude al venir meno di un’autentica ispirazione alla sostanza profonda delle opere di Fellini, alla lezione originale del Maestro, alla realtà più intima che lo ha reso famoso nel mondo, allora si tratta di un assunto tutto da dimostrare e forse indimostrabile, nel senso che è oggettivamente assai difficile negare l’influenza

di Fellini nel cinema contemporaneo allo stesso modo in cui è rischioso negare l’attualità delle grandi figure che hanno segnato la storia del cinema: Ejzenštejn, Chaplin, Dreyer, Bergman, ecc. Per parte nostra, non essendo questo il luogo dove affrontare siffatto argomento e non volendo limitarci a rimandare al convegno tenuto nel 2003 (i cui atti sono pubblici e consultabili in *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, Fondazione Federico Fellini, 2004), rispondiamo con questo numero della nostra rivista che, pur non entrando nell’analisi della produzione cinematografica attuale, contraddice quell’opinione, a nostro vedere, in modo convincente. Sono, infatti, qui pubblicati, continuando un nostro impegno programmatico, ben quattro saggi di giovani studiosi dedicati a Fellini, tre dei quali tratti dalla loro tesi di laurea e uno del tutto originale dovuto a Giovanni Festa, che già ha collaborato a “Fellini-Amarcord” (a. V, n. 3-4, dic. 2005) con un interessante confronto fra il Nostro e Jack Smith. Marco Bianciardi, laureato all’Università di Siena, ed ora, fra l’altro, collaboratore di “Carte di cinema”, ha

rielaborato un capitolo della sua tesi fornendoci una rigorosa analisi dei primi sei film di Fellini sotto il profilo delle loro caratteristiche narrative.

Carolina Mocci, laureata al DAMS di Bologna con una tesi su *Cinema e arte nelle modernità del tempo*, ha riscritto per noi la parte di essa dedicata a Fellini, illustrando analiticamente il complesso e ricco tessuto culturale e artistico che sottende l’opera del Nostro. Infine, Lydia Blanc, uscita dalla Università di Parigi 1 presentando *Fellini, tempo e spazio*, una tesi riassunta nel suo contenuto essenziale appositamente per “Fellini Amarcord” (a proposito, i lettori troveranno in questo fascicolo, a pagina 89, l’ampio elenco delle tesi di laurea su Fellini conservate presso la Fondazione e consultabili da chiunque lo desideri). Se aggiungiamo a questo quadro, già di per sé assai significativo, la diffusione nel mondo del *Federico. Fellini, la vita e i film* di Tullio Kezich, tradotto recentemente – come lo stesso Kezich, ci informa – in Europa, in America, in Cina e in Giappone, non possiamo avere dubbi sull’attualità del regista riminese. Kezich, unanimamente considerato il biografo di

Fellini per antonomasia, inizia, infatti, con questo numero una felice collaborazione alla nostra rivista inaugurando la rubrica fissa *Federico, la biografia infinita*.

Completa il numero la pubblicazione, e anche questa rientra fra i compiti istituzionali di una rivista che

si definisce *di studi felliniani*, di una sceneggiatura inedita, scritta da Fellini, assieme a Pinelli e Pietrangeli, presentata e accuratamente commentata in termini storico-filologici da Antonio Maraldi.

Ci auguriamo che i nostri lettori trovino interesse a quanto proponiamo loro e

li invitiamo a collaborare con consigli e suggerimenti. Intanto li informiamo che una mostra di disegni e costumi di scena di Fellini è attualmente allestita a Belgrado, dopo essere stata con successo a Varsavia, Cracovia e Budapest, nonché programmata, in una nuova edizione, per il prossimo giugno a Madrid.

Federico Fellini's Relevance

by Vittorio Boarini

We often hear from different quarters that Fellini's fortune, that is his fame in the world, is declining. This opinion is confirmed, according to regular visitors to the many film festivals held around the world, by the fact that it is becoming much harder to find authors that are inspired by the works of this director from Rimini. Highly debatable claims, to my mind, also because it doesn't explain what is meant by "authors that are inspired by Fellini's works". If it means directors that shoot like Fellini, that imitate the contents or the exterior forms of Fellini's films, we can't fail to be pleased that Fellini can no longer be linked to the "Fellinian" adjective, to a look and a fashion, fleeting like all fashions. If, vice versa, they mean a lack of authentic inspiration from the profound substance of Fellini's works, from the Maestro's original lesson, from the most intimate reality that made him famous throughout the world, then we are dealing with a supposition that requires proof and that perhaps cannot be proved, because it is objectively very difficult to deny Fellini's influence in contemporary cinema, in the same way that it is hazardous to deny the relevance of the great individuals that have marked the history of cinema: Ejzenštejn, Chaplin, Dreyer, Bergman, etc.

As far as we are concerned, as this is not the place to discuss such things and as we don't want to limit ourselves to recalling the conference held in 2003 (whose minutes have been published and can be consulted in *La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, Fondazione Federico Fellini, 2004), we will answer with the current issue of our magazine which, even though not examining current cinema production, contradicts that opinion, to our mind, extremely convincingly.

In this issue we continue in our programmed effort by publishing four essays by young students of Fellini, three of which drawn from their thesis and one completely original piece by Giovanni Festa, who has already contributed to "Fellini-Amarcord" (a. V, n. 3-4, December 2005) with an interesting comparison between Fellini and Jack Smith.

Marco Bianciardi, who graduated from the University of Siena, and now, amongst other things, is a collaborator of "Carte di cinema", has revised a chapter of his thesis to provide us with a rigorous analysis of Fellini's first six films through their narrative characteristics.

Carolina Mocci, who graduated from Bologna's DAMS with a thesis on *Cinema and art in the modernity of time*, has rewritten for us part of it, illustrating analytically the complex and rich cultural and artistic tapestry that underpins Fellini's work.

Finally, Lydia Blanc, a graduate of the University of Paris 1 with *Fellini, time and space*, a thesis summarized especially for "Fellini Amarcord" (readers will find in this issue the complete list of thesis on Fellini preserved at the Foundation, which are available for consultation).

If we add to this already significant body of evidence the global diffusion of *Federico. Fellini, his life and work* by Tullio Kezich, recently translated – as Kezich himself, informs us – in Europe, America, China and Japan, any doubts about the director's relevance fall away.

Kezich, unanimously considered Fellini's biographer par excellence, begins, as of this issue, a happy collaboration with our magazine under the guise of a regular column entitled *Federico, the neverending biography*.

The issue is rounded off by the publication of an unpublished screenplay written by Fellini, along with Pinelli and Pietrangeli, presented and accurately commented in historical and philological terms by Antonio Maraldi. An indispensable task for a *Fellinian studies* magazine.

We hope that our readers will find our offerings of interest and we invite them to collaborate with advice and suggestions. In the meantime we would like to inform you that an exhibition of drawings and stage costumes by Fellini is currently running in Belgrade, after successful runs in Warsaw, Krakow and Budapest. It is also planned for next June in Madrid under a new version.



Cabiria, Matilde e il Mangiafuoco

LA SCENA NARRATIVA NEI FILM DI FELLINI DEGLI ANNI CINQUANTA: TRA DRAMMATICITÀ E RIPETIZIONE

MARCO BIANCIARDI

Scena e sommario nel canone narrativo tradizionale

Nel suo *discorso del racconto*, Genette ha proposto le nozioni di scena e sommario per definire i due elementi chiave del sistema ritmico della narrazione tradizionale.

La scena è la costruzione narrativa ove si verifica, almeno a livello ideale, una totale isocronia tra tempo della storia e tempo del racconto¹. Per questo motivo, essa occupa, nell'economia dell'intreccio, uno spazio considerevolmente più ampio rispetto agli altri movimenti narrativi e pertanto, soprattutto nelle tipologie romanzesche più tradizionali, è il luogo in cui confluiscono, di volta in volta, le tensioni drammatiche della vicenda narrata e dove si precisano le svolte cruciali della sua evoluzione.

Il sommario contiene, invece, i fatti che non sono decisivi per

lo sviluppo logico-narrativo del racconto, ma che devono essere in ogni caso menzionati per garantire un'efficace connessione tra una scena e l'altra. Questi fatti, generalmente, si pongono sotto il segno dell'iterazione e dell'abitudine, di contro all'unicità e all'irripetibilità caratteristiche degli eventi accolti nella scena. Tecnicamente, il sommario consiste nel sostituire alla durata reale di alcuni avvenimenti poco significativi della storia, la durata artificiale e sintetica della loro elaborazione e riorganizzazione operata dall'autore, con il fine di velocizzare l'esposizione dell'inessenziale e di predisporre un coerente e salda cornice attorno alla rappresentazione dettagliata degli snodi decisivi del racconto.

La scena, specifica lo stesso Genette, segna generalmente una tappa decisiva nelle

trasformazioni apportate dai personaggi alle singole situazioni, esponendo quelli che sono i tempi forti della narrazione, mentre il sommario amministra i cambiamenti già descritti o anticipa i successivi sviluppi, vincolando invece i cosiddetti tempi deboli; la prima è di contenuto drammatico, il secondo no².

Si potrebbe obiettare che talvolta i due movimenti narrativi non si trovano nettamente differenziati e mescolano i propri confini. Esistono sommari, ad esempio, in cui emergono scene drammatiche appena abbozzate, o scene che si presentano con caratteri fortemente riassuntivi³. È però innegabile che, almeno fin quando ha continuato a funzionare una certa tradizione narrativa correlata a una concezione teleologica dell'intreccio volta a discriminare l'essenziale dall'inessenziale, i contenuti so-

¹ Il tempo della storia riguarda la durata reale degli eventi narrati, qualora fossero veramente accaduti; il tempo del racconto, lo spazio che l'autore decide di attribuire ad ogni avvenimento nell'esposizione della vicenda narrata. Il rapporto tra queste due durate può differenziarsi in quattro movimenti narrativi fondamentali per definire il ritmo della narrazione: l'ellissi, la scena, il sommario, la pausa (cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976, p. 144).

² "Nel tipico racconto romanzesco, [...], l'opposizione di movimento fra scena particolareggiata e racconto sommario rinviava sempre a una opposizione di contenuto fra drammatico e non drammatico dove i tempi forti dell'azione coincidevano con i momenti più intensi, mentre i tempi deboli venivano riassunti a grandi linee e come molto da lontano [...]. Il ritmo vero del canone romanzesco [...] è perciò l'alternanza di sommari non drammatici, con funzione di attesa e di connessione, e di scene drammatiche il cui ruolo, nell'azione è decisivo." GENETTE, cit. p. 160.

³ È quel modo narrativo che Bourneuf e Ouellet hanno definito "racconto panoramico". Cfr. ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976.

stanziali da quelli accidentali, il drammatico dall'ordinario, i fatti decisivi per lo sviluppo del racconto hanno monopolizzato gli spazi della narrazione, marginalizzando digressioni, indugi descrittivi, annotazioni caratteriali e psicologiche⁴.

Scena e sommario nel canone narrativo cinematografico: la trasformazione dei movimenti narrativi attuata dai racconti del neorealismo italiano

Questa tradizione narrativa, crediamo, trova in campo cinematografico un'incarnazione molto perspicua nel cinema "classico" hollywoodiano realizzato negli Stati Uniti dall'avvento del sonoro alla prima grande crisi degli stabilimenti californiani (con la conseguente radicale trasformazione formale e contenutistica dei generi cinematografici ivi prodotti), avvenuta tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta. Quel cinema ha adottato

un canone narrativo saldo e riconoscibile, basato su una compatta logica casuale e piegato essenzialmente a porre accento ed enfasi sull'azione dei protagonisti⁵. Il dispiegamento di una concreta linea d'azione destinata a mutare in positivo o in negativo una situazione di partenza fino allo scioglimento finale, il carattere attivo e volitivo dei personaggi, la netta linea di separazione tra tempi narrativi forti convogliati nella scena e tempi narrativi deboli sommariamente definiti dai tagli e dalle dissolvenze del montaggio, hanno infatti garantito uno sfondo formale e drammaturgico comune a generi diversi per tematiche, trame e toni. Questo modello ha per anni "censurato"⁶ possibili espansioni dei meccanismi narrativi e delle cifre tematiche esperibili attraverso il cinema, ed ha influenzato profondamente anche gran parte delle cinematografie europee⁷. Dalla seconda metà degli anni quaranta, tuttavia, le gerar-

chie interne di tale canone sono state messe per la prima volta in discussione da alcuni film del neorealismo italiano che, anche in virtù della loro avventurosa e talvolta improvvisata cornice produttiva, hanno promosso al proprio interno una coesistenza tra livelli narrativi e rappresentativi che mitigano l'irripetibilità degli eventi descritti e li racchiudono piuttosto in una dimensione di *drammaticità diffusa* ed *ordinaria*. Il compito di modificare o padroneggiare ambienti ostili ed inabitabili appare fin da subito eccessivo per soggetti deprivati e poco attrezzati sul piano delle energie e delle abilità, così la loro azione si genera ma non risulta capace di imprimere svolte radicali alla situazione di partenza, e neppure è in grado di ricordare le varie situazioni tra loro⁸. Si caratterizza come uno sforzo quotidiano ed abituale, pur se compiuto in situazioni indubbiamente singolari (il tentativo di recuperare una bicicletta rubata, l'urgenza di

⁴ Solo a partire dalla *Recherche* di Proust, secondo Genette, il canone tradizionale del romanzo entra in crisi e la scena drammatica diviene, poco a poco, scena tipica. La scena tipica è meno concentrata drammaticamente e risulta dilatata da annotazioni descrittive e digressioni. Nelle narrazioni in cui la frequenza strutturale della scena tipica aumenta, decresce o scompare, in parallelo, la figura sintattico-narrativa del cosiddetto sommario.

⁵ Cfr., a questo proposito, il capitolo dedicato all'immagine-azione in GILLES DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano, 1984, pp. 167-186.

⁶ Su questo tema si rimanda senz'altro al breve saggio di Christian Metz, *Il dire e il detto al cinema: verso un declino del verosimile?*. In questo scritto, Metz individua in tre tipi di censure – politica, economica, ideologico-morale – le cause che portano all'affermazione nel cinema di determinate realtà testuali a discapito di altre (CHRISTIAN METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 305-306).

⁷ Sappiamo che Luigi Freddi, primo responsabile della Direzione della cinematografia italiana istituita dal fascismo alla metà degli anni trenta, iniziò la sua opera di riorganizzazione e razionalizzazione dell'industria del cinema nostrano, proprio dopo un'accurata visita degli stabilimenti hollywoodiani, con il proposito di adattare alla realtà italiana gli schemi produttivi e linguistico-narrativi in vigore oltreoceano. Cfr., a questo proposito, FRANCESCO CASSETTI, ALBERTO FARASSINO, ALDO GRASSO, TATTI SANGUINETI, *Neorealismo e cinema italiano degli anni trenta*, in LINO MICCICHÈ (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975, p. 349.

⁸ È la nota teoria di Deleuze sulla crisi dell'immagine-azione (DELEUZE, cit., p. 239).

pagare la retta di un affitto, la necessità di procacciare dei mezzi di sostentamento a un padre malato, ecc.) piuttosto che come azione unica e memorabile, perciò adattabile *tout court* alle forme di un racconto cinematografico tradizionale. Si attenua, dunque, quell'alternanza tra rappresentazione particolareggiata dell'essenziale e sorvolo dell'abituale che garantivano ritmo e sviluppo alla narrazione cinematografica canonica, proprio perché l'azione principale del racconto non si organizza più mediante singole e progressive intensificazioni (le scene madri, con il loro corollario di *climax*, *spanning* e scioglimento), ma attraverso una serie di locali delegittimazioni e svuotamenti, che ne ridimensionano spessore e pregnanza e la risucchiano inesorabilmente nel regime della tipicità.

In questa nuova prospettiva narrativa introdotta dal neorealismo, a nostro avviso, iniziano gradualmente a mutare le funzioni e i contenuti codificati della scena cinematografica, nonché il senso della sua alternanza con il sommario. Dal momento che i fatti narrati non tendono più a configurarsi come trasformazioni decisive della vita di individui e di collettività, ma sono piuttosto episodi appar-

tenenti a un'ordinaria miseria e a una quotidianità immodificabile (pensiamo soprattutto a due film di De Sica-Zavattini come *Ladri di biciclette*, 1947, e *Umberto D.*, 1952), avviene uno stemperamento dei contenuti drammatici della scena e un accoglimento al suo interno di tempi deboli, bighellonaggi, fatti casuali o abituali. L'ordinario, l'abituale iniziano a contaminare spazi rappresentativi prima riservati soltanto al cruciale e al decisivo, perché è ormai impraticabile tracciare una netta separazione tra le due categorie e l'urgenza di rendere conto di tale sovrapposizione scuote i ben oliati meccanismi narrativi invalsi fino ad allora nel cinema sonoro, e li costringe a una trasformazione tanto graduale quanto significativa. È per questa via che i mondi narrativi attuati dai racconti del neorealismo italiano assumono un carattere ossimorico: l'ordinario visi presenta nella forma del drammatico, il drammatico svela presto o tardi la propria natura ordinaria⁹. Sul piano narrativo, dunque, almeno a livello generale, viene a cadere la tradizionale ripartizione tra contenuti della scena e quelli del sommario, dal momento che è impossibile distinguere tra unico e usuale, tra ordinario e drammatico, in un contesto che fa della mescolanza di queste due dimensioni

il proprio carattere fondante. Questo non significa, beninteso, che le scene del neorealismo non abbiano una loro intensità drammatica, tutt'altro, solo che, sul piano strutturale, il ruolo che esse rivestono nell'azione non è più decisivo, perché, giova ripeterlo, l'azione stessa, che continua ad essere il motore narrativo principale, non ha la forza di operare delle trasformazioni positive o negative nella situazione in cui è presa ma si frantuma in una serie di occasioni perdute o non sfruttabili. L'intensità drammatica è ancora elargita nella scena attraverso il sistema canonico e passibile di diverse modulazioni "stasi – progressione – picco – stasi", però non segnala più una tappa decisiva dello snodarsi del racconto o dell'evoluzione di un destino, qualifica piuttosto l'elemento permutabile di una serie. I contenuti di una scena possono transitare a sorpresa, o durante il loro svolgimento o per il loro scioglimento, nell'ambito del "nulla di fatto" e del "niente di nuovo" rispetto ai presupposti da cui prendevano le mosse, perdendo così la loro originaria funzione di catalizzatori della tensione narrativa, di snodi decisivi del racconto, e ponendosi piuttosto come anelli simili di una catena. È un tipo di drammaticità, se vogliamo, assai più traumatica

⁹ Ci sia da supporto, a questo proposito, la grande mole di scritti di Cesare Zavattini sul cinema, sul ruolo dei soggetti, sullo statuto del protagonista cinematografico che qui è impossibile riportare per motivi di spazio. Si rimanda comunque in particolare a ROBERTA MAZZONI (a cura di), *Basta coi soggetti*, Bompiani, Milano, 1979, e a MINO ARGENTIERI (a cura di), *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 1979.

rispetto a quella elargita dalle narrazioni hollywoodiane, proprio perché suggerisce la chiusura e il carattere immutabile di un orizzonte in cui ogni azione, sia eroica sia quotidiana, si rivela futile, e in cui i personaggi, ancora desiderosi di incidere sull'ambiente circostante con azioni decisive, sono ridotti prima o dopo a svolgere il ruolo di semplici spettatori di una catastrofe resa nella forma dell'abitudine e della serie.

Fellini e la scena pseudodrammatica

Nella generazione di cineasti che si è formata grazie anche al neorealismo, riteniamo Federico Fellini uno degli autori che maggiormente, almeno nelle sue opere degli anni cinquanta, abbia prolungato ed approfondito questa dialettica tra conservazione e innovazione interna al canone narrativo cinematografico, inaugurata proprio dal neorealismo. Nei film di Fellini degli anni cinquanta, mai abbastanza studiati ed approfonditi, si trovano soluzioni narrative assai spregiudicate se confrontate alla norma della tradizione cinematografica precedente, capaci non soltanto di rivedere i meccanismi del cinema hollywoodiano di genere ma anche di dare nuova freschezza e consistenza alle sperimentazioni del neorealismo. Da *Luci del varietà* (1950) a *Le notti di Cabiria* (1957) è assai frequente riscontrare nei racconti felliniani l'emergenza di una particolare forma di scena *drammatica* contaminata, però, da tratti di *iterazione*

e *tipicità*. È un tipo di scena che, in apparenza, contiene un evento straordinario, una tappa irreversibile del destino dei protagonisti, ma in sostanza coltiva al proprio interno segni e indizi di una serialità *sottesa* che presiede a tutto quanto lo svolgimento narrativo e da cui la scena, pur singolare, non riesce a staccarsi completamente. Il contenuto a prima vista drammatico e memorabile della scena, infatti, o viene smentito nel corso della sua stessa rappresentazione, o dallo scioglimento della scena medesima, o dal carattere di sequenze successive che sono in grado di ridimensionarne la portata, rendendolo elemento di una serie e facendolo transitare a sorpresa nell'orbita dell'ordinarietà.

Si potrebbe definire questo particolarissimo composto scena *pseudodrammatica*.

La scena *pseudodrammatica* si caratterizza appunto per il precario e sempre minacciato equilibrio tra tensione e rilassamento, azione e digressione, irreversibilità della situazione e sua improvvisa recuperabilità. Sulle prime sembra destinata a trasformare profondamente gli equilibri narrativi in gioco, ma alla resa dei conti li lascia sostanzialmente inalterati, al punto che la sua diffusione all'interno del film rende impossibile una netta distinzione tra tempi forti e tempi deboli del racconto. I contenuti di una simile scena sono eventi narrativi che potremmo definire *singolari*. Se da un lato, infatti, l'evento narrativo *singolare* è capace di sottrarsi almeno parzialmente all'abitudinario e all'usuale,

dall'altro non ha la forza di elevarsi all'unico, all'irripetibile, al drammatico. Anzi è percorso proprio da una tensione dialogica irrisolta tra queste due opposte polarità, che si scambiano a vicenda e si rilanciano l'una con l'altra, senza definitive ricomposizioni. Le dinamiche dell'abbassamento, della sconfessione e della sconsacrazione, dunque, non possono che essere costitutive di un tale evento narrativo, poiché l'aspirazione alla serietà dell'unico e dell'univoco che lo incornicia e lo attraversa è smentita in forma costante dall'impossibilità di una reale elevazione, oltre che da una costante riconduzione al terreno del dispersivo e dell'eterogeneo.

Luci del varietà, ad esempio, sembra costruito su due grandi segmenti. Uno di carattere analitico-descrittivo destinato a consegnare il resoconto delle abituali disavventure della scalcinata compagnia di guitti protagonista della storia, il secondo di carattere più marcatamente drammatico e narrativo consacrato, invece, alla presunta fuga d'amore di Checco Dalmonte e Liliana. La lunga sequenza ambientata nella casa dell'avvocato La Rosa, durante la quale Checco si improvvisa grottesco paladino di Liliana incalzata dalla corte dell'arrogante anfitrione, e quella successiva del mesto ritorno dei guitti verso il paese, dovrebbero segnare una sorta di spartiacque all'interno del racconto poiché il contenuto drammatico, determinato dalla presa di posizione di Checco e dal suo abbandono dell'inseparabile Melina, sembra

imporsi decisamente a scapito degli appunti descrittivi e analitici che avevano costituito le sequenze precedenti. Al girovagare a vuoto in cui ogni tappa è simile all'altra e non ci sono vere mete da raggiungere, i due amanti sembrano contrapporre un viaggio finalmente dotato di senso verso la metropoli e il mondo dello spettacolo che conta. Checco, tuttavia, si rivela ben presto un personaggio inadempiente per un'azione capace di spezzare le catene dell'ordinario, anche perché pretenderebbe d'individuare il fondamento su quanto non può possedere: il sentimento disinteressato di Liliana. Quello che sembrava il dipanarsi di un'azione essenziale si tramuta, poco a poco, nella descrizione di un ulteriore vagabondaggio, di una nuova erranza, singolare sì ma non decisiva; allo stesso modo, quelle che si erano precisate, a prima vista, come svolte narrative forti e irreversibili si rivelano gradualmente anelli di una serie, situazioni in fin dei conti ordinarie, considerata l'indole velleitaria e megalomane del protagonista e la sua propensione a cacciarsi in imprese più grandi di lui. Un preciso indizio del carattere *pseudodrammatico* dell'intera architettura narrativa della seconda parte del racconto è contenuto nella sequenza in cui Dalmonte, sulle scale dell'appartamento affittato in città da Liliana, rimprovera la ragazza di averlo lasciato solo al night-club seguendo Conti, un impresario ammannicato e sicuro di sé. Il guizzo mostra a Liliana alcune foto di donne che tiene gelosamente

nascoste nel portafoglio, rimproverandola di disprezzarlo quando molte, e anche migliori di lei, lo hanno amato. Si comprende da queste foto che, probabilmente, Liliana non è stata la prima e unica sbandata del comico: è stata preceduta da altre e molte, forse, la seguiranno. Liliana, dunque, non è una figura del destino che avvia inesorabilmente Dalmonte alla perdizione. Non apporta, in realtà, alcuna sostanziale modifica alla sua esistenza, ma rappresenta più modestamente una parentesi simile ad altre già vissute dal comico. Questa sequenza assume il compito non solo di delegittimare a posteriori il peso narrativo dei fatti fino a quel momento enucleati (perlomeno quelli che seguono la festa a casa di La Rosa), ma anche di disinnescare le attese narrative che potrebbero essere riposte sul prosieguo del film, e di rivestire con l'alone del *medesimo* e dell'*ordinario*, abbassandoli, comportamenti ed avvenimenti che si erano presentati come unici e straordinari. Il procedimento narrativo felliniano di rivelare come improvvisamente ordinaria una situazione che in apparenza sembrava drammatica si recisa meglio nello scioglimento del racconto. Dopo essere stato abbandonato da Liliana, Dalmonte pare scavato da un dolore decisivo e immedicabile che le sequenze finali del film, invece, smentiscono. Lo vediamo salire in treno con la vecchia compagnia di intrattenitori cui si è ricongiunto, e accompagnarsi di nuovo a Melina che, incurante del prece-

dente tradimento, lo accudisce come un bambino. C'è di più, Checco si mette a corteggiare una bella ragazza appena comparsa nello scompartimento, mentre la fidanzata è andata a prendergli il caffè nell'altro vagone. Le ultime inquadrature richiamano per analogia quelle situate quasi all'inizio del film, nelle quali Liliana aveva abordato Checco proprio su un treno, manifestandogli il suo desiderio di entrare in arte. È una sorta di ricomposizione dell'assunto da cui il racconto è partito, ma con una variante: adesso Checco fa addirittura il primo passo con la nuova ragazza, evidenziando in tal modo che la disavventura amorosa con Liliana non ha per lui rappresentato alcunché di definitivo. Per questa via, la presunta drammaticità delle sequenze precedenti viene definitivamente stemperata e smentita nella circolarità di avvenimenti che ritornano, appena punteggiati da lievi variazioni.

Anche ne *Lo sceicco bianco* (1952), le ribalte mutevoli cui sono consegnati i due sposini si reggono su un impianto *pseudodrammatico* che permette di individuare non tanto una vicenda unica e irripetibile, una tappa decisiva per la crescita umana e sentimentale dei protagonisti o per la loro rovina, quanto più semplicemente un episodio, più pepato e singolare di altri solo perché consumatosi durante il viaggio di nozze, di una tipicità matrimoniale probabilmente immutabile.

I vitelloni (1953) è un film costruito interamente sull'associazione di situazioni narrative

sospese tra drammaticità e iterazione, unicità e serialità, con il secondo dei due termini che finisce per imporsi sull'altro, annullandolo. La dinamica narrativa è segnata dall'incombere di un movimento circolare che riporta a sé, riassorbendole e assimilandole, tutte le possibili linee d'azione divergenti e individuali. La narrazione, infatti, subisce continue scomposizioni e digressioni (il soffermarsi sulla dimensione privata dei singoli, il seguirne determinate, presunte evoluzioni), riorganizzandosi sempre attorno ai rassicuranti luoghi deputati della ciclicità e della ritualità provinciale (la festa di fine estate, il bar con il biliardo, il veglione di Carnevale, l'arrivo del varietà) che ghermiscono la novità, rendendola inoffensiva. Per questa via, tutte le azioni dei protagonisti che potrebbero costituire altrettanti snodi narrativi in grado di interrompere la circolarità del racconto (l'involontaria paternità di Fausto, la fuga d'amore della sorella d'Alberto, il furto dell'angelo di Fausto, l'incontro di Leopoldo con il capocomico Natali, la fuga di Sandra, la partenza di Moraldo), alla resa dei conti si configurano come altrettante occasioni perdute di un possibile decollo narrativo. Per entrare nello spazio lineare e unidirezionale dell'azione, punteggiato da tappe dorate di un

valore indubitabile, occorrerebbe rompere il ritmo ciclico del mondo di provincia, dove la norma prevale sulla deviazione e l'abitudine sul destino, ma i tentativi dei protagonisti in tal senso si risolvono in una serie di elusioni, di dirottamenti, di interruzioni, talvolta oculatamente ricercate, che finiscono per confermare e rinsaldare quanto si proponevano di far saltare. Ne consegue che i vari personaggi continuano a stare in scena a dispetto della portata reale delle loro azioni, e la circolarità rappresentata dai riti ha sempre la forza di convertire una potenziale tappa decisiva in una falsa modificazione da inscrivere nel registro dell'abitudine. L'unica fuga che si realizza veramente, quella di Moraldo, comincia non a caso dove finisce il film, e non può essere seguita negli sviluppi e negli esiti.

Anche la voce *off*¹⁰ che accompagna la descrizione di alcuni degli episodi del film coopera, a nostro avviso, alla costituzione di scene *pseudodrammatiche*. La specificità di questa voce, infatti, sembrerebbe consistere nel far transitare nell'ordine della routine alcuni avvenimenti della storia che sono dotati di un'innegabile eccezionalità. È un agente di controllo del registro narrativo che ha il compito di tutelare la rappresentazione dei vari avvenimenti dal drammatico

e dall'irreversibile, ridimensionandone le punte più tragiche e radicali. È una voce antidrammatica che evita allo spettatore un'immedesimazione troppo diretta con le vicende narrate, rassicurandolo sulla piega rilassante, ordinaria, che le medesime finiranno con l'assumere. Parliamo, più specificatamente, di quei casi (il matrimonio di Fausto, il furto e la fallita ricettazione dell'angelo da parte di Fausto e Moraldo, la nascita di Moraldino, soprattutto la fuga di Sandra), in cui i verbi usati nel discorso *off* sono al passato remoto e indicano quindi un'azione ormai trascorsa definitivamente e, in qualche modo, inutilmente per una trasformazione psicologica e comportamentale dei protagonisti, ma che sul momento sembrava aver apportato delle modifiche decisive alle loro esistenze. Avviene, in un certo senso, una scorporazione tra regime visivo che rappresenta avvenimenti ancora nel loro farsi, quindi potenzialmente drammatici, e regime sonoro che, pur descrivendo anch'esso fatti in corso di svolgimento, lo fa però in maniera distaccata e disincantata, perché chi parla conosce già perfettamente come andranno a finire e sa perfettamente che non si risolveranno in alcunché di cruciale e di drammatico.

¹⁰ Sull'uso ambiguo che Fellini fa di questa tradizionale risorsa narrativa, si rimanda a PETER BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1995, p. 111.

La stessa partenza finale di Moraldo è collocata dalla voce *off* nel passato¹¹. Se anche in quest'ultimo caso, l'uso del passato remoto assumesse la stessa funzione che tale tempo verbale ha rivestito nelle occorrenze precedenti, ciò starebbe a indicare che persino l'azione compiuta da Moraldo, pur in apparenza diversa e risolutiva, non rappresenta per nulla un'interruzione del cerchio uniforme della ripetizione. Sarebbe, dunque, un dirottamento, un falso movimento tra gli altri, un'azione singolare ma non la prima di una serie di tappe realmente decisive¹².

Sia *La strada* (1954) che *Il bidone* (1955) presentano una forma narrativa più mescolata, in cui si verifica una sorta di compresenza tra funzioni convenzionali e innovative della scena. Vi si possono, infatti, individuare scene dal contenuto drammatico capaci di smarcarsi e differenziarsi dalla catena di scene seriali e abituali, quindi *pseudodrammatiche*, che, in ogni caso, costituiscono l'ossatura di entrambi i film.

Le scene drammatiche secondo un'accezione canonica sono, senza dubbio, quelle sequenze in cui trova spazio la rappresentazione della morte, evento fino ad allora mai affrontato nei film di Fellini.

L'omicidio del Matto, episodio che avvia fatalmente Gelsomina alla follia ne *La strada*; la tragica truffa finale di Augusto ne *Il bidone*. Queste scene, in ogni caso, emergono all'improvviso, nelle fasi finali del racconto; non sono precedute da una scansione drammatica progressiva e neppure segnano l'evoluzione di un destino, definiscono piuttosto la brutale rottura di una serie, la cessazione drastica di un'abitudine. In questo senso, somigliano ad alcune morti violente rappresentate nei film del neorealismo, in particolare il suicidio del piccolo Edmund in *Germania anno zero* (1946) di Rossellini.

Il movimento narrativo de *La strada*, in modo particolare, è strutturato da tappe seriali e permutabili, occasionali ed effimere. Il viaggio di Zampànò e Gelsomina non avviene, infatti, in forma orizzontale, da un punto di partenza verso una meta precisata, ma è un andirivieni sempre uguale, senza punti cardinali cui far riferimento, in mezzo a campagne, paesi, spiagge, montagne che si susseguono senza soluzione di continuità. La fisionomia psicologica dei due protagonisti è fissa e statica: tra i due non può che istituirsi un contrasto tra opposti che non conosce sviluppi possibili. L'ambiente, oltretutto, non

propone sfide al termine delle quali ricavare delle ricompense, si limita semplicemente a circondare in maniera evasiva il cammino dei protagonisti. Non essendoci alcuna Terra promessa alla fine del viaggio, del resto il nomadismo dei due girovaghi non è temporaneo ma stabile, la marcia ha una cadenza uniforme, con soste e avanzamenti non sono veramente tali, perché non sanciscono una graduale vittoria sull'ambiente circostante, e perché non esiste una meta da raggiungere. C'è solo un interminabile percorso senza inizio né fine, segnato da tappe che si equivalgono e si confondono l'una con l'altra, e che solo la morte può interrompere. Si realizza, insomma, lo svuotamento della grande figura narrativa del viaggio di formazione o di conquista, e il rovesciamento nel suo opposto: il vagabondaggio erratico e privo di scopo.

Dato questo contesto narrativo, le scene *pseudodrammatiche* non possono che proliferare, imprimendo al racconto svolte in apparenza decisive, ma che recano inesorabilmente impressi i tratti dell'iterazione e dell'abitudinarietà. La fuga di Gelsomina, successiva all'esibizione dei due girovaghi durante un pranzo di nozze in campagna, è una tra queste, ed è particolarmente

¹¹ "Parlavamo sempre di partire, ma uno solo, una mattina, senza dir niente a nessuno, *partì* davvero."

¹² Ancora Bondanella ci informa che lo stesso Fellini, almeno allo stadio iniziale della sceneggiatura, connotava in senso decisamente negativo la partenza di Moraldo. La vedeva come un'ennesima fuga dalle responsabilità piuttosto che l'inizio di una nuova vita più autentica (BONDANELLA, cit., pp. 108-109).

esemplificativa delle altre. Esasperata da una nuova manifestazione d'insensibilità da parte di Zampanò, che dopo il pranzo si è appartato con una vedova ancora giovane e compiacente, la ragazza decide di fuggire. La sua, però, non può che essere un'erranza casuale, priva di un vero progetto. Attratta da tre musicanti che incontra per strada, li segue verso il paese più vicino, dove si svolge una processione¹³. Perduta e sballottata nella folla, Gelsomina si ritrova a sera inoltrata sulla piazza principale ad ammirare le prodezze di un acrobata sospeso su un filo: il Matto. Dopo un po', giunge Zampanò sulla sua motocarrozzeria e pone brutalmente fine alla fuga della ragazza. Quanto appariva come una modificazione della situazione narrativa di partenza si rivela al momento dello svolgimento un'ulteriore ripetizione delle condizioni precedentemente acquisite. La fuga non solo non cambia niente, ma conferma la sottomissione di Gelsomina al volere di Zampanò, qualificandosi come un nuovo anello, singolare certo ma non decisivo, che viene ad accrescere una serie.

Anche l'incontro tra Gelsomina e il Matto può essere

ritenuto una falsa svolta del racconto, una grande occasione mancata per evadere dalla circolarità del già acquisito. Il Matto è solo una delle tante figure (anche se certamente la più importante) con cui Gelsomina viene a contatto, durante il suo peregrinare, ma non è certo personaggio in grado di mutare la propria condizione, e neppure quella della ragazza¹⁴. Solo la sua fine violenta e accidentale, e non certo una condotta o un progetto di vita articolati, imprime una direzione fatale al racconto, interrompendo la serialità di eventi e incontri. Questa fine, inoltre, non produce in Gelsomina alcuna presa di coscienza e neppure le imprime la forza per tentare di modificare la sua situazione (quanto, senza dubbio, sarebbe accaduto in un film più convenzionale), semmai la spinge ancora di più verso la regressione e l'annichilimento.

Il *Bidone* si apre su una sorta di scena-matrice di tutte quelle che appariranno in seguito: la preparazione di un colpo, l'esecuzione, la fuga, il ritorno a casa. Il film colleziona, in seguito, una serie di minute variazioni su questo motivo-car-

dine. È costituito, dunque, da molteplici scene *pseudodrammatiche*, che sono tali perché non rappresentano tanto degli avvenimenti cruciali collocati in una progressione narrativa, ma i semplici, ancorché singolari, elementi di una serie autonoma e ben individuabile¹⁵. Il bidone del monsignore che apre il film, ad esempio, torna anche nella sequenza di chiusura, quella che culminerà con la morte di Augusto. Nulla vieta di credere che sia una truffa tipica, ben sperimentata, che i falsari possono aver ripetuto un numero indefinito di volte e che la cinecamera mostra solo in due occorrenze. Allo stesso modo la truffa delle case popolari o quella ai danni dei benzinai possono essere benissimo considerate elementi inaugurali di una serie o usuali colpi dei bidonisti. Il casuale incontro di Augusto con la figlia Patrizia costituisce, tuttavia, una inequivocabile svolta narrativa, perché a partire da esso Augusto pone per la prima volta alle sue truffe un obiettivo diverso e più nobile, vale a dire ottenere la somma che permetta alla ragazza di pagare la cauzione necessaria a farsi assumere in un negozio. Nella condotta del

¹³ Tullio Kezich la paragona a "Pinocchio che va dietro ai pifferi" (TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milano, 1987, p. 219).

¹⁴ Sulla natura antidrammatica e narrativamente insipida di questo personaggio, Angelo Solmi parla in termini inequivocabili: "Che cosa rappresenta questo eroe irrazionale? Una creatura angelica, come suppone qualcuno, o non piuttosto la fragilità terrena di chi, pur non essendo chiuso all'amore, non è saldo in questi sentimenti e finisce per cadere nello stesso egoismo di Zampanò? Il Matto in sostanza illude Gelsomina, ne sveglia la coscienza, per poi respingerla: da questo lato non è meno colpevole di Zampanò" (ANGELO SOLMI, *Storia di Fellini*, Rizzoli, Milano, 1962, p. 161).

¹⁵ Dice a questo proposito Franco Pecori: "Che *Il bidone* non abbia uno sviluppo lineare preciso è vero, ma non è certo una novità nello stile di Fellini" (FRANCO PECORI, *Federico Fellini*, La nuova Italia, Firenze, 1974, p. 67).

protagonista non si verifica, in ogni caso, un mutamento morale o, all'opposto, un'espansione, anche in negativo, della propria perversione. Non si esce, anzi, dalla serie: l'unica azione che Augusto è in grado di elaborare per procurare il denaro è la stanca risposta, con complici diversi, del bidone del monsignore che aveva aperto il film. L'iterazione che attenta all'unicità e vi si mescola assume, dunque, una forma limpida proprio in questa scelta registica di coniugare snodo narrativo decisivo (l'articolarsi dell'azione con cui Augusto dovrebbe procurare il denaro alla figlia, e che invece lo condurrà alla morte) e ritorno del già visto (l'azione non dice nulla di nuovo del protagonista, non ne mette in evidenza inedite abilità o nuove consapevolezze stimulate dal mutare della situazione, è solo l'elemento di una serie che lo spettatore ha già ben presente)¹⁶.

C'è di più, mentre il bidone del monsignore in apertura del film era stato descritto in modo estremamente particolareggiato, la versione in chiusura è narrata attraverso continue ellissi e omissioni, è dunque più riassunta che enucleata nei suoi diversi aspetti. Eppure il suo peso narrativo sarebbe senza dubbio maggiore. È un ulteriore indizio

di come la dinamica del film esponga tratti fortemente centrifughi rispetto alle regole narrative canoniche, anche laddove la sua configurazione tenderebbe a farsi più tradizionale. Mentre riduce il tempo d'esposizione d'uno snodo decisivo dell'intreccio, offre al contrario un ampio spazio rappresentativo, concentrando gran parte delle attese narrative ed emozionali, ad eventi e personaggi certo singolari (i bidoni precedenti, ma anche le vicende umane e sentimentali dei complici di Augusto, Roberto e Picasso) ma che, alla resa dei conti, sono laterali, episodici e decentrati rispetto al filone principale del racconto (il destino di Augusto). Si evidenzia, quindi, una sconfessione *a posteriori* di comportamenti e psicologie prima tratteggiate come centrali e decisive, nonché un fare a pezzi derisorio e disincantato il ritmo e il tempo che avevano in precedenza colmato il film di fascinazione narrativa e orientato l'attenzione dello spettatore su obiettivi *pseudodrammatici* e fuorvianti.

Dove non avviene, invece, alcuna mescolanza tra scene con funzioni drammatiche e scene *pseudodrammatiche*, è senza dubbio *Le notti di Cabiria*. Il film può dirsi centrato su una lunga passeggiata

metropolitana, le cui stazioni sono frutto del caso o degli umori contingenti della protagonista, una piccola prostituta. È una collezione di situazioni singolari ma sostanzialmente irrelate, mutevoli, raccordate in forma debole e casuale, i cui possibili sviluppi abortiscono subito dopo aver toccato culmini apparenti. Persino i due episodi pressoché speculari che aprono e chiudono il film, se in apparenza possono dirsi drammatici, nella sostanza contengono tratti di tipicità capaci di delegittimare immediatamente quella pretesa all'unico e all'irripetibile che parrebbe pervaderli. In apertura di racconto, Cabiria è gettata nel Tevere da un amante teppista che vuole rubarle la borsetta; nell'ultimo episodio, il falso ragioniere D'Onofrio la depreda di tutti i suoi risparmi, dopo averla addirittura convinta a vendere la propria casupola con la promessa di sposarla. Cabiria ha l'*abitudine* di cacciare se stessa in improbabili avventure amorose, e la sua ingenuità la consegna a situazioni grottesche, sempre e comunque al riparo dal tragico e dall'irreversibile (nel finale, D'Onofrio non ha il coraggio d'ucciderla, come la ragazza gli richiede, le strappa semplicemente la borsetta e si

¹⁶ Kezich afferma che nella parte finale del film (compreso l'ultimo, fatale bidone) non avviene alcun mutamento o ravvedimento da parte d'Augusto (KEZICH, cit. p. 243), mentre Peter Bondanella paragona la fine di Augusto a quella del personaggio del Purgatorio dantesco Buonconte da Montefeltro: individua per questa via, solo però in una prospettiva extraterrena e metafisica, un possibile ravvedimento in punto di morte da parte del ladrone (BONDANELLA, cit. pp. 132-133).

allontana da lei, incespicando goffamente).

Attraverso, dunque, la promozione e la diffusione di questa scena contaminata, in cui drammatico e comico, grottesco e lirico, si fondono e si mescolano, Fellini, già nelle sue opere degli anni cinquanta individua un modo di narrare eversivo, ambiguo e disorientante, che contiene il nucleo delle sue future sperimentazioni. Viene ad attuarsi in questi film un progressivo disinvestimento delle forme narrative del cinema tradizionale, che fornivano ordine e direzione, gerarchia e organizzazione al mondo raccontato, a favore di una scoperta del valore narrativo e conoscitivo dell'eterogeneo e della mescolanza, dell'ibrido e dello sfaccettato. Liberandosi parzialmente dall'urgenza della narrazione di una vicenda che si proponga come unica e irripetibile, nonché scandita in modo consequenziale da tappe riconoscibili, dal valore indubitabile e orientate verso un fine, questi universi narrativi si aprono all'accoglienza di una fluida commistione di eventi *singolari*, percorsi dall'ansia dell'unicità ma incapaci di coglierla veramente, che rifuggono a ogni gerarchizza-

zione e si dispongono secondo una linea paratattica.

Lo sfumato, il mescolato s'impongono poco a poco sulla presunzione dell'unico e dell'irripetibile, degradandoli e irridendoli; l'unico, l'irripetibile, che sono ancora oggetto di ricerca, risultano, in simultanea, anche espropriati dal fascino della loro idealizzazione, e le gerarchie narrative che tale idealizzazione fondavano sono rilette come imposture e rovesciate. La canonica gerarchia narrativa che amministrava la rappresentazione unitaria del mondo e di un destino, separando l'essenziale dall'inessenziale, il drammatico dall'ordinario, il serio dal seriale, viene messa in discussione (nonostante i vari film, soprattutto *La strada* e *Il bidone*, ne subiscano ancora l'influenza) da una contaminazione permanente in cui per ogni scacco è sempre possibile un risarcimento, ciascuna perdita contiene già in se medesima il germe della propria sostituzione, e in cui l'esistenza, grazie alla sua strutturale incompiutezza, si rende di continuo disponibile a improvvise e incontrollate variazioni, al riparo da qualsiasi tentativo di gerarchizzazione fissa e definitiva.

Quella dei primi film di Fellini, insomma, è una forma di narrazione segnata da due atteggiamenti tra loro contrapposti, entrambi ben individuabili: da un lato l'aspirazione seria a una totalità che in qualche modo unifichi dettagli altrimenti dispersi, dall'altro la sconfessione gioiosa di questa totalità attraverso lo scardinamento dei suoi collegamenti e la mescolanza dei suoi valori. Se il primo dei due atteggiamenti può dirsi riconducibile a una visione ancora canonica della narrazione e della rappresentazione cinematografica, il secondo (che è più meritevole d'attenzione, anche perché si affermerà nei capolavori felliniani successivi) sembrerebbe influenzato, invece, da codici e motivi attinti dalle forme più eversive della cultura popolare come la festa, il carnevale, l'esibizione di piazza¹⁷. Come Bachtin insegna¹⁸, infatti, la festa e il carnevale sono le occasioni in cui, nel corso dei secoli, si è venuta elaborando una *imagerie* grottesca, sfrenata e irriverente, in contrapposizione alla serietà della cultura ufficiale e alle gerarchie su cui questa si fonda e dissimula il proprio carattere coercitivo. Nei primi

¹⁷ In un illuminante saggio sul grottesco, Roberto De Gaetano ha rilevato soprattutto nel cinema di Fellini degli anni sessanta, da *La dolce vita* in poi per intenderci, la presenza costante di un grottesco popolare celebrato dalle immagini della festa e del carnevale. La contaminazione tra alto e basso, la dissoluzione delle gerarchie, la rappresentazione esagerata e iperbolica della realtà sono i motivi dominanti di questo secondo periodo. A nostro avviso questi motivi sono già abbondantemente presenti, almeno a livello di incorporazione in un atteggiamento narrativo, anche nelle prime opere di Fellini. Cfr. ROBERTO DE GAETANO, *Il carnevalesco in Fellini*, in *Il corpo e la maschera*, Bulzoni, Roma, pp. 49-60.

¹⁸ MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.

film di Fellini il *carnevalesco* / il *festivo* non è tanto, o almeno non solo, un oggetto di raffigurazione (nonostante queste opere siano attraversate da feste, esibizioni, ecc.), quanto un modo narrativo che agisce da contrappunto alla forma canonica del racconto cinematografico, vi s'insinua e vi si confonde, attentando alle sue consuete disposizioni logiche, ai suoi codici discorsivi e retorici, nonché alle consolidate aspettative affettivo-emozionali da essa generate¹⁹. La scena *pseudodrammatica* è esattamente il luogo del disaccordo e del vivace conflitto tra queste due disposizioni

semantiche e narrative, accogliendo nello stesso tempo sia le istanze, tipiche del racconto convenzionale, della costruzione progressiva di un significato e di un'identità unici, sia i ribaltamenti e le trasformazioni, le sconfessioni e gli abbassamenti, propri a un atteggiamento narrativo che ha incorporato, invece, i criteri della *festa* e del *carnevale* nel senso che Bachtin conferisce a questi due termini. Per le loro caratteristiche i primi film di Fellini hanno assunto, dunque, nel contesto cinematografico nazionale e internazionale degli anni cinquanta, una profonda im-

portanza perché, attraverso il progressivo distacco dalle forme di narrazione fin lì accreditate, hanno contribuito ad ampliare l'immagine sociale e culturale del cinema in precedenza stabilizzatasi. Non solo, facendo confluire nel racconto cinematografico l'energia gioiosa, la forza d'urto festosa e irriverente di forme di rappresentazione e di avvicinamento al mondo fin lì estranee al cinema, oltre ad aver evidenziato il carattere coercitivo e censorio dei filtri narrativi convenzionali, ne hanno rivisto le gerarchie dominanti, le selezioni consolidate, le esclusioni assodate.

¹⁹ Il carattere innovativo di queste opere muta l'orizzonte d'attese spettatoriali, e contribuisce ad ampliare la concezione della narrazione cinematografica precedentemente accettata. Le sperimentazioni felliniane degli anni cinquanta, dunque, costituiscono delle vere e proprie "provocazioni" al precedente modo di percepire l'organizzazione del racconto cinematografico e per tale motivo, come testimoniano fonti critiche dell'epoca, producono anche molteplici reazioni di rifiuto. È, trasposto in termini cinematografici, quel fenomeno che Jauss rileva a proposito della letteratura nel suo *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, contenuto in HANS ROBERT JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 166-225.

The Narrative Scene in Federico Fellini's Films of the Fifties: Between Dramatic Force and Repetition

by Marco Bianciardi

Scene and summary in the traditional narrative canon

In his *talk about the story*, Genette, introduced the concepts of scene and summary in order to define two key elements of the rhythmic system of traditional narrative.

The scene is the narrative construction where, at least on an ideal level, the narrative time and the discourse time occur isochronously. This is why it occupies, in the economy of the plot, a considerably broader space with respect to other narrative movements and therefore, especially in more traditional fictional typologies, it is the place where, each time, the dramatic tensions of the events being told converge and where the crucial developments of their evolution is defined.

The summary contains, on the other hand, the facts that are not decisive for the logical and narrative development of the story but that must be mentioned in any case to ensure an effective connection between one scene and the next. These facts, generally, appear as repetitions and habits as opposed to the uniqueness and unrepeatability of the events contained in the scene. Technically the summary consists of replacing the actual duration of certain events that are fairly insignificant to the story, with the artificial and synthetic duration of their elaboration and reorganisation by the author, in order to speed up the exposition of the inessential and to arrange a coherent and solid frame around the detailed representation of the decisive junctions of the story.

The scene, Genette specified, marks a decisive stage in the transformations performed by the characters to the single situations, exposing the strong periods of the narrative, whilst the summary administers the changes already described, or it anticipates subsequent developments, restricting the so called weak periods; the first is the dramatic content, the second is not.¹

One could object that at times the two narrative movements are not sufficiently differentiated and cross their boundaries. There are summaries, for example, in which sketched dramatic scenes appear or scenes that contain heavily summarised characters². It is undeniable though that, at least until a certain narrative tradition correlated to a teleological plot aimed at separating the essential from the inessential, the fundamental content from the accidental, the dramatic from the ordinary, the decisive facts for the development of the story have monopolized the narrative spaces, marginalizing digressions, descriptive delays, personality and psychological notes³.

Scene and summary in the cinematographic narrative canon: the transformation of narrative movements brought about by stories of Italian Neorealism

This narrative tradition, we feel, finds in the cinematic field a very clear incarnation in the "classic" Hollywood films made in the United States, from the arrival of sound to the first great crisis of the Californian studios (with the consequent radical transformation of the form and content of the cinematic genres they produced), which took place between the end of the fifties and the beginning of the sixties. Those films adopted a solid and recognisable narrative canon based on a compact casual logic and focussed essentially on the protagonist's actions⁴. The deployment of a solid line of action destined to change, positively or negatively, an initial situation, until the final conclusion; the active and wilful character of the characters; the clear line of separation between the strong narrative periods focused in the scene and the weak narrative periods defined by cuts and fades in the

¹ "In the typical fictional story, [...], the opposition between detailed scene and summary always referred to an opposition of content between the dramatic and non-dramatic, where the strong periods of the action coincided with the most intense moments, whilst the weak periods were generally summarised and from a distance [...] The real rhythm of the fictional canon [...] is therefore the alternation between non-dramatic summaries, which function as anticipation and link and dramatic scenes whose role in the action is decisive." GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Turin, 1976, p. 144).

² It is that narrative method that Bourneuf and Ouellet defined as "panoramic story". Cf. ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Turin, 1976.

³ Only starting from Proust's *Recherche*, according to Genette, does the traditional canon of the novel enter a crisis and the dramatic scene becomes, bit by bit, typical. The typical scene is less dramatically concentrated and is dilated by narrative notes and digressions. In the narrative in which the structural frequency of the typical scene increases, the syntactic/narrative figure of the so called summary decreases or disappears, in parallel.

⁴ Cf., on this subject, the chapter dedicated to the image-action in GILLES DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milan, 1984, pp. 167-186.

editing, have in fact guaranteed a formal and dramaturgic background common to different genres in terms of themes, plots and moods. This model had for years “censored”⁵ possible expansions of the narrative mechanisms and the thematic characteristics which could be attempted through cinema, and profoundly influenced most of the European cinemas⁶.

From the second half of the forties, however, the internal hierarchies of this canon were for the first time questioned by certain Italian Neorealist films that, also due to their adventurous and at times improvised production, promoted a co-existence between narrative and representative levels that mitigated the untraceableness of the events described, and enclosed them in a *common* and *ordinary drama*. The role of changing or controlling hostile and uninhabitable environments appears instantly excessive for deprived characters, ill equipped in terms of energy and skills, so that their action is generated but it isn’t able to force radical changes to the initial situation, or to link the various situations together⁷. It becomes a daily and habitual effort, even if performed in undoubtedly singular situations (trying to find a stolen bicycle, the urgency of paying the rent, the need to procure the means to support a father that is ill, etc.) rather than a unique and memorable action that can, therefore, be easily adapted to all forms of traditional cinematic stories. The alternation between the detailed representation of the essential and the omission of the habitual, that guaranteed the rhythm and development to the canonical cinematic narrative diminish, because the main action of the story is no longer structured through single and progressive intensifications (main scenes with their corollary of climax, spanning and conclusion), but through a series of local delegitimizations and emptying effect that reduce their prominence and meaning and draw it inexorably into the regime of typicalness.

In this new narrative perspective introduced by Neorealism the coded functions and contents of the cinematic scene, as well as the sense of alternation with the summary, start to gradually change. Since the facts narrated tend to no longer be configured as decisive transformations of the lives of individuals and the community, but are episodes that belong to an ordinary poverty and an unchangeable daily routine (especially two films by De Sica-Zavattini: *Ladri di biciclette*, 1947, and *Umberto D*, 1952), there is a softening of the dramatic contents of the scene and an opening to weak periods, idle moments, casual or habitual facts. The ordinary and the habitual start to contaminate spaces that were previously reserved for the crucial and decisive, because it was by then unfeasible to trace a clear separation between the two categories and the urgency to account for this overlapping shook the well oiled narrative mechanisms that had been established in talkies and forced them into a gradual but significant transformation. This is how the narrative worlds instigated by the stories of Italian Neorealism assume an oxymoronic quality: the ordinary is presented as dramatic, the dramatic sooner or later reveals its ordinary nature⁸. On a narrative level, therefore, at least in general, the traditional division between scene and summary, since it became impossible to distinguish between the unique and the usual, the ordinary and the dramatic, in a context that took the mixing of these two dimensions as its founding aspect.

This of course doesn’t mean that Neorealist scenes lack dramatic intensity, quite the opposite. It’s just that on a structural level, their role in the action is no longer decisive because the action itself, which is still the main narrative engine, no longer has the strength to operate positive or negative transformations of the situation, but it shatters in a series of lost or impossible occasions. The dramatic intensity is still bestowed in the scene through the canonical and liable system of various modulations “lull-progression-peak-lull”, but it no longer marks the decisive stage of the unfolding of the story or of the evolution of a destiny, it qualifies the exchangeable element of

⁵ About this see Christian Metz’s brief essay, *Il dire e il detto al cinema: verso un declino del verosimile?*. Here, Metz identifies the causes that bring about the establishment in cinema of specific textual situations to the detriment of others in three types of censorship: political, economical and ideological/moral (CHRISTIAN METZ, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milan, 1972, pp. 305-306).

⁶ We know that Luigi Freddi, first director of the Italian cinematographic office set up by during Fascism half way through the thirties, started his reorganization and rationalization of the Italian cinematic industry after a detailed visit to the Hollywood studios, with the aim of adapting the production and linguistic-narrative schemes employed across the Atlantic in Italy. Cf., on this subject, FRANCESCO CASETTI, ALBERTO FARASSINO, ALDO GRASSO, TATTI SANGUINETI, *Neorealismo e cinema italiano degli anni trenta*, in LINO MICCICHÈ (edited by), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venice, 1975, p. 349.

⁷ And Deleuze’s well known theory on the crisis of the image-action (DELEUZE, quoted, p. 239).

⁸ Cesare Zavattini’s large body of writing about cinema, the role of story, and the status of the cinematic protagonist is of support and for obvious reasons cannot be included here. Please see ROBERTA MAZZONI (edited by), *Basta coi soggetti*, Bompiani, Milan, 1979, and MINO ARGENTIERI (edited by), *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milan, 1979.

a series. The contents of a scene can transit unexpectedly, either as they unfold or due to their conclusion, through the “nothing really” to the “nothing new”, with respect to the premises that shaped them, loosing their original function as catalysts of narrative tension, of decisive junctions of the story and become similar rings in a chain. It is a type of drama that is much more traumatic compared with the one adopted by Hollywood stories. It suggests the closure and unchangeable character of a horizon in which every action, heroic or everyday, is futile and in which the characters, still with the desire to make a difference to their surrounding environment with decisive actions, are reduced, sooner or later, to taking the role of simple spectators of a catastrophe that is presented as habitual and serial.

Fellini and the pseudo-dramatic scene

Amongst the generation of directors that developed also due to Neorealism, we believe Federico Fellini to be one of the authors that to a greater extent, at least in his work of the fifties, prolonged and explored this dialectic between conservation and innovation within the cinematic narrative canon. A canon inaugurated by Neorealism.

In Fellini's films of the fifties, never sufficiently studied and explored, there are extremely unconventional narrative solutions when compared to the preceding cinematic tradition, which were not only able to revise the mechanisms of Hollywood's genre cinema but also to inject new freshness and substance to the Neorealist experimentations.

From *Luci del varietà* (1950) to *Le notti di Cabiria* (1957) it is very easy to find in Fellinian stories the emergence of a particular form of dramatic scene contaminated by repetition and typicalness. It is a type of scene that, at first glance, contains an extraordinary event, an irreversible stage in the protagonist's destiny, but in actual fact it cultivates marks and hints of a tinged seriality that governs the whole narrative development and from which the scene, even if individual, cannot separate itself completely. The initially dramatic and memorable content of the scene, in fact, is either refuted during its representation or by its conclusion or by the nature of subsequent sequences that are able to reappraise its importance, rendering it an element in a series and by making it transit unexpectedly in the orbit of ordinariness.

This extremely particular composition could be defined *pseudo-dramatic*.

The *pseudo-dramatic* scene is characterised by the precarious and constantly threatened equilibrium between tension and relaxation, action and digression, irreversibility of the situation and its sudden retrievability. At first it seems destined to profoundly transform the narrative equilibriums at play but in the end it leaves them substantially unaltered, so much so that its diffusion within the film renders a neat distinction between strong and weak periods of the story impossible.

The contents of such a scene are events narrated that we could define as *singular*.

If on the one hand, in fact, the singular narrative event is able to partially escape the regular and the usual, on the other it lacks the strength to elevate itself to the level of the unique, unrepeatable and dramatic. Or rather it is run through by an unresolved dialogic tension between these two opposite polarities that switch between each other and reintroduce each other without definitive recompositions. The dynamics of the debasement, of the repudiation and of the consecration, therefore, cannot fail to be part of such a narrative event, because the aspiration to seriousness of the unique and unambiguous, that initiates it and turns through it, is constantly disclaimed by the impossibility of an actual elevation, as well as by a constant leading back to the distracting and the heterogeneous.

Luci del varietà, for example, seems constructed on two great segments. One of an analytical-descriptive nature, destined to carry the story of the habitual misfortunes of the shabby group of destitutes that are the story's protagonists, the second of a markedly more dramatic and narrative nature, consecrated, on the other hand, by the assumed elopement of Checco Dalmonte and Liliana. The long sequence set in the home of the lawyer, La Rosa, during which Checco plays Liliana grotesque paladin, who is being heavily courted by the arrogant host, and the subsequent scene of the sorrowful return of the destitutes to the village, should mark a sort of watershed within the story because the dramatic content, determined by Checco's stance and by his abandonment from the inseparable Melina, seems to impose itself decidedly at the expense of the descriptive and analytical notes that had characterised the previous sequences. The two lovers seem to counter the aimless wandering, in which each stage seems like the next and there are no real destinations to be reached, with a meaningful trip to the metropolis and the world of serious show business. Checco, however, soon reveals himself as a defaulting character for an action that would be able to break the chains of ordinariness, also because he claims to find the foundations for it on something that he cannot have: Liliana's disinterested feelings. What seemed like the unravelling of an essential action is transformed, bit by bit, into the description of a further wandering, of a new roaming, singular, yes, but not decisive; in the same way those that at first seemed like strong and irreversible narrative turning points gradually reveal themselves as rings in a series, ordinary situations after all, considering the fanciful and megalomaniac nature of the protagonist and his tendency to getting into exploits that are too big for him. An evident clue to the *pseudo-dramatic* character of the entire narrative architecture of the second part of the story can be found in

the sequence in which Dalmonte, on the stairs of the flat rented by Liliana in the city, tells the girl off for having left him alone at the night-club to follow Conti, a well-connected and self-assured impresario. The destitute shows Liliana some photos of women that he jealously keeps hidden in his wallet, telling her off for despising him when many women, even better than her, have loved him. We understand from these photos that, probably, Liliana was not the comic's first and only crush: many came before her and, perhaps, many will follow. Liliana has not been sent by fate to set Dalmonte on the road to perdition. She doesn't bring any substantial change to his existence but she, more modestly, represents a parenthesis very similar to others already experienced by the comedian. This sequence not only undermines the narrative weight of the facts explained up to that moment (at least those that follow the party at La Rosa's house), but also defuses the narrative expectations that could reside in the rest of the film and covers with an aura of *same* and *ordinary*, thus humbling them, the behaviour and events that presented themselves as unique and extraordinary.

The Fellinian narrative process of revealing as suddenly ordinary a situation that seemed dramatic can be separated more easily in the story's conclusion. After being abandoned by Liliana, Dalmonte seems driven by a decisive and incurable pain that the final sequences of the film, on the other hand, deny. We see him getting on a train with the old troupe of entertainers and join Melina once again who, unconcerned by the previous betrayal, looks after him like a child. There is more, Checco starts courting a beautiful girl that has just appeared in the carriage, whilst his fiancé has gone to get him coffee from the other carriage. The final shots recall, in their similarity, the initial shots in which Liliana chatted up Checco on a train, by telling him of her desire to take to the stage. It is a sort of recomposition of the assumption from which the story started, but with a difference: now Checco takes the first step with the new girl, reinforcing the fact that his adventure with Liliana was anything but definitive for him. This is how the assumed dramatic power of the previous sequences is dissolved and denied in the circular nature of events that return, only slightly changed.

Also in *Lo sceicco bianco* (1952), the changeable situations that the two newlyweds are confined to are based on a *pseudo-dramatic* system that allows the identification not so much of a unique and unrepeatable event, a decisive stage for the human and emotional development, or ruin, of the protagonists, but rather, more simply, a spicier and interesting episode because taking place during the probably unchangeable matrimonial tradition of the honeymoon.

I vitelloni (1953) is a film entirely constructed on the association of narrative situations suspended between drama and repetition, uniqueness and seriality, with the second of the two ending up imposing itself over the first, annihilating it. The narrative dynamic is marked by an impending circular movement that draws back, reabsorbing and assimilating all possible divergent and individual courses of action. The narrative, in fact, undergoes continuous divisions and digressions (dwelling on the private aspect of the individuals, following specific and assumed evolutions) only to always reorganize itself around the reassuring locations elected by the cyclic nature and provincial rituals (the end of summer party, the bar with billiards, the carnival party, the arrival of the variety show) that seize the new and render it inoffensive. This is how all the actions of the protagonists, that could represent just as many narrative junctions able to interrupt the circular nature of the story (Fausto's unintentional fatherhood, Alberto's sister's elopement, the theft of Fausto's angel, Leopoldo's meeting with Natali, the leader of the theatre company, Sandra's escape, Moraldo's departure), end up being lost chances for a possible narrative take-off. In order to enter the linear and unidirectional space of the action, punctuated by stages gilded of an unquestionable value, one should break the cyclical rhythm of the provincial life, where the rule prevails over the deviation and the habit over fate, but the protagonist's attempts turn into a series of evasions, diversions and interruptions, at times shrewdly studied, that end up confirming and reinforcing what should have been dislodged. It follows that the various characters continue to remain on the scene regardless of the actual importance of their actions and the circularity represented by the rituals has always the strength to convert a potentially decisive stage in a false change, to be written off to habit. The only escape that actually takes place is Moraldo's, and it starts, by no accident, where the film ends and cannot be followed in its developments and outcomes.

Also the voice off⁹ that accompanies the description of certain episodes of the film contributes, in our mind, to creating *pseudo-dramatic* scenes. The specificity of this voice, in fact, seems to consist in returning certain events

⁹ On Fellini's ambiguous use of this traditional narrative resource, please see PETER BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1995, p. 111.

of the story, which contain an undeniable exceptionality, to the routine. It is a control of the narrative register that safeguards the representation of various events from the dramatic and the irreversible and reduces the most tragic and radical peaks. It is an anti-dramatic voice that prevents the spectator from an identification that is too direct with the events narrated, reassuring him as to the relaxing and ordinary turn that they will end up taking. We are referring in particular to these cases (Fausto's wedding, the theft and failed fencing of the angel by Fausto and Moraldo, the birth of Moraldino and most of all Sandra's escape) where the verbs used by the voice off are in the past simple and indicate therefore an action that has definitively past and, in some way, unnecessarily in terms of a psychological and behavioural transformation by the protagonists, but that at the time seemed to have brought about some decisive changes to their existences. There is a certain sense a break up between the visual that shows events that are still taking place, therefore potentially dramatic, and the sound that, even though describing facts that are taking place, does it in a detached and disenchanted way, because the person that is speaking knows full well how they will turn out and knows full well that they will not bring about anything remotely crucial and dramatic.

Moraldo's final departure is also set, by the voice off, in the past¹⁰. Even though in this last case the use of the past simple is used for the same function that it was used in previous occasions, it would indicate that even Moraldo's action, even though in appearance different and decisive, is not at all an interruption of the uniform circle of repetition. It would be a diversion, a false movement amongst the others, a singular action but not the first of a series of really decisive stages¹¹.

Both *La strada* (1954) and *Il bidone* (1955) present a more mixed narrative form, in which there is a sort of concurrence of conventional and innovative forms in the scene. In fact we can find scenes with a dramatic content that are able to break loose and differentiate themselves from the chain of serial and habitual scenes, therefore *pseudo-dramatic*, that, at any rate, provide the structure of both films.

The dramatic scenes from a canonical point of view, are those sequences in which there is the representation of death, an event that Fellini had never broached up to then. The murder of the Madman; the event that fatally sends Gelsomina mad in *La strada*. The tragic final swindle by Augusto in *Il bidone*. These scenes suddenly emerge in the final stages of the story; they are not preceded by a progressive dramatic build up and they don't mark the evolution of a destiny, they, on the other hand, define the brutal breakdown of a series, the drastic end of the habitual. In this sense they are similar to certain violent deaths in Neorealist films, in particular the suicide of little Edmund in *Germania anno zero* (1946) by Rossellini.

The narrative movement of *La strada*, in particular, is structured in serial and exchangeable stages that are occasional and fleeting. Zampanò and Gelsomina's journey does not occur horizontally from a starting point to a precise destination, but it is a coming and going that is always the same, without cardinal points that can be used as reference, in the middle of the countryside, villages, beaches and mountains, that follow each other without any continuity. The psychological features of the two protagonists are fixed and static: between the two of them there can only be a clash of opposites that cannot have any developments. The environment, after all, does not present any challenges which can reward them if accomplished, it simply evasively surrounds the protagonists' progression. As there is no promised land at the end of the journey, the nomadic nature of the two wanderers is not temporary but stable, the march has a uniform rhythm and the stops and progressions are not really such, because they don't sanction a gradual victory over the surrounding environment and because there is no destination to reach. There is only a never-ending journey without a start or an end, marked by stages that are similar and confusing, that only death can interrupt. There is therefore an emptying of the great narrative figure of the rites of passage journey, or conquest, and the overturning into its opposite: the erratic and meaningless wondering.

The *pseudo-dramatic* scenes, in this narrative context, cannot fail to proliferate, imparting changes to the story that appear decisive but that inevitably carry the marks of repetition and regularity. Gelsomina's flight, following their show at a country wedding banquet, is one of them and particularly illustrative of the others. Exasperated by another bout of insensitiveness on the part of Zampanò, who after lunch disappears with a young and obliging widow, she decides to flee. But hers cannot be anything but a casual roaming, devoid of any real plan. Attracted by

¹⁰ "We always talked about leaving, but only one of us, one morning without saying anything to anyone, actually *left*."

¹¹ Bondanella once again informs us that Fellini, at the initial stages of the script, saw Moraldo's departure in decidedly negative terms. He saw it as the umpteenth escape from responsibilities rather than the start of amore authentic life (BONDANELLA, quoted, pp. 108-109).

three musicians that she meets on the road she follows them to the closest village where there is a procession¹². Lost and jostled in the crowd, Gelsomina finds herself late at night in the main square admiring the feats of an acrobat suspended on a wire: the Madman. After a while Zampanò arrives with his motorcycle combination and brutally ends the girl's flight.

Whilst it at first appeared like a change in the initial narrative situation, it eventually reveals itself, in its unfolding, as a further repetition of the previously acquired conditions. The escape not only fails to change anything but confirms Gelsomina's submissiveness to Zampanò's will, turning into another ring, singular of course, but not decisive, of a growing series.

Even Gelsomina's meeting with the Madman can be considered a false turning point in the story, the great missed opportunity to escape the circularity that came before. The Madman is only one of the many characters (certainly the most important) that Gelsomina comes into contact with, during her roaming, but he is not a character that is able to change his own condition or the girl's¹³. Only his violent and accidental end, certainly not an articulated conduct and life project, imposes a fatal direction to the story, interrupting the seriality of events and meetings. This end, moreover, does not raise any awareness in Gelsomina and doesn't provide her with the strength to try to change her situation (which certainly would have happened in a more conventional film), quite the opposite, it pushes her even further into regression and annihilation.

Il bidone opens with a sort of root scene that will be echoed in all subsequent scenes: the preparations for a heist, its execution, the escape and the return home. The film subsequently collects a series of minute variations on this theme/pivot. It consists of multiple *pseudo-dramatic* scenes, which can be defined as such because they don't portray the crucial events placed in a narrative progression, but the simple and still singular elements of an autonomous and easily identifiable series¹⁴. The Monsignor scam that opens the film, for example, returns in the closing sequence, which culminates with Augusto's death. Nothing refutes the idea that it is a typical and well-tried scam that the forgers have repeated an endless amount of times and the camera only shows in two occasions. In the same way the council house scam or the petrol station scam can easily be considered inaugural elements of a series of usual scams.

Augusto's casual meeting with his daughter Patrizia is, nevertheless, an undeniable narrative turning point, because from that moment onwards Augusto sets a different and more noble objective for his scams; obtaining the sum that the girl needs to pay the deposit needed to be employed in a shop. In the protagonist's conduct there isn't a moral change or an expansion, negatively either, of his perversion. There is no departure from the series: the only action that Augusto is able to develop to obtain the money is the tired Monsignor scam, with different accomplices, that opened the film. The repetition that attacks the unique, and mixes with it, assumes a limpid form in this directorial choice of combining decisive narrative turning point (the development of the action with which Augusto should obtain the money for his daughter, but that will lead him to his death) and the return of something that has been seen already (the action doesn't reveal anything new about the protagonist, it doesn't highlight unseen skills or consciousness stimulated by the situation, it is only an element in a series that the spectator knows full well)¹⁵. There's more, whilst the Monsignor scam at the beginning of the film was described in great detail, the closing version is narrated through continuous ellipsis and omissions. It is therefore more summarised than explained in its various aspects. And yet its narrative importance would undoubtedly be greater. It is further evidence of how the film's dynamic exposes heavily centrifugal aspects compared to canonical narrative rules, even where its

¹² Tullio Kezich compared it to "Pinocchio that follows the pipe players" (TULLIO KEZICH, *Fellini*, Camunia, Milan, 1987, p. 219).

¹³ On the anti-dramatic and insipid nature, in narrative terms, of this character, Angelo Solmi spoke in unequivocal terms: "What does this irrational hero represent? An angelic creature, as someone supposes, or the worldly frailness of someone that, even though not blind to love, is not tenacious in these emotions and ends up falling in Zampanò's same selfishness? The Mad man fools Gelsomina, he awakens her conscience only to reject her: in this he is no less guilty than Zampanò" (ANGELO SOLMI, *Storia di Fellini*, Rizzoli, Milan, 1962, p. 161).

¹⁴ Franco Pecori said about this: "That *Il bidone* does not possess a precise linear development is true, but this is certainly not new in Fellini's style" (FRANCO PECORI, *Federico Fellini*, La nuova Italia, Florence, 1974, p. 67).

¹⁵ Kezich claims that in the final part of the film (including the final, fatal con) there is no change or reformation on Augusto's part (KEZICH, quoted, p. 243), whilst Peter Bondanella compares the end of Augusto to the end of Buonconte da Montefeltro in Dante's Purgatory: but he sees it only in an other-worldly and metaphysical perspective, a possible reformation of the thief on the point of death (BONDANELLA, quoted, pp. 132-133).

configuration tends towards the traditional. Whilst it reduces the time given to decisive junctions in the plot it, on the other hand, provides ample space, and concentrates a great deal of the narrative and emotional expectations, to certainly singular events and characters (the previous scams but also the human and emotional adventures of Augusto, Roberto and Picasso's accomplices) but that in the end are episodic and not central to the main flow of the story (Augusto's destiny). There is, therefore, a retrospective retraction of the behaviour and psychological makeup that were initially outlined as central and decisive, as well as a derisory and disenchanting destruction of the rhythm and time that had previously filled the film with narrative enchantment and focused the spectator's attention on *pseudo-dramatic* and misleading objectives.

The film in which there is no mixture between dramatic scenes and *pseudo-dramatic* scenes is undoubtedly *Le notti di Cabiria*. The film is centred on a long metropolitan stroll, whose stops are casual, or dictated by the contingent moods of the protagonist, a petty prostitute. It is a collection of singular situations that are substantially unrelated, changeable and weakly and casually linked, whose possible developments fail soon after having reached apparent peaks. Even the two almost specular episodes that open and close the film, even if they seem dramatic, in actual fact contain typical aspects that can immediately disclaim any pretence to the unique and unrepeatable that they seem to hold. At the beginning of the story Cabiria is thrown in the Tiber by a thuggish boyfriend who wants to steal her handbag; in the last episode the false accountant D'Onofrio robs her of all her savings, after having convinced her to sell her tiny home with the promise of marriage. Cabiria has the *habit* of getting herself into improbable love stories and her ingenuity delivers her into grotesque situations that always stop short of the tragic and irreversible (in the ending, D'Onofrio doesn't have the courage to kill her, like the girl asks him, he simply grabs her bag and goes off stumbling clumsily).

Through the promotion and diffusion of this contaminated scenes in which dramatic and comic, grotesque and lyrical fuse and mix, Fellini, already in his films of the fifties, identified a subversive, ambiguous and disorientated way of telling stories. There is in these films a progressive disinvestment of the narrative forms of traditional cinema that supplied order and direction, hierarchy and organisation to the world they narrated, in favour of a discovery of the narrative and cognitive value of the heterogeneous and the mixture of the hybrid and the multifaceted. By partially freeing themselves from the narrative urgency of an event that claims to be unique and unrepeatable, as well as marked consequentially by recognisable stages, of indubitable value and aimed to an end, these narrative universes open up to a fluid mixture of *singular* events, filled by the anxiety of singularity but incapable of really capturing it, that shun any hierarchy and arrange themselves along a paratactic line.

The blurred and the mixed impose themselves bit by bit on the presumption of the unique and unrepeatable, degrading and deriding them. The unique and the unrepeatable, that are still the subject of research, seem, simultaneously, disposed of the allure of their idealization, and the narrative hierarchies that such idealizations founded on are reinterpreted as impostors and overturned. The canonical narrative hierarchy that administered the unitary representation of the world and destiny, separating the essential from the irrelevant, the dramatic from the ordinary, the serious from the serial, is questioned (despite the fact that various films, especially *La strada* and *Il bidone*, undergo its influence) in terms of its permanent contamination in which for every setback there is always a compensation, each loss contains in itself the seed of its replacement, and in which the existence, thanks to its structural incompleteness, is constantly open to sudden and uncontrolled variations, free from any attempt at a fixed and definitive hierarchization.

The narrative form of Fellini's first films is marked by two easily identifiable and conflicting positions: on the one hand the serious aspiration to a totality that in some way unifies details that would otherwise be lost, on the other the joyous denial of this totality through the demolition of its connections and a mixing of its values. If the first of these positions can be traced back to a still canonical vision of cinematic narrative and representation, the second (that is worthier of note, also because it will assert itself in subsequent Fellinian masterpieces) seems influenced, on the other hand, by codes and grounds pertaining to the most subversive forms of popular culture like the party, the carnival and the public exhibition¹⁶. As Bachtin¹⁷ taught us, the party and the carnival are the

¹⁶ In an illuminating essay on the grotesque, Roberto De Gaetano has found especially in Fellini's cinema of the sixties, from *La dolce vita* onwards, the presence of a popular grotesque celebrated by the images of parties and carnivals. The contamination between high and low, the dissolution of hierarchies, the exaggerated and hyperbolic representation of reality are the dominant themes of this second period. To our mind these themes were already abundantly present, at least incorporated in the narrative approach, also in Fellini's first works. Cf. ROBERTO DE GAETANO, *Il carnevalesco in Fellini*, in *Il corpo e la maschera*, Bulzoni, Rome, pp. 49-60.

¹⁷ MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Turin, 1979.

occasions in which, over the centuries, a grotesque, unrestrained and irreverent imagery was developed in contrast to the seriousness of the official culture and the hierarchies that it was based on and through which it concealed its coercive character. In Fellini's first films the carnivalesque and the festive were not so much, or not only, a subject to be represented (even if these works are filled with parties, exhibitions, etc.), but a narrative method in opposition to the canonical form of the cinematic story. It creeps inside and mixes with it, attacking its customary logical nature, its conversational and rhetorical codes as well as the consolidated sentimental and emotional expectations it generates¹⁸.

The *pseudo-dramatic* scene is the location of the disagreement and the lively conflict between these two semantic and narrative tendencies, welcoming at the same time both the requirements of the conventional story, of the progressive construction of a meaning and a unique identity and the reversals and transformations, the denials and the debasement of a narrative stance that has incorporated the criteria of the *party* and the *carnival* in the sense that Bakhtin intended for these two terms.

Due to their characteristics Fellini's first films have therefore assumed, in the national and international cinematic context of the fifties, a profound importance because, through the progressive detachment from the types of narrative employed up to then, they contributed to broadening the existing social and cultural image of cinema. Furthermore by introducing joyous energy and the festive and irreverent impact of ways of portraying and approaching the world in the cinematic story, that were up to then foreign to cinema, he not only highlighted the coercive and censorial nature of conventional narrative filters, but also revised the dominant hierarchies, consolidated sections and hardened exclusions.

¹⁸ The innovative nature of these silent works changed the horizons of the audience's expectations and contributed to expanding the concept of the previously accepted cinematographic narrative. The Fellinian experiments of the fifties, therefore, are veritable "provocations" to the previous way of perceiving the structure of the cinematic story and this is why, as critical sources of the period confirm, were also refused. And transported in cinematic terms, that phenomenon that Jauss detected about literature in his *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, contained in HANS ROBERT JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Turin, 1999, pp. 166-225.



Fig. 1
Fellini Satyricon



Fig. 2
Fellini Satyricon



Fig. 3
Fellini Satyricon



Fig. 4
La dolce vita



Fig. 5
La dolce vita



Fig. 6
La dolce vita

L'ANTICHITÀ NEL SATYRICON, L'ANTICHITÀ IN FELLINI

LYDIA BLANC

L'elemento antico sembra certamente marginale nell'opera di Fellini se si pensa ad altri registi della stessa generazione. Come Pasolini dove il ricorso alla storia in generale e alla mitologia antica in particolare è molto più evidente: *Medea*, *Edipo re* divengono anche titoli eponimi, cioè il pubblico associa immediatamente il film a un soggetto ambientato nell'antichità.

Per trovare l'antichità in Fellini bisogna invece fare appello ad aspetti secondari, o piuttosto altri rispetto al film stesso: al manifesto (*Roma* e il motivo della lupa) solo indirettamente suggestivo, alla tematica (*La città delle donne* può richiamare le commedie di Aristofane o Plauto sui vizi femminili). Bisogna ammettere che l'interesse del Maestro sembra accidentale, e il *Satyricon* arriva a Fellini dopo una sua degenza in ospedale: il *Satyricon* non faceva parte di un progetto filmografico di partenza. Il nostro articolo avrà cura di dimostrare che, anche se non si può parlare di progetti che partono con l'idea di riferirsi all'antichità, essa non è meno presente nel corso dell'opera e costituisce una chiave di lettura efficace per comprendere la poetica felliniana.

Fellini non può ignorare l'antichità, anche se nel suo cinema essa non è un elemento

appariscente come può essere in Pasolini, appassionato di lettere antiche. Al contrario, è lei che lo segue, lo circonda e diventa inevitabile. Per la sua nazionalità italiana in generale e per la sua residenza romana in particolare, Fellini era in connessione permanente con l'antichità, un'antichità "facile", sensoriale, tattile e visiva: - tutto devoto alla "sua" Roma totale e stravagante, Fellini era fortemente legato al passato di Roma, presente a ogni angolo di strada o appena sotto ogni centimetro quadrato di asfalto (cfr. la scoperta degli affreschi in occasione degli scavi della metropolitana in *Roma*);

- per tutti gli italiani, la Roma antica fa parte del passato nazionale (cfr. il passaggio del Rubicone messo in ridicolo in *Roma*). Esso convive con l'antichità da sempre.

L'antichità si iscrive in Fellini in un discorso ininterrotto della mitologia europea, intavolato con il tempo dei clown e degli artisti da circo e che arriva fino a *Casanova*.

Perché questo momento storico ci sembra decisivo per capire l'opera di Fellini?

Perché, per Fellini, è il momento di sintesi fra la storia e la Storia, il momento e il luogo dove si ricongiungono la storia collettiva e la sua propria storia (fantasticata, sognata) unite dalle stesse fon-

damenta, il discorso dell'origine. L'azione del *Satyricon*, il romanzo originale di Petronio e ipotesto del film di Fellini, si svolge in Emilia-Romagna, la regione natale del piccolo Federico.

Perché privilegiare l'antichità romana e non, come Pasolini, quella greca? Per ancorarsi meglio a questa terra romana (la futura Italia) e consacrare la terra fondatrice dell'Europa occidentale. Non c'è più dubbio: l'universale e il particolare secondo Fellini sono fatti per fondersi perfettamente. Perché partire in particolare dal *Satyricon* per studiare il legame di Fellini con l'antichità? Dopo tutto, si potrebbe obiettare, non si legge da più parti che la lettura del *Satyricon* non faceva parte di un progetto estetico e filmografico definito a priori? Per il fatto stesso che è sottostimato o emarginato dalla critica e dagli studi universitari, il *Satyricon* è molto intrigante. La riduzione, per chi si pone di fronte al *Satyricon* senza approfondire troppo, è facile: favola grottesca, quadro concupiscente e stravagante, effluvio bizzarro, "dionisiaco", ecc., sono una legione i cliché su questo film ancora poco diffuso nei media televisivi, poco ripreso nelle retrospettive consacrate al Maestro. Il film resta uno dei meno trasmessi in televisione, uno dei

meno studiati dai tesisti. In Francia ad oggi gli è stata dedicata una sola tesi (sostenuta nel 1986 a Paris III). La tesi di Fabienne Costa sul corpo felliniano si concentra su *Intervista*. Hélène Dayan a Paris III ha lavorato sulla crisi del personaggio in *La dolce vita* e *8½*. Francesca Melani ha lavorato sul tempo in Fellini, ma non ha incluso nel suo corpus (che comprende *Roma*, *8½*, *E la nave va* e *Intervista*) il *Satyricon*...

Il *Satyricon* nella filmografia di Fellini è in effetti meno studiato nelle università e meno conosciuto dal grande pubblico rispetto ad altri film considerati "tipicamente felliniani" come *La dolce vita* e *8½*.

Prendiamo dunque il *Satyricon* come un filo d'Arianna, il punto di partenza della nostra ricerca perché è il più esplicito legame con l'antichità, e rianalizziamo la cinematografia di Fellini alla luce di questo impiego ricorrente dell'antichità, anche laddove non ci se l'aspetta. Sono molti quelli che fanno notare che la *Dolce vita* può leggersi come un *Satyricon* post-cristiano, ma chi è che pensa di associare *Ginger e Fred* o *Intervista* all'antichità? Pertanto, muniti del nostro lasciapassare antico che è

l'evidenza del *Satyricon*, saremo in grado di apprezzare meglio la continuità del cinema di Fellini, continuità in parte basata su rovine antiche.

1.1. Un recupero orientato

È innanzitutto interessante constatare che Fellini non ha mantenuto l'ortografia *satyricon* insistendo sulla dimensione eteroclita e "satirica" del genere satirico, ma *satyricon* che evoca i satiri e tutto un mondo mitico¹ letto² come un mondo di decadenza, che è la prova di una lettura superficiale della tarda antichità (cfr. l'equivoco frequente riferito al senso dell'epicureismo antico). Fellini non ha mantenuto della satira che il dramma satiresco, ha messo da parte la rivendicazione letteraria del genere per privilegiare gli elementi scabrosi che generalmente si suppone, a torto, possano render conto dell'essenza dell'antichità. Inoltre parla agli spettatori di quello che essi stessi vogliono sentire (daccapo) sull'antichità: del sesso, della lussuria, dell'eccesso, della decadenza.

È anche interessante notare che il lavoro di ricerca per restituire scrupolosamente un'opera, con lingua e costumi d'epoca, non lo tenta. Fellini,

nota Dario Zanelli³, non vuole fare un'opera "archeologica" ma "minerale" nel senso di viva, vivace, "animale", dice Fellini; oppure, se c'è archeologia, è nel metodo, e si tratta di un'inchiesta più psicologica che storica. O, per dirlo con altre parole, meno nella prospettiva di restituire un momento di storia di quella civiltà, più nella rappresentazione di una storia interna agli individui, quella dei loro fantasmi. Per Fellini questo lavoro di messa in immagini di ispirazione storica reclama due adeguamenti: quello di lui stesso con il suo film, quello del film con l'atmosfera che si suppone appartenga al tempo rappresentato⁴. Contro la profondità storica privilegia la superficie mitica e fantasmatica. L'inchiesta è più etnologica (dove l'oggetto sarà il genere umano) che storica (in senso di nazionale). La Storia non è dunque l'"inchiesta" nel senso etimologico e erodotiano del termine, ma è quella psicoanalitica e sociologica. E il ricordo di cui parla Fellini non può essere molto sicuro, un ricordo che risale dall'anno 1969 all'anno 60 o 50 a.C. Perché è un ricordo che deborda ampiamente dal quadro storico (nel senso di

¹ ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Gallimard, Paris, 1957. Barthes intende il mito come discorso generato da rappresentazioni collettive, abituale e riconosciuto come significativo in una maniera così collettiva e permanente che questo significante comune e perpetuato come tale si vede accordare uno statuto particolare nella costruzione di sé e della sua epoca.

² Cfr. DARIO ZANELLI, *Nel mondo di Federico. Fellini di fronte al suo cinema (e a quello degli altri)*, Rai Eri, Roma, 1987. Fellini confessa di avere letto molti storici come Carcopino che contrapposero un'età d'oro repubblicana e Giulio-Claudia al declino che ne seguì.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

cronologico), è di una memoria psicoanalitica che parla Fellini: quella di un inconscio collettivo che fa l'oggetto del film, è la *reminiscenza* stessa, il suo processo più che la verità o la realtà dell'oggetto a rammentarsi. Si comprende allora che la profondità del ricordo importa poco, poiché non c'è un'esigenza di pulizia della memoria, di destinazione della memoria, di esattezza della memoria. È sufficiente la memoria senza altro fine che essa stessa: non è importante che veniamo da quel luogo o da quell'altro, ma che siamo qui, come animali pensanti. A questo proposito, la scelta di un film che segue il *Satyricon*, *Roma*, è eloquente; lui non sceglie fra Roma-luogo (la città i cui abitanti si chiamano romani) e Roma-epoca (il tempo dei romani) perché poco importa la natura del ricordo, spaziale o cronologico: l'enigma storico interessa più della sua soluzione.

1.2. La scelta di due protagonisti superficiali

Perché la scelta per gli attori principali (Encolpio e Ascilto) di due efebi inglesi? Giustamente per proporre alla vista dello spettatore due volti nuovi, vergini, senza passato, disposti a essere fino in fondo ricettacoli neutri dei nostri fantasmi e ricordi. I volti bianchi degli efebi inglesi del *Fellini-Satyricon* si potrebbero

accostare all'aspetto pallido, infarinato e stupito dell'attore David Hemmings nel *Blow-up* di Antonioni, quasi contemporaneo. Scegliere di adottare la focalizzazione del volto bianco, sotto il quale non traspare niente, una superficie-schermo dunque, come punto di vista, l'insondabile visuale che diviene la sonda visuale, è la decisione di una superficie che andrà oltre essa stessa, anche se con un fallimento: sia in Fellini che nel suo conazionale Antonioni, lo spettacolo è così desolante ed eccessivo, che a forza di vedere troppo non si vede più niente. La superficie è una promessa di profondità (che chiama l'approfondimento dell'oggetto intravisto), ma spesso è la punta di ciò che si può vedere; non porta da nessuna parte, al di là di essa non si vede niente, resta opaca, come un volto troppo truccato che diventa inespressivo, come i personaggi del *Satyricon*.

2. L'antichità nei suoi riferimenti: recupero e contrazione, richiami e aggiunte

2.1. L'antichità dei peplum⁵.

Preliminari della lettura felliniana
Dal 1886, cioè subito dopo l'invenzione del cinematografo da parte dei fratelli Lumière, l'antichità si è trovata mescolata a questa nuova arte.

I soggetti dei film sono molto spesso tratti dalla *Bibbia* (la Passione o l'Antico Testamento). L'età d'oro del peplum e del film epico è compresa fra il 1950 e il 1970. Fellini ha dunque iniziato la sua carriera nel momento in cui anche i peplum cominciano la loro, mentre il *Fellini-Satyricon* arriva quando questi si stanno allontanando dagli schermi. I suoi riferimenti in materia di film storici sono dunque quelli dei peplum, che si tratti di riprendere i loro soggetti o il loro stile parodiandoli, o di contraddirli opponendo loro altre interpretazioni dell'antichità. Fellini confidava di adorare la lettura di Svetonio, ma molti altri autori che non quello della *Vita di dodici Cesari* sono messi insieme nel *Fellini-Satyricon*, come se Fellini avesse voluto schiacciare lo spettatore sotto i piedi di familiarità comuni con la letteratura antica, e caricare il suo film di tutto ciò che faceva *plausibilmente antico*, per un film totale sull'antichità.

2.2. Il *Satyricon* e il suo originale romanzesco

Gli scarti rispetto al romanzo di partenza sono numerosi e sempre significativi: Fellini opera spesso attraverso l'aggiunta di scene che non appartengono al *Satyricon* di Petronio. Ci sono molti echi, perfino prestiti diretti da altri episodi della letteratura latina, il più spesso

⁵ JEAN GILI, *Le cinéma italien*, Ed. de la Martinière, 1996; MARC FERRO, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1998.

basati su *topoi* e approssimazioni nella lettura.

I motivi presi a prestito e i ricordi sono “classici”⁶. Eccone qualche esempio.

Gli applauditori.

È ricorrente in Fellini il motivo dello spettacolo nello spettacolo, appare almeno due volte solo nel *Fellini-Satyricon*⁷: bisogna applaudire da Vernacchio, all’inizio del film, e poi da Trimalcione. Si potrebbe anche aggiungere la scena dell’anfiteatro, dove la folla è invitata ad applaudire fragorosamente il “quasi-vincitore” del minotauro⁸.

Questa stessa idea di un’approvazione da parte degli spettatori e di un’orchestrazione – il mettere in scena un’emozione sotto la tutela di un’autorità ridicola e burlesca (Vernacchio per gli applausi, il Dio Riso) – si trova nelle metamorfosi di Apuleio, nella scena della festa del Riso (*Metamorphoseon libri*, III).

La morte dei patrizi stoici.

Altra differenza tra il libro di Petronio e il film di Fellini, desideroso di integrare in un’opera tutto ciò che gli parla e parla agli spettatori, è il momento, a tre quarti del film, della morte degli aristocratici stoici. È inutile precisare che

Federico bambino è stato nutrito a scuola ben oltre i racconti di Giulio Cesare⁹, Cicerone, Marc’Aurelio, e che una delle immagini che il senso comune ha meglio integrate e fatte proprie, rischiando di alimentare dei perfetti equivoci, è quella dell’opposizione fra gli epicurei votati all’ingordigia e gli stoici dignitosi, longilinei e risoluti. Mancavano dunque delle figure virtuose¹⁰ e stoiche nel *Fellini-Satyricon* da contrapporre ai corpi grassi e debosciati del “banchetto” di Trimalcione. La mancanza viene colmata con l’inserimento, come a sorpresa, di stoici che si danno la morte sull’isola: una coppia che lascia liberi gli schiavi, e mentre la donna beve il veleno l’uomo si taglia le vene per sfuggire all’onta della confisca dei beni. La morte stoica “degnata” presa a modello è quella di Seneca, raccontata da Tacito (*Annales*, XV, 62-63).

La morte dell’imperatore sull’isola.

Altra morte, più violenta, su questa isola, è quella dell’imperatore massacrato, episodio che Fellini inserisce di testa propria, rimandando parzialmente (la voce off parla delle calende di aprile e l’episodio si svolge a Capri) all’episodio

della morte di Tiberio a Capri, abbandonato dai suoi amici, raccontato da Svetonio che resta una delle fonti favorite di Fellini in materia di racconti storici romani (cfr. *Vita di Tiberio*, 78). Infatti, Fellini ha ripreso la morte di Tiberio (l’imperatore contemporaneo alla sua storia), ma la morte di Tiberio non corrisponde a ciò che lui vuol mostrare della fine di un imperatore. Fellini ha deciso che la morte dell’imperatore debba essere una *scena*, significativa, al servizio dell’immagine. Un modo di scioccare è quello di rendere la morte crudele, paurosa (la testa che galleggia nell’acqua) e eventualmente burlesca (il burlesco che può nascere dall’accumulo dei tipi di morte e degli eccessi gestuali meccanici nell’accecamento sull’imperatore). Quasi come risposta ad altre scene dell’inizio del film, l’imperatore viene infilzato (come un maiale servito alla cena di Trimalcione). Il film procede poi con una scena d’accecamento sul Cesare e una di decapitazione (fino alla testa che galleggia e infine sprofonda nell’acqua): bisogna vederci una decapitazione come quelle lette in racconti e leggende agiografiche, dove la decapitazione è fra i quattro supplizi ufficiali

⁶ In senso cronologico, ma anche nel senso di “comuni”, “inevitabili passaggi obbligati”.

⁷ Se ne può trovare una versione “moderna” in *Ginger e Fred* che mostra degli spettacoli televisivi dove diversi assistenti di sala fanno applaudire il pubblico vile e docile.

⁸ Anche i combattimenti dei gladiatori non hanno più il vigore e crudeltà antichi, non sono che uno spettacolo di paccottiglia: l’uomo e la bestia finiscono per scendere a patti e abbracciarsi!

⁹ Cfr. la scena del Rubicone in *Roma*.

¹⁰ Che Fellini spettatore della decadenza del tempo utilizza per deplorare: “le stagioni non saranno più come prima”.

quello riservato ai cittadini romani, e che in tutta una tradizione occidentale significherebbe ancora la morte del nobile, del grande personaggio (la gola tagliata dalla spada)? Bisogna al contrario leggersi un'al-lusione implicita alla sorte riservata agli schiavi neri che scappano (cfr. il *Codice nero*¹¹ del XVII secolo), se si pensa che Tiberio non era alla sua prima esperienza di "asilo" a Capri? Bisogna vedere in queste lance conficcate nella testa tagliata una volontà da parte di Fellini di presentarci un'antichità "barbara" primitiva secondo i nostri attuali codici cristiani occidentali e secondo una certa letteratura sociologica sul sacrificio, sufficientemente divulgata perché Fellini abbia potuto leggerla e integrarla nel suo film affinché quadrasse bene con la sua idea di decadenza totale di una società *socialmente e storicamente costituita come regressiva e animale*¹²? Si propenderebbe piuttosto per quest'ultima ipotesi, confortati dal fatto che Fellini ha senza dubbio letto le tesi di René Girard a questo proposito (il sacrificio come rituale sociale), perché la morte di Tiberio si è svolta in più momenti, con le lance congiunte dei soldati, con la decapitazione finale, con l'oltraggio al cadavere disperso, la maggior parte del

quale è stata gettata in mare. In ciò che ci mostra Fellini c'è accanimento per il numero degli aggressori (molti soldati che infieriscono sulla vittima estenuata e indebolita, che aveva faticato per raggiungere l'isola) e per la quantità dei colpi, e anche per la varietà dei tipi di aggressione contro questo corpo. Fellini percepisce la Roma antica di Tiberio e Nerone come una Roma violenta, e ha probabilmente in testa la comoda e funzionale contrapposizione scolastica fra imperatori buoni e cattivi, santi e folli, fra i quali Nerone. Ma è una categoria (la categoria degli imperatori folli che ha sempre fatto farneticare le società, cfr. i "casi russi") alla quale non sfugge Tiberio, se si crede a Tacito.

Poiché Fellini ha letto assiduamente Svetonio, che non risparmia molto agli imperatori dei quali mette a confronto le vite, noi, per aggiungere ancora qualcos'altro sul contributo che Svetonio ha dato nella costruzione di un'immagine di Roma sanguinaria, ci prendiamo i testi relativi ai crimini attribuiti a Nerone dall'autore romano (una serie di dodici capitoli, dal ventisettesimo al trentottesimo). Ma siccome Nerone – che è fra gli imperatori più conosciuti dal pubblico del ventesimo secolo – uccideva soprattutto con il veleno,

noi crediamo che le crudeltà compiute attraverso la spada si possano attribuire ai tempi degli ultimi rappresentanti della dinastia Giulio-Claudia, ipotizzando che queste immagini di morti per arma bianca ai tempi dell'impero proven-gano in realtà dalla lettura della vita di Caligola, che è *la vita* che racconta la più grande varietà di supplizi e crudeltà, e la più grande quantità, densità in una sola pagina, dei crimini descritti da Svetonio, Caligola che rimane per diverse generazioni di studenti di latino il modello di "imperatore folle".

Il labirinto e il minotauro.

L'episodio del labirinto non appare in Petronio, appare invece nelle *Metamorfosi* di Apuleio e, in modo meno roman-zato, come semplice citazione, nella *Vita di Galba* di Svetonio. In generale, il mito di Cnosso contrassegna l'insieme della letteratura greco-romana e l'idea del labirinto ci accompagna fino all'epoca moderna, al punto di essere riportata nel linguaggio comune ("il filo d'Arianna", "un dedalo", ecc.). Nel caso di Fellini bisogna ricordare che il Maestro, prima di cominciare a girare *Fellini-Satyricon*, ha fatto un sopralluogo in Campania, là dove si presume si sia svolta l'azione del *Satyricon*, e là dove si concentrano i resti più

¹¹ Codice che fa parte di tutto un dispositivo legislativo che inquadra e favorisce la pratica coloniale in sessanta articoli. Redatto nel 1685 sotto l'autorità del Re Sole a Versailles, ha come scopo "di regolare ciò che concerne la qualità e lo stato degli schiavi".

¹² RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

conosciuti (Pompei, ecc.). Per lungo tempo la città di Napoli è apparsa ai suoi visitatori, per il suo aspetto formicolante di vita e il suo inserimento in un paesaggio carico di storia antica, “un dedalo” al punto che Dumas dice: “è il labirinto di Creta, senza il minotauro” (in *Le Corricolo*). Non è improbabile che Fellini, già sensibile al brulichio romano e al suo formicolio sotterraneo pieno di un passato mezzo perduto, ne abbia avuto la stessa impressione e non abbia rinunciato a inserirvi questo minotauro di cui Dumas avverte la mancanza. In effetti doveva essere grande la tentazione di riempire il suo film, satirico nel senso letterale del termine¹³, con tutto ciò che poteva sembrare antico, e già così familiare a un pubblico italiano ed europeo abituato alle leggende greche fin dalla più giovane età. Fellini mescola due “passaggi obbligati” di ogni storia nell’antichità e sull’antichità, i gladiatori (li si ritrova abbondantemente nei *peplum* precedenti e contemporanei al film di Fellini) e l’irruzione del minotauro. Nei due casi rovescia il *topos* in ridicolo: il gladiatore che presenta fa una pallida figura e non ha niente della baldanza virile dimostrata nei *peplum*, il minotauro non è

né vincitore né vinto e finisce per scendere a patti con il suo avversario!

3. La significazione della superficialità

3.1. La narrazione piuttosto che la storia
Il film comincia con un affresco e termina con un affresco e l’inizio interrotto di un racconto di avventure. Quindi, dall’inizio alla fine, il film è un oggetto di narrazione, dove il linguaggio e l’immagine sono i mezzi di una realtà di cui non si ha alcuna prova. L’affresco alla fine del film che raggruppa i protagonisti si scolora (come i dipinti ritrovati sotto la metropolitana romana spariscono nel momento in cui vengono alla luce in *Roma*): niente di più facile da fare sparire, quasi un colpo di bacchetta magica¹⁴ più che un’immagine. Un’immagine è formata da tutto un processo neuro-cerebrale, e Fellini tratta le sue immagini come dei ricordi:

È difficile dire che cosa ricordiamo. Abbiamo davvero questi ricordi remoti o si tratta di rimembranze altrui? Sono cose realmente accadute? O si tratta solo di quel che c’è stato raccontato? I miei sogni mi sembrano talmente veritieri che, anni dopo, mi chiedo: “Ma questo mi è veramente successo oppure me lo sono sognato?”¹⁵.

3.2. La confusione dei tempi nella narrazione

La realtà del passato non è mai stata messa in questione, si potrebbe credere, tanto quanto qua: Fellini ancora una volta si interessa meno al risultato o al fondamento dell’azione che alla sua traduzione, a ciò che resta della realtà dell’oggetto nel momento in cui lo si è fatto transitare, ritrovato, rivisitato, messo in immagini, in racconto. Fellini si spiega sui misteri dell’archeologia e sul ricorso all’antichità. In parte sviluppa il concetto di questa inclusione del presente nel passato e viceversa:

Mi immaginai di passeggiare in un appartamento romano del primo secolo dopo Cristo perfettamente conservato, come se ne fossi uno degli abitanti. Il problema è che non appena aprivo una camera ermeticamente sigillata l’erosione rimandata per secoli cominciava sotto i miei occhi disperati. Statue e affreschi si riducevano in polvere a causa di duemila anni compressi in un minuto. La metropolitana romana mi sembrava lo scenario perfetto. Non solo è un posto molto verosimile, è anche misterioso e interdetto¹⁶.

Come dice lui stesso, l’oggetto reale lo interessa meno del verosimile. E meno l’oggetto come si suppone che sia o che sia stato di quanto non lo interessi la *rovina*, “il resto”, che resiste contemporaneamente

¹³ In senso letterale, la “satira” è questo genere letterario guazzabuglio; la “satira” per gli antichi è l’insalata russa, il *pot pourri*, la sovrabbondanza.

¹⁴ Fellini è affascinato dal mondo della magia.

¹⁵ CHANDLER, cit. p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 208.

al passato e al presente. Sono il processo e la trasformazione che lo intrigano, e questa visione del passato come trasporto non è lontana da una certa concezione freudiana del racconto, o dal senso del simbolo per Jung, che Fellini leggeva assiduamente: una familiarità, un'ambivalenza del simbolo che non è quello che rappresenta e spiega. Allo stesso modo la bugia è un travestimento del vero e il sogno uno strano stato che ha a che vedere con il reale dal quale parte e al quale ritorna, di cui è *allusivo*, per riprendere un termine che ricorre spesso in Fellini, ma sapendo che è proprio della bugia, del sogno, del racconto, di non essere perfettamente ciò che dice. Questa via di mezzo, attraverso il gioco dei travestimenti, delle riprese, degli aggiustamenti, delle *regie*¹⁷:

Uno psicoanalista è più interessato alle vostre bugie e un lettore alla finzione, perché la bugia è sempre più interessante della verità¹⁸.
[...] Ma non credo che sia possibile distinguere nettamente il passato, il presente e il futuro, l'immaginario e i ricordi di quello che è veramente accaduto. [...] Io immaginavo le fiabe come una specie di sogno, una profonda realtà psicologica dai poteri profetici e rivelatori¹⁹.

In quest'ultima frase si vede d'altronde che la forza della favola che verte su un supposto-antico è di mescolare il passato, il presente, ma anche il futuro, in visioni profetiche²⁰; in effetti, è proprio della finzione e della favola di mescolare i tre tempi, presente passato futuro. È ciò di cui Fellini parla in questi termini:

Io non credo che ci sia la possibilità di fare una distinzione, una linea di divisione così netta fra il passato, il presente, il futuro, l'immaginato e il ricordo di qualcosa veramente accaduto²¹.

Ricorre frequentemente anche alle immagini dell'archeologo²², della traccia, dell'indizio. Per lui il passato, la storia sono anzitutto una successione di indizi da aggiornare, anche se lo spettacolo, come per il mago, vuole che si cancellino le tracce del processo, poco importano i limiti e i criteri precisi: la superficie è quello che resta, che vive, e che pone domande non tanto sulla profondità supposta quanto su come questa superficie è costituita, strano amalgama fra ciò che manca e ciò che c'è.

3.3. La confusione dei contrari come ideale di compiutezza
È per questo tipo di sovraesposizione, questa impressione di "spazzolatura a grandi tratti" e di esplosioni sensoriali della decadenza, della morte a venire, del disincanto e della fissazione puramente estetici, che si può parlare di sovrapposizione come contrappunto del funzionamento della vita, anche travestita, anche impotente (cfr. in senso proprio Encolpio); è nel quadro di un film inquadrato dalla doppia dimensione (quella dell'affresco) che Fellini può rivendicare un film "animale, organico", che racconta una vita così deprimente che, benché viva e feroce, resta vana. Così la scelta dei due giovani attori inglesi dalla carnagione pallida ma dagli occhi vivi permette di esprimere, secondo Fellini, un'animalità che subito disturba, ma, allo stesso tempo, non crea grandi conseguenze nei tempi della storia, perché in ogni caso niente è destinato a durare in questo mondo che crolla. Se si considera questa idea di vita, di vitalità "animale, minerale" applicata ai due protagonisti principali del *Fellini-Satyricon* come l'espri-

¹⁷ Cfr. il capitolo precedente: l'adattamento di un'opera nel quadro di un'altra opera, in questo caso la ripresa di un soggetto petroniano in un contesto felliniano, verte sicuramente sul senso di ciò che viene ripreso, aggiunto, tagliato, ridistribuito in capitoli, valorizzato o ridotto rispetto all'opera di partenza.

¹⁸ DAMIAN PETTIGREW, *Je suis un grand menteur*, L'Arche, Paris, 1994.

¹⁹ CHANDLER, cit.

²⁰ Conclusioni profetiche apocalittiche sulle quali torneremo.

²¹ PETTIGREW, cit., p. 20.

²² Cfr. l'immagine dell'archeologo che ricostruisce un'anfora o piuttosto ricostruisce "un oggetto che evocherà un'anfora" (in ZANELLI, cit.).

me Fellini²³, si comprende che il regista e la sua visione del tempo offrono lo spettacolo di un'apocalisse gioiosa, di un'ondata barocca che permette ancora al film di situarsi in uno stato intermedio, non più solamente temporale, ma ideologico: tra la negazione di Dio, e il precipitarsi verso la fine, e un eterno ritorno del simbolo, ridistribuito su grande scala, nel corso dei film (lo spettacolo, la nave, il va e vieni di immagini e motivi che tornano per fare simbolo, nel senso dei cicli archetipici secondo Jung che Fellini ha potuto riutilizzare a modo suo, secondo la propria estetica). Questo vale anche per una micro-scala, nel film stesso, tra una celebrazione della vita più sbrigliata e il racconto di un crollo o di una fuga²⁴. Fellini prova lo stesso piacere dall'ambivalenza o piuttosto dalla coesistenza (delle cronologie – quella del sogno, quella del racconto filmico, quella della storia –, dei tempi, delle mode: il racconto, gli affreschi, la rappresentazione teatrale, per esempio) e in questo resta fedele al *Satyricon* di Petronio che era, come il nome del genere indica, una grande “insalata russa”. Si tratta, come nota Pettigrew, di considerare il *Satyricon* come un sonno risvegliato, perché il sogno

ha questa facoltà di farsi “la modalità di linguaggio più completa”. Il sogno o la bugia (qui storica) permettono di essere completi, di presentare insieme ciò che è, ciò che è stato, ciò che si suppone sia stato e ciò che non è stato o si suppone non sia stato.

4. Ma allora, poiché passato presente e futuro si equivalgono, Fellini rifarà sempre lo stesso film?

4.1. La ricorrenza consacra “l'autore”

Ci siamo posti questa domanda a proposito di molti dei registi chiamati “autori di cinema”, secondo la definizione del gruppo formato attorno ai “Cahiers”²⁵. E ci ha portati molto vicini ad Antonioni, al suo compiacimento nel ripetere il motivo del vuoto. Anche Fellini dà spesso l'impressione di fare film che sembrano simili, che hanno come matrice comune questa antichità fondatrice. Per convincercene, riprendiamo nell'ordine gli elementi dell'antichità che abbiamo scoperto e ai quali abbiamo riconosciuto il valore di “simboli”, supporti di miti in senso barthiano²⁶, che funzionano cioè come segni di riconoscimento, atti a consacrare una cultura. Vediamo

che l'antichità di Fellini non è nata con l'adattamento di Petronio ma che preesisteva nell'opera di Fellini: una gestualità molto radicata nel quotidiano romano antico era già stata utilizzata nei film di Fellini che non si occupavano di antichità, come *La dolce vita*.

4.2. Prove della duplicazione
Un esempio sorprendente a questo riguardo è quello degli “applauditori”, nel *Satyricon* (cfr. fig. 1, fig. 2 e fig. 3) e ne *La dolce vita* (cfr. fig. 4, fig. 5, fig. 6 e fig. 7).

4.3. Ripetizione fra conformità e scarto rispetto al modello
Che cosa aggiunge allora il *Satyricon*? La differenza sta nella consapevolezza di produrre un motivo da parte del regista che, nella diegesi, fa del motivo anche uno strumento di continuità della diegesi stessa – crea un “fil rouge” –, che attraversa il limite dell'extra-diegetico e dell'intro-diegetico per indirizzarsi direttamente allo spettatore segnalando gli il ritmo del racconto (per la ricorrenza assunta e pure indicata), dà connotazione al motivo e lo carica pure di humor: lancia allo spettatore due messaggi successivi. Prima fa apparire il personaggio dell'applauditore che al di là della verità della sua esisten-

²³ ZANELLI, cit.

²⁴ Il film si conclude su un racconto che non prosegue e all'interno dello stesso racconto su un viaggio che non si farà (la nave è partita senza Encolpio).

²⁵ Cfr. il lavoro sintetico e analitico *La politique des auteurs*, piccola antologia dei “Cahiers du Cinéma”, 1972, riedita nel 2001, pp. 5-12.

²⁶ BARTHES, cit.

za storica (nel romanzo epico di Apuleio, *L'asino d'oro*, si trovava, come si è visto precedentemente, la funzione dell'applauditore) gioca sempre su una comicità dell'assurdo perché la sua funzione è di *fare nascere* la manifestazione di un'emozione, che invece è spontanea *per natura*.

Secondo rilievo: si nota una nuova intrusione di Fellini nella diegesi, o piuttosto una nuova confusione di spazi dentro e fuori quelli narrativi; la macchina da presa che inquadra soltanto delle mani piazzate al margine dell'inquadratura (fig. 8) non chiarisce chi sia il destinatario dell'esortazione ad applaudire: chi deve seguire l'esempio di queste mani e applaudire, gli spettatori nel film o gli spettatori del film? Bisogna allora interrogarsi sul senso di questa ambiguità che abbiamo stabilito, e della sua messa in scena (sempre più esplicitamente, passando attraverso il corpo di un personaggio, arrivando poi a mantenere nient'altro che delle mani): qual è il significato di questo spostamento dallo spettacolo che vive dell'artificio all'artificio dello spettacolo della vita? In gran parte barocca, questa scelta della confusione e del rovesciamento dei valori da parte del regista sicuramente renderà necessa-

rio un approfondimento.

Un altro motivo messo in evidenza come indizio immediato di antichità, e tuttavia lo si ritrova dalla *Dolce vita*, è il labirinto (cfr. fig. 9 e fig. 10 del *Satyricon* e fig. 11 e fig. 12 della *Dolce vita*).

5. Al di là della semplice duplicazione: la moltiplicazione dei doppi

Una genealogia dell'antichità del *Satyricon* sembra possibile, ma bisogna ammettere che l'antenato cinematografico del *Satyricon* gli è storicamente posteriore: l'azione della *Dolce vita* è contemporanea, quella del *Satyricon* antica, ma nella filmografia di Fellini e nelle sue immagini, è il mondo contemporaneo che precede e ispira l'antichità. Non ci potrebbe essere un modo di procedere più... labirintico, in altre parole, antico! Collegare solo le evidenze, *Roma* e il *Satyricon*, o il *Satyricon* e *La dolce vita*, sarebbe ancora troppo semplice.

5.1. Il senso della "ripetizione" in Fellini

Una domanda allora si impone: si tratta di riciclaggio della copia identica? Per questo bisogna ricollocare il nostro *corpus* di immagini ricorrenti in un *modus operandi*

felliniano più globale. Uno sguardo anche superficiale alla filmografia di Fellini impone una prima constatazione che viene a sfumare le nostre impressioni di "ripetizione": nel corso degli anni l'espressione felliniana tende a fissare un ritmo sempre più regolare nella ripartizione fra la parola "auto" (autobiografico o auto-finzionale) e la diegesi su quel che non è sé. *8½* (1963), *Block-notes di un regista* (1969), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Intervista* (1987): l'utilizzo del racconto nel racconto (che fa vedere nella finzione un regista) si intensifica. Se si ammette inoltre che il nostro binomio centrale (*Satyricon/Roma*) deborda su ciò che precede (*La dolce vita/8½*) e che segue (*Intervista*) si può parlare di estetica tentacolare, ramificata, complessa e ambiziosa, ma il cui discorso, certo *apparentemente ciclico e ripetitivo*, ci dà contemporaneamente delle chiavi di interpretazione: il discorso decadente e rinchiuso sull'io prende il sopravvento²⁷.

1) La proposta si concentra sull'io dell'artista, sempre più riflessivo (implicato nella decodifica del proprio funzionamento).

2) Lo spazio-tempo sembra svuotarsi della sua energia e si lascia disincarnare.

²⁷ Sulla questione si apre un aspro dibattito fra due ricercatori americani, Robert Philip Kolker (vedi *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford University Press, New York, 1983) e Noël Carroll (leggi *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York, 1988). Frank Burke, che si pone come arbitro fra i due, esamina i "periodi" di Fellini e ci interessa soprattutto per l'analisi che fa della "riflessività" di Fellini. In un'ottica postmoderna non esita a nominare apertamente questo termine preso in prestito dalla sociologia psicoanalitica. Cfr. il suo articolo dal titolo eloquente *Fellini: Changing Subject*, "Film Quarterly", vol. XLIII, n. 1, autumn 1989, pp. 36-48.

5.2 La ridefinizione di uno spazio-tempo "antichità"

Una delle conseguenze è che lo spazio-tempo ossessivo, Roma, è sempre meno posseduto dai suoi abitanti e dai suoi personaggi; il mito, come auto-spossatosi, a forza d'essere universale è diventato impersonale.

Il luogo-spettacolo non è più quello della strada (come in *Roma*) ma quello, artificiale, creato per i turisti giapponesi che non catturano più lo spazio romano, come lo faceva il protagonista di *Roma*, appunto, ma restano isolati nei loro pullman panoramici a investire lo spazio che guardano dall'alto.

Roma sembra ormai una conchiglia vuota, vista da un occhio impersonale, senza più alcuna focalizzazione interna del personaggio che si appropria del luogo; i monumenti sfilano come per un video di promozione turistica, visti da un occhio che non si sofferma e vi abita non identificato. Dal Campidoglio al Colosseo la visita turistica è impeccabile. Tutti i *must* sono presenti (piazza Navona e piazza di Spagna comprese), ma il punto di vista rimane esterno e gli

spazi deserti (cfr. fig. 17 e fig. 18).

Fellini arriva, attraverso un nuovo ribaltamento di senso o piuttosto attraverso un esaurimento del senso, a de-eternizzare Roma e a reintrodurre la trivialità della storia nel mito: anche l'antichità è mortale. Non è questo il luogo per chiedersi se Fellini era religioso. Alcune immagini sono chiaramente residui di cultura cristiana riutilizzati (la comunità umana che avanza verso il mare, per esempio) consapevolmente o non. Fellini non ha mai nascosto le sue radici nella civiltà cristiano-cattolica, pur scherzandone con un'ironia a volte feroce (chi ha dimenticato la sfilata di moda ecclesiastica in *Roma*?) e queste intrusioni grottesche della religione nei suoi film sono anche divenute una delle sue firme. Certi critici²⁸ ne hanno fatto l'oggetto stesso della loro analisi. Ora qui la questione non è la persona Fellini nella sua fede intima, ma il regista nel suo modo d'espressione pubblico. Ma non si tratta nemmeno di negare la parte di religiosità (piuttosto che di religione) dell'opera né di respingere la proposta di Sander

L. Gilman²⁹: innegabilmente l'opera di Fellini propone, man mano che il tempo passa, delle riletture, delle re-interpretazioni a ritroso che danno al ciclo o al re-inizio il valore di una perdizione o di uno spopolamento. Gli anni della giovinezza sono passati e il vecchio Fellini sviluppa un'estetica del dolce-amaro, e si capisce che due immagini apparentemente identiche possono mostrare effetti diversi: la contraddizione, la decrepitezza, il crollo, la perdita. Nel caso della degradazione, la duplicazione è necessaria: ciò che era deve essere daccapo, ma *in peggio*. La ripetizione in Fellini acquista così un valore comparativo e il ciclo si iscrive in un intento dimostrativo se non argomentativo, una specie di prova, attraverso l'immagine, che il tempo scorre via. Lo spazio (quello reale ma, soprattutto, quello dell'immagine) è allora il mezzo per provare e verificare il passaggio del tempo. Il tempo dà allo spazio il suo prezzo, ma lo spazio riconosce al tempo il suo costo. È così che tempo e spazio si definiscono l'un l'altro, cristallizzati in una sola entità ora singola ora doppia: l'antichità.

²⁸ Oltre a Pasolini (cfr. la sua analisi della *Dolce vita*, di cui dice, non senza provocazione, "per me è un film cristiano"), il critico Erich Segal ha fortemente investito la sua analisi del *Satyricon* di presupposti cristiani (*Arbitrary Satyricon: Petronius and Fellini*, "Diacritics", vol. I, Autumn 1971, pp. 54-57).

²⁹ SANDER L. GILMAN, *Religion as an Aesthetic Form: Observations on Fellini's I clowns*, "Diacritics", vol. I, n. 2, Winter 1971, pp. 56-58.



Fig. 7
La dolce vita



Fig. 8
Fellini Satyricon



Fig. 9
Fellini Satyricon



Fig. 10
Fellini Satyricon



Fig. 11
La dolce vita

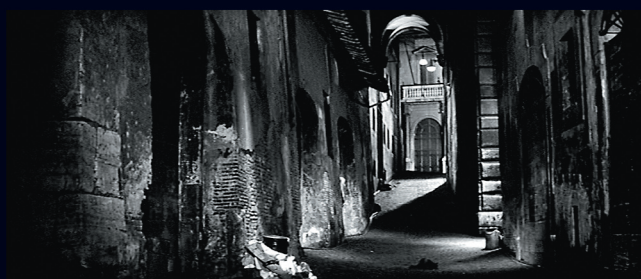


Fig. 12
La dolce vita



Fig. 13
Roma



Fig. 14
Roma



Fig. 15
Intervista



Fig. 16
Intervista



Fig. 17
Roma



Fig. 18
Roma

Antiquity in *Fellini-Satyricon*, Antiquity in Fellini

by Lydia Blanc

The ancient element certainly seems marginal in Fellini's work, when thinking of other directors of the same generation. Like Pasolini whose use of history, and ancient mythology in particular, is much more evident: *Medea*, *Edipo re* become eponymous titles, audiences immediately associate the film to a story set in antiquity.

In order to find antiquity in Fellini we must examine secondary aspects or rather not the film itself: the poster (*Roma* and the she-wolf) that indirectly recalls antiquity or its theme (*La città delle donne* could recall Aristophanes' or Plautus' plays on female vices).

We must admit that the Maestro's interest seems accidental. *Satyricon* came to Fellini following his stay in hospital: *Satyricon* was not part of a film project. Our article will show that, even if we cannot talk of projects that began with a clear reference to antiquity, it is no less present in his work and it represents a useful key to understand Fellinian poetics.

Even if antiquity is not an evident motif in Fellini, unlike Pasolini and his interest for classical literature, he cannot ignore it. On the contrary it is antiquity that follows him, surrounds him and becomes inevitable. Fellini, due to his Italian nationality in general and his Roman residence in particular, was in constant contact with antiquity; an "easy", sensorial, tactile and visual antiquity:

- completely devoted to his complete and extravagant Rome, Fellini was strongly tied to Rome's past which is present at every street corner or immediately under every inch of tarmac (cf. the discovery of frescoes during the excavations for the underground in *Roma*);

- for all Italians, ancient Rome is part of the national past (cf. the crossing of the Rubicon ridiculed in *Roma*). They have always lived next to antiquity.

Antiquity is inscribed in Fellini in an uninterrupted discussion on European mythology that began with the clowns and circus artists and reached *Casanova*.

Why does this historical moment seem decisive in understanding Fellini's work?

Because it is the moment of synthesis between the story and History for Fellini, it is the moment and place where the collective history and his own (dreamt) history meet, linked by the same roots: the idea of the origins. The action of *Satyricon*, Petronius' original novel and hypertext for Fellini's film, takes place in Emilia-Romagna, the region that Fellini was born in.

But why favour Roman antiquity, like Pasolini, instead of Greek antiquity? In order to establish stronger ties to this Roman soil (the future Italy) and to consecrate it as the founding land of Western Europe. There is no doubt: the universal and the minute are made to fuse together perfectly, according to Fellini.

But why should we start with *Satyricon* in order to examine Fellini's link with antiquity? After all, one could argue, it has often been written, that the reading of *Satyricon* was not part of a defined aesthetic and filmic project. But the actual fact that *Satyricon* is underestimated and emarginated by journalistic criticism and university studies renders it intriguing. The adaptation, to a cursory glance of *Satyricon*, is easy: grotesque story, concupiscent and extravagant account, bizarre exhalation, orgiastic, etc. There are many clichés that surround this film which remains the least shown on television, least selected in Fellini retrospectives and least studied at a university level. In France, so far, only one dissertation has been dedicated to this film (in 1986 in Paris III). The dissertation by Fabienne Costa on Fellini's work concentrated on *Intervista*. Hélène Dayan in Paris III has worked on the crisis of the character in *La dolce vita* and *8½*. Francesca Melani has examined time in Fellini, but has not included *Satyricon* in his *corpus* (which includes *Roma*, *8½*, *E la nave va* and *Intervista*).

Satyricon is in fact the least studied of Fellini's films and least known by audiences compared to other so called "typically Fellinian" films like *La dolce vita* and *8½*.

Let's take *Satyricon* as our Ariadne's thread, the starting point of our research, because it is the most explicit link with antiquity, and let's re-examine Fellini's cinema in light of this recurrent use of antiquity, even in the most unexpected places. Many point out that *La dolce vita* can be interpreted as a post-Christian *Satyricon*, but who would think of associating *Ginger e Fred* or *Intervista* with antiquity? Therefore, armed with our ancient pass which is the *Satyricon* evidence, we will be able to better appreciate the continuity of Fellini's cinema. A continuity based in part on ancient ruins.

1.1. A precise regeneration

First of all it is interesting to note that Fellini did not maintain the orthography of the *Satyricon*, which insisted on the heteroclitic and "satirical" dimension of the satirical genre, but focussed on the *Satyricon* that evokes

satyrs and a whole mythical world¹, interpreted² as a world of decadence; evidence of a superficial reading of late antiquity (cf. the frequent ambiguity attributed to the meaning of ancient Epicureanism). Fellini only kept the satyr drama of the satire, abandoning the literal claims of the genre in order to focus on the scabrous elements that are generally supposed, wrongly, to represent the essence of antiquity. But he also talked to the audience about what they wanted to hear (again) about antiquity: sex, lasciviousness, excess and decadence.

It is also interesting to note that he was not interested in the research needed to scrupulously represent a work with period language and costumes. Fellini, Dario Zanelli³ noted, didn't want to make an "archaeological" work but a "mineral" one in the sense of alive, vivacious and "animal", as Fellini said; or if there is any archaeology it is in the method, which is a more psychological rather than historical approach. In other words less in the perspective of representing a moment of that civilisation's history and more about representing a personal story of the individuals and their ghosts. For Fellini this work of representing images inspired on the past required two adjustments: Fellini's adaptation to his film, and the film's adaptation to the supposed atmosphere of the period being represented⁴. The mythical and ghostly surface prevails over the historical depth. The research is more ethnological (with the human race as the subject) rather than historical (in national terms). History, therefore, is not the "research" in the etymological sense and how Herodotus intended it, but a psychoanalytical and sociological research. And the recollection that Fellini is talking about cannot be very certain, a recollection that goes from 1969 to 60 or 50 BC. Because it is a recollection that overflows out of the historical picture (in the chronological sense). Fellini is talking about a psychoanalytical memory: a memory of a collective conscious that is at the heart of the film, it is the actual *recollection* in itself, its process, more than the truth or reality of what is being recollected. It is therefore evident that the depth of the memory is of little importance, because there is no need for a clean memory, a memory with purpose and an exact memory. The memory itself, with no other purpose, which indicates not that we come from one place or another, but that we are here, like thinking animals. The title chosen for the film that followed *Satyricon* is eloquent: *Roma*. Fellini didn't choose between Rome-location (the city whose inhabitants are called Romans) and Rome-period (Roman times) because the nature of the spatial or chronological recollection is of little importance, as the historical enigma is more interesting than its solution.

1.2. Choosing two superficial protagonists

Why choose two effeminate young English actors for the lead roles (Encolpio and Ascilto)? In order to present the audience with two new and virginal faces, without a past, ready to be neutral receptacles for our dreams and memories. The white faces of the young effeminate English actors of the *Fellini-Satyricon* could be compared to David Fleming's pale, floured and surprised look in Antonioni's, almost contemporary, *Blow-up*. The choice of adopting the focalization of the white face, which betrays nothing, a screen surface as the point of view, the visually unfathomable which becomes the visual probe, is the choice of a surface that will go beyond itself but in order to fail. Both in Fellini and in his fellow countryman Antonioni, the spectacle is so desolate and excessive that through seeing too much nothing is seen. The surface is a promise of depth (that calls for the in-depth investigation of the half-seen object), but often it is the point of what can be seen; it doesn't lead anywhere, there is nothing beyond it, it remains opaque, like a heavily made up face which becomes inexpressive, like the characters in *Satyricon*.

2. Antiquity in its references: regeneration and reduction, mentions and additions

2.1. The antiquity of peplums⁵. Preliminaries of the Fellinian reading

Since 1886, soon after the invention of the Cinematographe by the Lumière brothers, antiquity has found itself

¹ ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Gallimard, Paris, 1957. Barthes intended the myth as something generated by collective representations, habitual and recognised as significant in a collective and permanent way so that this common significance, perpetuated as such, was given a particular stature in its construction and the construction of its period.

² Cf. DARIO ZANELLI, *Nel mondo di Federico. Fellini di fronte al suo cinema (e a quello degli altri)*, Rai Eri, Roma, 1987. Fellini confessed to having read many historians such as Carcopino that compared a republican golden age and Julius-Claudia against the decline that followed.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ JEAN GILLI, *Le cinéma italien*, Ed. de la Martinière, 1996; MARC FERRO, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1998.

entwined in this new art. Stories for the films are often based on the Bible (the Passion or the Old Testament). The golden age of the peplums and epic films run from 1950 to 1970. Fellini therefore started his career when the peplums began theirs, whilst *Fellini-Satyricon* appeared when they started to disappear from the screen. His inspiration in terms of historical films was therefore the peplum, whether he used their stories or their style in order to parody them or contradict them by setting them against other interpretations of antiquity. Fellini confessed to loving Suetonius's writing, but many other authors other than this author of *Vita di dodici Cesari* are assembled in *Fellini-Satyricon*. Almost as if Fellini wanted to crush the audience under a mass of familiar features in common with ancient literature and load his film with everything that was *plausibly ancient*, in order to make a total film on antiquity.

2.2. *Satyricon* and its fictional original

There are numerous and always significant differences from the novel: Fellini often added scenes that didn't belong to Petronius' *Satyricon*. There are many echoes, and even outright borrowing, from episodes of Latin literature, mostly based on *topoi* and inaccuracies in the reading.

The motifs borrowed and the recollections are "classical"⁶. Here are some examples.

The applauders.

The show within the show is a recurrent motif in Fellini. It appears at least twice in *Fellini-Satyricon*⁷: there is Vernacchio at the beginning of the film and then Trimalcione. We could even add the scene at the amphitheatre where the crowd is invited to loudly clap the "almost-winner" the Minotaur⁸.

This idea of an approval by the audience, of an orchestration – the presentation of an emotion under the tutelage of a ridiculous and burlesque authority (Vernacchio for the applause, the God of laughter) – can be found in Apuleio's metamorphosis, in the Rice feast scene (*Metamorphoseon libri, III*).

The death of the stoic patricians.

Another difference between Petronius' book and Fellini's film, which wanted to integrate in one work everything that struck him and the audience, is the death of the stoic patricians, three quarters of the way through the film. There is no need to state how Federico as a child was fed much more than just Julius Caesar⁹, Cicero, Marc'Aurelio and that one of the images that the common understanding has better integrated and appropriated, with the risk of causing perfect ambiguities, is the contradiction between the Epicureans devoted to voraciousness and the dignified, long-limbed and determined stoics. There were no virtuous and stoic characters in *Fellini-Satyricon* to be set against the fat and debauched bodies of the Trimalcione "banquet". The gap is filled, almost by surprise, by including some stoics that kill themselves on the island: a couple that frees the slaves and whilst the woman drinks poison the man cuts his wrists in order to escape the dishonour of having their assets confiscated. This stoic and "noble" death is based on Seneca's death, told by Tacitus (*Annales*, XV, 62-63).

The death of the emperor on the island.

Another more violent death on this island is the massacre of the emperor. An episode that Fellini included without consulting anyone, recalling in part (the narrator talks about the kalends of April and the episode takes place in Capri) the death of Tiberius in Capri, abandoned by his friends and told by Suetonius, which remains one of Fellini's favourite sources for Roman stories (cf. *Vita di Tiberio*, 78). In fact Fellini drew on Tiberius' death (the emperor in power during the period his story is set in), but it did not match what he wanted to show of the end of an emperor. Fellini decided that the death of the emperor had to be a significant scene, it must serve the image. One way to shock is to make the death cruel, frightening (the head floating on the water) and even burlesque (the burlesque resulting from the accumulation of different types of deaths and the excess of mechanical gestures in the

⁶ In the chronological sense, but also in the "common" and "inevitable stages" sense.

⁷ We can find a "modern" version in *Ginger e Fred* which shows television shows in which various assistants make the pitiful and submissive audience applaud.

⁸ Even the gladiator fights no longer have the ancient vigour and cruelty, they are simply a cheap show: man and beast end up coming to an agreement and embrace!

⁹ Cf. the Rubicon scene in *Roma*.

fury vented on the emperor). Almost in reply to other scenes at the start of the film, the emperor is skewered (like a pig served at Timalcione's supper).

The film continues with a scene of fury vented on Caesar and a decapitation (until the floating head that finally sinks in the water). Do we have to see a decapitation, like the ones read in tales and hagiographic legends, where the decapitation is amongst the four official deaths reserved to Roman citizens and that throughout a western tradition means the death of the aristocratic and most important character (the throat cut by the sword)? Do we have to, on the other hand, read in it an implicit allusion to the destiny reserved to black slaves that escape (cf. the *Black code*¹⁰ of the XVII century), if we think that that was not Tiberius' first "asylum" in Capri? Do we have to see, in those lances thrust into the cut off head, Fellini's desire to show us a "barbaric" antiquity; primitive compared to our current western Christian codes and compared to a certain sociological literature about sacrifices, sufficiently widespread to be read by Fellini and for him to integrate it in his film, in order to fulfil his idea of complete decadence of a society socially and historically established as regressive and animal¹¹? We would rather favour the latter hypothesis, comforted by the fact that Fellini undoubtedly read René Girard's thesis on the subject (sacrifice as social ritual), because Tiberius' death was manifold, with the soldier's lances, the final decapitation and the violation of the missing body, the majority of which was thrown in the sea. In what Fellini shows us there is a fury in the number of aggressors (many soldiers that show no mercy for the exhausted and weak victim, that had laboured to reach the island), in the quantity of blows and in the variety of aggressions that this body is subjected to. Fellini perceived the ancient Rome of Tiberius and Nero to be violent and probably believed in the comfortable scholastic contrast between good and bad emperors, saintly and insane, amongst which Nero can be counted. But is a category (the category of insane emperors that has always made societies delirious, cf. the "Russian cases") that Tiberius cannot escape, if one believes Tacitus.

But as Fellini was an assiduous reader of Suetonius, who didn't spare much to the emperors whose lives he compared, we, to add something else about Suetonius's contribution to the construction of the image of a bloodthirsty Rome, will examine the Roman author's writings about the crimes attributed to Nero (a series of twelve chapters, from the twenty seventh to the thirty eighth). But since Nero – who is amongst the most well known emperors amongst twentieth century audiences – mainly killed with poison, we believe that the cruelties committed with the sword can be attributed to the period of the last representatives of the Julius-Claudia dynasty. We must therefore hypothesise that these images of deaths by steel weapons during the empire originate in fact from a reading of Caligula's life, which is *the life* that contains the greatest variety of tortures and cruelty and the greatest quantity, and density per page, of crimes described by Suetonius. Caligula in fact remains, for many generations of Latin students, the model of "insane emperor".

The labyrinth and the Minotaur.

The labyrinth episode does not appear in Petronius, but in Apuleio's *Metamorphosis* and, in a less romanticized way and as a simple quotation, in Suetonius's *Vita di Galba*. In general terms the Knossos myth marks the whole of Greek and Roman literature and the idea of the labyrinth reaches out to modern times, so much so that it can be found in common language ("Ariadne's thread", "un dedalo" (*maze in Italian*), etc.). In Fellini's case we must recall that before he started shooting *Fellini-Satyricon*, he took a trip to Campania, the place where the action of *Satyricon* is believed to have taken place and where there is a concentration of the best known remains (Pompeii, etc.). For a long time the city of Naples appeared to its visitors like a "dedalo" due to its seemingly teeming life and context in a landscape pregnant with ancient history. So much so that Dumas wrote: "it is Crete's labyrinth, without the Minotaur", (in *Le Corricolo*). It's not impossible that Fellini, already aware of the Roman swarms and its underground teeming with half forgotten past, had the same impression and didn't resist including the Minotaur that Dumas was missing. In actual fact it could have been a great temptation to fill his satirical¹², in the literal sense, film with all that seemed ancient and familiar to Italian and European audiences used to Greek legends from a very young age. Fellini mixed two "obligatory" elements of any story set in antiquity and about antiquity:

¹⁰ A code that was part of a legislative directory that framed and favoured colonial practices in sixty articles. It was compiled in 1685 under the authority of the Sun-King in Versailles, its aim was "to regulate the status and condition of slaves".

¹¹ RENÉ GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.

¹² In the literal sense, "satire" is a hotchpotch of a literary genres; "satire" for the ancients was the mixture, the pot pourri, the too full.

gladiators (found in abundance in peplums before and contemporary of Fellini's film) and the irruption of the Minotaur. In both cases he turns the *topos* on its head and into the absurd: his gladiator is a pallid figure, with nothing of the virile boldness showed in the peplum and the Minotaur is neither winner or loser. He comes to an agreement with his adversary!

3. The significance of superficiality

3.1. The telling rather than the story

The film starts with a fresco and ends with a fresco and the interrupted start of an adventure story. Therefore, from the start to the end, the film is an object being told, where the language and images refer to a reality of which we have no evidence. The fresco at the end of the film that contains the protagonists grows pale (like the paintings found under the Roman underground that disappear when they see the light in *Roma*): an effortless disappearance, more than an image almost a wave of a magic wand¹³. An image is formed by a neuro-cerebral process and Fellini treats his images like memories:

It is difficult to say what we remember. Do we really have these remote memories or are they someone else's recollections? Did they really happen? Or is it just what we have been told? My dreams seem so true to me that, years later, I ask myself: "Did this really happen to me or did I dream it?"¹⁴.

3.2. The confusion of the periods in the story

The reality of the past has never been questioned, one might think, as much as here: Fellini once again is less interested in the result or the basis of the action, than in its translation and what's left of the reality of the object once it has travelled, been discovered and reassessed and placed in images and a story. Fellini explained himself on the mysteries of archaeology and his turning to antiquity. On the one hand he developed the concept of this inclusion of the present in the past and vice versa:

I imagined myself strolling through a perfectly preserved Roman apartment of the first century AD, as if I was one of its residents. The problem was that as soon as I opened a hermetically sealed room I would trigger, under my desperate gaze, the erosion that had been postponed for centuries. Statues and frescoes were reduced to dust due to two thousand years being compressed into one minute. The Roman underground seemed to me to be the perfect setting. It's not only very credible but also mysterious and forbidden¹⁵.

As he says himself, the real object interests him less than the credible version. Not the object as we think it is or was but rather the ruin, the remains that hold out against the past and the present. He is intrigued by the process and transformation, and this vision of the past as transport is not too distant from the Freudian idea of the story or Jung's interpretation of the symbol, someone that Fellini read assiduously: a familiarity and an ambivalence of the symbol that is not what it represents and explains. In the same way, the lie is a disguise for the truth and the dream a strange state which has to do with reality, from which it departs and returns, and which it *evokes*, to use a term often found in Fellini. Not forgetting that it is the nature of the lie, dream and story not to be exactly what they say they are. A middle course through the game of disguises, shooting, adjustments and *directions*¹⁶:

A psychoanalyst is more interested in your lies, a reader in fiction, because the lie is always more interesting than the truth¹⁷. [...] But I don't think it's possible to clearly distinguish the past, the present and the future, the imaginary and the recollection of what actually happened. [...] I thought of fairy tales like a sort of dream, a deep psychological reality with prophetic and revelatory properties¹⁸.

¹³ Fellini was fascinated by magic.

¹⁴ CHANDLER, quoted, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, p. 208.

¹⁶ Cf. the previous chapter: the adaptation of a work in the framework of another work, in this case the revival of a Petronian subject in a Fellinian context, is concerned with the meaning of what is revived, added, cut, redistributed in chapters, enhanced or minimized compared to the original work.

¹⁷ DAMIAN PETTIGREW, *Je suis un grand menteur*, L'Arche, Paris, 1994.

¹⁸ CHANDLER, quoted.

In this last statement we can see that the strength of the fairy tale, which deals with an alleged ancient, is to mix past, present and also the future in prophetic visions¹⁹; in fact mixing the three periods, past, present and future, is the essence of fiction and the fairy tale. Fellini talked about it in these terms: “I don’t think that a distinction, a neat division between past, present and future, between invention and recollection of something that actually happened, is possible”²⁰.

He frequently resorted to the archaeologist’s images²¹, the traces and the evidence. For him the past and history are first of all a succession of clues to be updated, even if the performance, like a magician’s show, dictates that the evidence of the process must be erased. Limits and precise criteria are of little importance: the surface is what’s left, it’s what lives, what asks questions, not about the supposed depth but about the make up of this surface, which is a strange combination of what is missing and what is present.

3.3. The confusion of opposites as an ideal of completeness

It is due to this type of overexposure, this impression of “broad brush strokes” and sensorial explosions of decadence, of future death, disenchantment and purely aesthetic obsession, that we can talk of overexposure as a counterpoint to life, even disguised and impotent (cf. *Encolpion*); it is in the context of a film framed by the double dimension (the fresco) that Fellini can lay claim to an “animal, organic” film, which portrays a depressing life that, even though alive and ruthless, remains insubstantial. Which explains the choice of two young English actors, with their pale complexion and keen eyes which express, according to Fellini, a disturbing animality which, at the same time, is of no great consequence to the story because nothing is destined to last in this collapsing world. If we examine this idea of life and “animal, mineral” vitality as applied to the two main protagonists of *Fellini-Satyricon*, as Fellini intended it, we can understand that the director and his vision of time provide the spectacle of a joyous apocalypse, a surge that could be defined as baroque, which places the film at an intermediate level, not only temporal but ideological too: between the negation of God and rushing towards the end, and an eternal return of the symbol, broadly redistributed throughout his films (the show, the ship, the coming and going of images and motifs that return as symbols, in Jung’s archetypal cycles, which Fellini enjoyed reading a great deal and was able to reinterpret in his own way and aesthetic); this also applies for a micro-scale, in the film itself, between a celebration of an unbridled life and the story of a collapse or of an escape²². Fellini found the same pleasure in the ambivalence or rather the co-existence (of the chronologies – of the dream, of the filmic story, of history – of periods and fashions: the story, frescoes and the theatrical representation for example) and in this is faithful to Petronius’s *Satyricon*, which was, as the name of the genre suggests, a hotchpotch. It’s a case of imbuing *Satyricon*, as Pettigrew noted, with the expression of an awakened sleep, because the dream has the ability of being “the most complete form of language”. The dream or lie (historical in this case) allow a completeness and a presentation of what is, what has been, what we think was and what wasn’t or we think wasn’t, at the same time.

4. But if past, present and future are the same thing, will Fellini always remake the same film?

4.1. The recurrence sanctions the “author”

We have asked ourselves this question about many directors that have been defined “cinematic authors” according to the group that formed around the “Cahiers”²³. And it led us very close to Antonioni and his self-satisfaction in repeating the motif of emptiness.

Fellini too often gives the impression of making films that seem similar, that have this founding antiquity as a common root.

¹⁹ Apocalyptic, prophetic conclusions that we will come back to.

²⁰ PETTIGREW, quoted, p. 20.

²¹ Cf. the image of the archaeologist that puts together an amphora or rather puts together “an object that will recall an amphora” (in ZANELLI, quoted).

²² The film ends on a story that does not continue and within the same story about a voyage that won’t be undertaken (the ship sailed off without *Encolpio*).

²³ Cf. the synthetic and analytical work *La politique des auteurs*, a brief anthology of “Cahiers du Cinéma”, 1972, republished in 2001, pp. 5-12.

Let's examine the ancient motifs that we have discovered and whose value as "symbols" and supports of myths, in the Barthesian²⁴ sense, we have recognised. That is that work as signs of recognition in order to sanction a culture. We see then that Fellini's antiquity wasn't created with the adaptation of Petronius but that it existed before Fellini's work: a gestural expressiveness that was firmly rooted in ancient Roman life had already been used in other films that were not about antiquity, like *La dolce vita*.

4.2. Evidence of duplication

A surprising example is provided by the "applauders", in *Satyricon* (cf. fig. 1, fig. 2 and fig. 3) and in *La dolce vita* (cf. fig. 4, fig. 5, fig. 6 and fig. 7).

4.3. Repetition between similarity and difference from the model

What does *Satyricon* add then? The difference is in the director's awareness of producing a motif that, in the diegesis, renders the motif an item of continuity in the actual diegesis– it creates a "fil rouge" – that crosses the limit of the extra-diegetic and of the intro-diegetic in order to address the spectator directly and mark the rhythm of the story (due to the assumed and indicated recurrence), provide a connotation to the motif and charge it with humour: it gives the spectator two subsequent messages. Firstly he introduces the applauder that apart from the truth of his historical existence (in Apuleio's epic novel, *The golden ass*, there was, as we saw earlier, the function of the applauder) plays on the comedy of the absurd because his function is to provoke the manifestation of emotions that are, by their very *nature*, spontaneous.

Secondly we can see a new intrusion by Fellini in the diegesis, or rather a further confusion of the spaces inside and outside the narrative; the camera that frames just the hands placed on the edge of the shot (fig. 8) does not make it clear who is the recipient of the incitement to clap: who must follow the example of these hands and clap, the audience in the film or the audience watching the film?

We must therefore question ourselves about the meaning of this ambiguity that we have established and of its staging (increasingly explicitly, by going through the body of a character, to reach simply the hands): what is the meaning of this movement from the performance that lives through artifice to the artifice of the performance of life? This propensity for confusion and overturning of the values by the director is rather baroque and will certainly require further investigation.

Another motif highlighted as immediate evidence of antiquity, and nevertheless found in *La dolce vita*, is the labyrinth (cf. fig. 9 and fig. 10 of *Satyricon* and fig. 11 and fig. 12 from *La dolce vita*).

5. Beyond the simple duplication: the multiplication of the doubles

A genealogy of *Satyricon*'s antiquity seems possible but we must admit that its cinematic ancestor is precedes it: the action of *La dolce vita* is contemporary, *Satyricon*'s ancient, but in Fellini's filmography and in his images, it is the contemporary world that precedes and inspires the ancient one. There could be no more labyrinthine, in other words ancient, way of proceeding. Simply connecting the evidence, *Roma* and *Satyricon*, or *Satyricon* and *La dolce vita*, would be too simple.

5.1. The sense of "repetition" in Fellini

A question arises: is it a recycling of an identical copy? This is why we must return our *corpus* of recurrent images in a more global Fellinian *modus operandi*. A superficial glance at Fellini's filmography imposes an initial observation that softens our impression of "repetition": over the years the Fellinian expression tends to fix an increasingly regular rhythm to the alternation between the "auto" (auto-biographic or auto-fictional) and the diegesis of what isn't. 8½ (1963), *Block-notes di un regista* (1969), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Intervista* (1987): the use of the story within the story (that shows a director in the fiction) intensifies. If we admit that our central pair (*Satyricon*/*Roma*) overflows on what precedes it (*La dolce vita*/8½) and follows it (*Intervista*) we can talk about a tentacular, ramified, complex and ambitious aesthetic, but its subject matter, of course apparently cyclical

²⁴ ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

and repetitive, provides us with possible interpretations: the decadent and enclosed discussion on the ego takes the upper hand²⁵.

1) The proposal is concentrated, increasingly reflective, on the artist's ego (implied in decoding his own functioning).

2) Space-time seems to loose its energy and lets itself be disembodied.

5.2 The re-definition of an "antiquity" space-time

One of the consequences is that the obsessive space-time, Rome, is inhabited less and less by its inhabitants and characters; the myth, worn out, turns from universal to impersonal.

The location-performance is no longer the road (like in *Roma*) but the artificial location created for Japanese tourists that no longer capture the Roman space, like the protagonist of *Roma*, but remain isolated in their panoramic buses and assail the space that they look down upon.

Rome seems an empty shell by now, viewed by an impersonal eye, without any internal focusing by the character that takes possession of the space; the buildings file past like in an tourist video, seen by an eye that no longer lingers and inhabits.

From the Campidoglio to the Coliseum, an impeccable tourist tour. All the musts are there (piazza Navona and piazza di Spagna included), but the point of view remains external and the spaces deserted (cf. fig. 17 and fig. 18).

Fellini manages, through a new overturning of meaning or rather through an exhaustion of meaning, to eliminate the eternal element of Rome by introducing the triviality of history into the myth: even antiquity is mortal.

This is not the place to ask ourselves whether Fellini was religious. Certain images are clearly, consciously or unconsciously, remnants of recycled Christian culture (the human community that advances towards the sea, for example). Fellini never hid his roots in the Christian-Catholic civilization, at times by making fun of them with ferocious irony (the unforgettable ecclesiastical fashion show in *Roma*) and these grotesque intrusions by religion in his films have also become another one of his trademark aspects. Certain critics²⁶ have made them the subject of their research. But the question here is not Fellini and his personal faith but the director and his public way of expressing himself. Even though the religious aspect (rather than religion itself) of his work, and Sander L. Gilman's proposal, must not be denied: undeniably Fellini's work provides, as time goes by, subsequent readings and re-interpretations that imbue the cycle or re-start, with a sense of ruin or depopulation. The youthful years are long gone and the older Fellini developed a bitter sweet aesthetic and we can see that the two apparently identical images can show different effects: contradiction, decrepitude, collapse and loss. In the case of degradation, the duplication is necessary: what has been must be again from the beginning, but *worse*.

The repetition in Fellini acquires a comparative value and the cycle joins a demonstrative, if not argumentative, intent, a sort of proof through images that time flows away. Space (real space and, more importantly, the space of the image) is therefore the means to feel and control the passage of time. Time gives space its price but space is indebted to time for its cost. This is how time and space define each other, crystallized in one single entity that is at times single and at others double: antiquity.

²⁵ On the subject there was a fierce debate between two American researchers, Robert Philip Kolker (see *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford University Press, New York, 1983) and Noël Carroll (see *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, Columbia University Press, New York, 1988). Frank Burke, which acted as referee between the two, examined Fellini's "periods" and is of particular interest for his analysis of Fellini's "reflexiveness". In a post modern outlook he doesn't hesitate to use this term, borrowed from psychoanalytical sociology, openly. Cf. his eloquently titled article *Fellini: Changing Subject*, "Film Quarterly", vol. XLIII, n. 1, autumn 1989, pp. 36-48.

²⁶ Apart from Pasolini (cf. his analysis of *La dolce vita*, about which he said, not without provocation, "for me it's a Christian film"), the critic Erich Segal has heavily invested his analysis of *Satyricon* with Christian assumptions (*Arbitrary Satyricon: Petronius and Fellini*, "Diacritics", vol. I, Autumn 1971, pp. 54-57).



Fellini, *Ritratto di Anna* - Inchiostro blu su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Anna Giovannini)



Fellini, *"E la nave va": Uomini sul ponte*, [1982?] - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)

IL MOSTRO E LA DIVA

GIOVANNI FESTA

Premessa

Accostare due film così diversi come *E la nave va* (Fellini, 1983) e *Alien* (Scott, 1979), che in comune hanno apparentemente solo la vicinanza temporale, quasi come si trattasse, in linguistica, di un ossimoro, è essenzialmente un tentativo di mettere in luce tutta una serie di affinità e riflessioni. Nel primo paragrafo affronterò la nozione di effetto speciale: da un lato avremo il *simple trick* felliniano (svelato con la messa in scena dell'apparato finzionale alla fine del film), dall'altra l'*animatrone* di Scott, l'effetto speciale che, credibile, si fa *dramatis persona*. Procederò quindi con l'analizzare l'oggetto nave (l'imbarcazione felliniana e la navicella di Scott, stilisticamente opposte), e le dinamiche del viaggio (interplanetario in Scott, crociera in Fellini) specificandone la dinami-

ca performativa. Nel terzo paragrafo parlerò dell'*Host*, l'Ospite, ovvero le due creature che danno il nome al titolo, Il Mostro e la Diva, caratterizzate dai medesimi attribuiti attributi di singolarità e perfezione. Nell'ultimo paragrafo sovrapporrò i finali, pressoché identici, e, in una minutissima postilla, accennerò ad un altro film non troppo dissimile dai due che abbiamo scelto come oggetto del saggio: *Fitzcarraldo* di Werner Herzog.

1. L'effetto speciale

Parlare di *Alien* e di *E la nave va* significa porre le due opere su due diversi piani o aree di significazione, in quanto costituiscono due maniere di interpretare il mezzo che rende possibile, al cinema, ogni contraffazione del reale, ogni sua simulazione: l'effetto speciale. In Scott avremo l'effetto

speciale come *trompe l'oeil*, in Fellini l'effetto speciale come *poor trick*, ingigantimento esponenziale del trucco illusivo che deriva dagli spettacoli di magia.

Questa differenza, questo scarto, è anche il sintomo per così dire di due aree geografiche, di due diverse estetiche: da una parte quello che chiameremo modello Porter, dall'altra il modello Méliès. Ridley Scott rientra nel primo modello, Fellini nel secondo. Se il cinema degli albori può essere un'utile metafora per svelare atteggiamenti della modernità, il modello Porter è quello della fascinazione spettacolare e dell'*action*, il modello Méliès è quello dell'invenzione di un mondo derivato, completamente ricostruibile in studio, e che nasce dal *simple trick* dello spettacolo da baraccone, dall'illusionismo da fiera, dalla scomparsa della figura dietro una botola, dagli scenari posticci¹.

¹ MARCELLO WALTER BRUNO, nel suo saggio sugli effetti speciali (*Per una storia degli effetti speciali come specifico cinematografico*, in *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, Einaudi, Torino, 2001), pone giustamente in luce l'aspetto meramente tecnico del film di Porter: "Il punto di svolta costituito da *L'assalto al treno* (Porter, 1903) è evidente non tanto nella scelta del *plain air*, luogo dell'azione violenta come nel coevo *Desperate Preaching Affray* (William Haggart, 1903) in cui pure si contano molte fucilate e ben tre morti ammazzati, quanto piuttosto negli interni: quando il bandito entra nell'ufficio del capostazione, una grande finestra sulla destra dell'inquadratura è riempita con l'immagine (prospetticamente sbagliata) del treno in arrivo; ebbene, quell'immagine è girata separatamente con la tecnica della doppia esposizione e con l'adozione di un mascherino (matte)".

² Si veda in questo senso anche, naturalmente, Godard (fra gli altri film *One plus one*, 1968, dove la gru è utilizzata come giostra dalla protagonista e non più come supporto logistico per la macchina da presa: da attrezzo diviene profilmico), ma anche Ingmar Bergman (*Persona*, 1965), Mario Schifano (*Umano non umano*, 1969) e Carmelo Bene.

Dice Fellini: “Non è necessario che le cose che si mostrano siano autentiche: in generale è meglio che non lo siano”. In *E la nave va* decide di mostrare, alla fine della grande sequenza della distruzione del set, la realtà della ricostruzione in studio. La nave non era altro che una piattaforma traballante, movimentata ad arte, un colossale *ekkulema*, piattaforma mobile usata per le tragedie euripidee.

Si dirà che questo mostrare il meccanismo della messa in scena, i mezzi di produzione, sia una ammissione straniante di derivazione brechtiana².

Fellini invece vuole mostrarci come l'intera sua operazione derivi da una prassi di fare cinema che è quella dei Méliès, dei grandi illusionisti: il fine è creare un mondo alternativo perfettamente credibile a partire da effetti del tutto meccanici (una piattaforma semovente): quella di Fellini è una dichiarazione che riassume una consapevole rivendicazione di altissimo artigianato. Come dice Metz, “Fra i trucchi di George Méliès molti non erano cinematografici ma profilmici. Méliès non avvertiva

la differenza: faceva il prestidigitatore di mestiere e considerava anche i suoi trucchi cinematografici come i sostituti del tutto provvisori dei suoi raggi di illusionista”³.

Non si può non pensare ad un altro artista artigiano, Michael Powell, che, come Fellini, “realizza sorprendenti fantasie quando gli effetti speciali sono ancora meccanici: un tappeto che vola appeso ad un carrello con dei fili (*Il ladro di Bagdad*), due giocatori di ping pong – e una pallina – che si immobilizzano grazie al blocco del fotogramma e restano fermi mentre la scena continua grazie a un filo invisibile (*Scala al paradiso*), scalinate dalle quali scendere danzando disegnate sulla superficie del teatro di posa, una vetta dell'Himalaya dipinta su un enorme fondale di gesso (*Narciso nero*)”⁴.

E che dire, in Fellini, della laguna nella quale si dibatte Casanova (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976)? Anche qui l'artificio scenico viene messo in luce: il protagonista si dibatte in un mare di plastica scura, le navi sono poco più che quinte intagliate

nell'ombra, simili alla nave ostile de *E la nave va*, che più che un'imbarcazione è un costrutto, un'immagine derivata, possiede consistenza lignea, da marionetta semovente.

In *Alien* l'effetto speciale funziona diversamente. Il mostro animatronico (da *animatrone*, complesso sistema meccanico e tecnologico comandato a distanza e in grado di compiere movimenti elementari) si configura come *trompe l'oeil*.

Il *trompe l'oeil* (locuzione francese traducibile con inganno ottico) è una figura che in pittura simula l'illusione della realtà. È l'apparizione di un doppio seducente, mostro che perverte le regole del dispositivo prospettico, spazio impossibile, “Un ibrido che della pittura è stato considerato tanto la massima espressione quanto la sua ombra, la sua negazione”⁵.

Analogamente al *trompe l'oeil* l'alieno è oggetto instabile, che sembra sempre sul punto di fuoriuscire dai limiti che gli sono propri. È una cosa che *sporge* dallo schermo. Il mostro di *Alien*, il *trompe l'oeil*, sono due figure aggettanti. E se quasi tendiamo la mano a

³ CHRISTIAN METZ, nel suo saggio *Trucchi e Cinema* (in *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975), opera una interessante distinzione fra trucchi profilmico e trucchi cinematografici. Scrive: “Con la parola trucchi si designano solitamente due tipi di interventi che non si collocano nel medesimo momento generale di fabbricazione del film. Gli uni, che chiamerò trucchi profilmico, consistono in qualche piccolo marchingegno preventivamente integrato all'azione o agli oggetti davanti ai quali si è installata la cinepresa; qualche trucco è stato messo in atto, ma prima della ripresa”. I trucchi cinematografici sono, invece, “quelli specifici del cinema. Nell'elaborazione del film essi intervengono in un altro momento: appartengono all'atto del filmare, non al filmato. Sono prodotti, secondo i casi, durante le riprese (trucchi di cinepresa) o successivamente (trucchi sulla pellicola, realizzati in laboratorio)”.

⁴ EMANUELA MARTINI, “Michael Powell”, voce in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 2006.

⁵ PATRICK MAURIÈS (a cura di), *Il trompe-l'oeil: illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Leonardo Arte, Milano, 1997. Per quanto riguarda l'invenzione del *trompe l'oeil*, esso risale probabilmente ad Omero, che in *Iliade*, XVIII, 548-49 descrivendo lo scudo di Achille recita: “Dietro nereggiava la terra. Pareva arata pur essendo d'oro. Ed era gran meraviglia”. Tutta la descrizione del manufatto di Efesto è carica di suggestioni di questo tipo: l'immagine appare continuamente in bilico fra suggestione della narrazione e materia, superficie. Inoltre Omero sottolinea l'effetto di stupore causato dalla creazione in *trompe l'oeil* (era gran meraviglia).

palpare la zucchini dell'*An-nunziata* del Crivelli, o a verificare la consistenza della goccia stillante da un quarto di manzo in una natura morta olandese del 600, è perché il *trompe l'oeil* possiede, proprio come il Mostro, una voluttà di contatto, di avvicinamento, un movimento verso il di fuori, verso l'al di là della superficie schermica.

La cosa sporge dalla tela, l'apparizione *viene incontro allo sguardo*, il doppio si stacca stranamente dalla superficie dello schermo plastico...⁶.

Interessante è l'uso che di questa dicotomia *cosa dipinta vs cosa reale* fa Carmelo Bene in uno spettacolo come *Arden of Feverham*, dove la formulazione del concetto di *trompe l'oeil* trova forse la più completa asserzione: come in uno specchio, ogni elemento materiale (tavoli sedie, porte, tende) corrisponde ad un dipinto.

Il pittore Clark "si precipita a una revisione totale della scenografia, eliminandone tutto quanto è funzionale: sparecchia brutalmente quella porta

dipinta come se fosse vera, il tavolo, le sedie, gli sgabelli, proponendo a questa un'altra scena, con gli stessi elementi ma dipinti, sistemati a inganno del prossimo su cavalletti appositi"⁷.

Alien, mostro posticcio, costruito da un manipolo di designer (H.R Giger, Moebius, Rambaldi), inganna con la pretesa di una vitalità costruita ad arte, e che invece è solo meccanismo, bambola, profilo:

Allo sguardo la scena non cambia – lo sguardo non adopera le cose. È la stessa casa ma inabitabile, ad onore di un'arte che s'era fatta onore nell'arredamento. Il fuoco torna finto nel caminetto. I personaggi, se sarà inverno quando torneranno, moriranno dal freddo⁸.

È la vittoria del *trompe l'oeil* sulla realtà. Analogamente *Alien* segna il trionfo dell'effetto speciale, che si insedia nella diegesi, diventa *dramatis persona*.

Inoltre, in determinati *trompe l'oeil*, come nella *Scala degli ambasciatori* di Le Brun⁹, si attua uno strano rovesciamento:

to: lo spettatore da soggetto guardante diviene soggetto guardato. È il medesimo rovesciamento che succede in *Alien*, e negli *horror movies* degli anni ottanta.

Scrivo a proposito Marin:

Ecco dunque l'ambasciatore, rappresentante del re straniero e della sua potenza, suo delegato, che sale la scala di Versailles per raggiungere il luogo dell'udienza reale: spettacoli, sapienti prospettive rigorosamente pianificate, sono offerti dal palazzo allo sguardo del soggetto di rappresentanza e di rappresentazione. Improvvisamente, in un istante, e sicuramente solo per un istante, il soggetto spettatore si vede visto, osservato, commentato nella sua stessa attività di soggetto che vede, osserva commenta. *È guardato guardante. Lo spettatore è divenuto spettacolo: meglio è lo spettacolo del proprio spettacolo*¹⁰.

Nel *trompe l'oeil*, in *Alien* (nell'*horror film*), non c'è niente da vedere perché, come dice Baudrillard "sono le cose che vedono voi, non fuggono dinanzi a voi, ma vi si portano davanti"¹¹.

Succede lo stesso in *Grizzly Man* (Herzog, 2004), quando è l'orso a fissarci, nelle ultime, drammatiche scene del film,

⁶ LOUIS MARIN, *Rappresentazione e simulacro*, in *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2001.

⁷ E ancora, sempre in *Arden of Feverham*, c'è almeno un altro momento che ci sembra almeno necessario presentare, nella nostra esplorazione del concetto di *trompe l'oeil* e della sua inversione: il pittore Clarke, invece di dipingere sulla tela il ritratto della modella, dipinge sulla modella il ritratto di lei che copia dalla tela: "Clarke è in veste di pittore. Sta ritraendo la bella Susanna, seduta, immobile, composta, vestitissima. Il sistema di Clarke è stravagante: egli lavora infatti di pennello sul viso e sul corpo di Susanna, prendono il ritratto di lei a modello: le dà il rosso alla bocca, il verde agli occhi, tenta più volte, scontento, il colore dei capelli. Il dipinto addossato al cavalletto ritrae Susanna un po' discinta. Così lui cerca di scoprirle un seno. Lei non vuole, si ribella, si abbandona infine al capolavoro" (CARMELO BENE, *Arden of Feversham*, in *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano, 2002).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Charles Le Brun (1619-1690), pittore francese, fu il principale interprete del fasto della Francia di Luigi XIV. *La scala degli ambasciatori* si trova a Versailles.

¹⁰ MARIN, cit.

¹¹ Jean Baudrillard è citato nel saggio di LUCIA CORRAIN, PAOLO FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in LUCIA CORRAIN, *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche*, Meltemi, Roma, 2004. L'autrice parla anche di *trompe l'oeil* "che non è imitazione o riflesso del reale, ma rinvio a se stesso, alla propria ipersimulazione sperimentale, che intrappola l'occhio in una apparenza generatrice di stupore".

a opporre al nostro sguardo il suo sguardo animale, vitreo. L'Oggetto in *trompe l'oeil* e l'*alien* condividono inoltre la stessa posizione: sono due figure *ad marginem* (da margo –inis: bordo, bordura, frontiera). Analogamente al primo, che si sporge senza mai arrivare veramente nell'al di qua, che si sforza di assomigliare alla cosa reale senza mai possederne davvero gli attributi, anche *alien* è una figura della ripetizione di quello che poi alla fine è un unico atto mancato: la negazione della prossimità. La prima è una prossimità territoriale: se al *trompe l'oeil* è negato l'al di là della superficie dipinta, all'*alien* è negato l'arrivo sul pianeta terra: se la zucchina di Crivelli non potrà mai abbandonare la superficie del quadro, *alien* non potrà mai lasciare la superficie dello spazio profondo, che alla superficie della tela rimanda.

Figura liminale, fa del proprio essere sempre ai bordi un elemento di ulteriore minacciosità. Non è qui ma potrebbe esserci. Potrebbe arrivare. È perennemente in viaggio verso di noi¹².

Il secondo scacco riguarda una prossimità che definiremo affettiva: come il *trompe l'oeil* non potrà mai sostituirsi alla cosa reale, così l'*alien* non riuscirà mai nel suo scopo di far partorire alla donna la propria progenie. Accade

come in Kafka: il divenire uomo dell'animale¹³ – che in *Alien* varia in quanto l'animale, il mostro, cerca di utilizzare l'uomo come contenitore per la sua progenie mostruosa – e il divenire animale dell'uomo: nell'ultimo *Alien* (*Alien IV*, la clonazione, Jeunet, 1997), Ripley si accorgerà della presenza del mostro grazie semplicemente all'olfatto, come un segugio.

2. L'oggetto-nave

Si può perdonare se nel vecchio scafo della Victory di Nelson, a Portsmouth, non scorgono solo l'antico simulacro di una gloria intramontabile, ma anche un poetico rimprovero, appena addolcito dalla sua natura pittoresca, ai monitori e ai più imponenti scafi delle corazzate europee
Hermann Melville

Tentiamo adesso una ricognizione dell'oggetto-nave, una planimetria o escursione dell'interno. Entrambe le navicelle, quella di Fellini e quella di Scott vengono svelate, si costituiscono a porzioni, poco per volta. Entrambi i registi rifiutano, in nome della medesima vocazione per lo smisurato, di mostrarci la nave tutta in una volta, come se si trattasse di un'inquadratura d'ambiente di una villa, o di un castello. Figura tra le più importanti nella grammatica cinematografica, evidente pendant teatrale, l'inquadratura

d'ambiente sostituisce la quinta dipinta con un palazzo o una nave spesso estranea allo svolgersi degli eventi, al contenuto (il contenente è, a secondo dello sviluppo tecnologico della storia del cinema, una quinta, un modellino o un effetto digitale): serve innanzitutto allo spettatore, permettendogli di riconoscere il luogo, di rispondere all'impellente domanda del dove siamo.

Dato che entrambe le imbarcazioni si determinano come miniaturizzazione del mondo intero, edificazione di un'arca più o meno futuribile in tutto simile a quella biblica, rifiuteranno a priori questo inscatolamento del quadro, che da solo non riesce a contenerle. La nave di Fellini vista dall'esterno è praticamente una parete liscia, che al massimo può ricordare certe peripezie da *free climbing* e della nave ha solo alcuni attributi accessori, come la scaletta d'embarco e tre oblò. Solo dopo il varo, il regista comincerà a svelarci alcuni particolari della linea: la barca sarà vista soprattutto ora come palcoscenico ora come galleria o quinta: la porzione di nave dalla quale i partenti salutano quelli che restano è identica ad una balconata teatrale. L'assimilazione di una imbarcazione al teatro appare identica anche in Herzog (*Fitzcarraldo*, 1982) dove avremo un nave

¹² GIANNI CANOVA, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milano, 2000.

¹³ Ci si riferisce a FRANZ KAFKA, *Una relazione per un'accademia*, in *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano, 1976. Per la definizione di divenire animale si veda GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, Kafka. *Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996.

che addirittura si farà teatro lirico galleggiante, non ne replicherà solo alcuni elementi costitutivi, in una specie di metamorfizzazione che ricorda certi misteri bacchici:

E dove c'era murata ora pampini, e viticci dove pria cordame foglie d'uva sugli scalmi. Viti pesanti sugli loggioni dei remi e dal nulla un respiro¹⁴.

2.1. Gotico vs Art Nouveau

La nave di *Alien* è assimilabile a certe costruzioni gotiche. La navicella che ci viene mostrata dal basso mentre attraversa con la sua plancia lo spazio smisurato sembra obbedire a quei caratteri (astrazione geometrica pura, materia cristallina inorganica) che Wilhelm Worringer ravvisava nell'architettura gotica¹⁵. L'intento degli architetti gotici (degli ingegneri aerospaziali, dei designer di Scott) era di conferire alla forma vestigia, connotati che siano quelli di stabilità nel flusso, imperturbabilità nel cambiamento, solidità nel divenire.

“L'oggetto veniva affrancato da tutto quanto in esso era dipendenza dalla vita, si cercava di renderlo assoluto e

inalterabile, di avvicinarlo al suo ideale assoluto”¹⁶.

La nave di Scott è un complesso ottuso-monumentale: Scott approda alla costituzione di un oggetto pesante che però perde subito l'aspetto funzionale, quello di imbarcazione per un tragitto, per diventare non un oggetto da abitare (gli astronauti, durante il viaggio sono incoscienti, dormono), bensì da agire. Ma è luogo di una azione assurda, gratuita, che è quella del girare intorno: evidente pendant comico sono le deambulazioni di Charlot intorno a un tavolo per sfuggire all'aggressione del brutto di turno, in una specie di *acchiapparello*, di sciarda mortale a metà fra il ludo infantile e il combattimento guerresco¹⁷.

La nave di Scott è il regno della ripetizione, una successione ordinata di compartimenti tutti uguali. Al carattere addizionale della nave di Fellini, che posto un motivo lo ripete rovesciato (il salotto liberty e l'antro di Efesto, o sala macchine, la sala da pranzo e la stiva con il rinoceronte), la nave di Scott

oppone un carattere moltiplicativo, una successione di stanze tutte uguali. Il Nostromo non è un sito enigmatico come la Gloria N. felliniana, che in ogni cabina nasconde un mondo possibile (si veda in questo senso Cocteau, *Le sang d'un poète*, 1930, ma anche Lang, *Dietro la porta chiusa*, 1948, che in inglese si intitola emblematicamente *Secret Beyond the Door*). Più ancora che misteriosa, sembra essere labirintica, tortuosa: come nel caso dell'ornamentazione nordica, “Non sembra avere né inizio né fine, né soprattutto alcun punto mediano: mancano tutte le possibilità di orientamento”¹⁸. Il dedalo minoico dei corridoi, il carattere acentrico della nave, creano un'unica lunghissima linea, o nastro, che insensatamente si smarrisce in se stesso.

La nave di Fellini, gli interni della nave, gli abiti, lo stesso periodo storico *fin de siècle*, è assimilabile invece a certi sinuosi arabeschi *art nouveau*, ad un'arte organica del commestibile.

La dominante decorativa, l'impiego in funzione espressiva

¹⁴ EZRA POUND, *I cantos*, Mondadori, Milano, 1985. Su Dioniso vedi, fra gli altri, FRANÇOISE FRONTESI-DUCROIX, *Dioniso e il suo culto*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Vol. 2.2, Einaudi, Torino, 1997, e naturalmente *Le baccanti* di Euripide.

¹⁵ Ci si riferisce a WILHELM WORRINGER, *I problemi formali del gotico*, Cluva, Venezia, 1985. Dello stesso autore anche *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino, 1975.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ci si riferisce ad André Bazin, che, in *Introduzione a una simbolica di Charlot*, scrive: “Nella stanza in cui viene inseguito dal duro Charlot mette il letto fra sé e il suo avversario. Segue una serie di finte in cui ciascuno percorre da un capo all'altro il letto nella sua lunghezza. Dopo un po' di tempo Charlot finisce, nonostante l'ebbrezza del pericolo, ad abituarsi a questa tecnica di difesa provvisoria e, invece di subordinare i suoi semigiri all'atteggiamento dell'avversario, comincia a fare meccanicamente su e giù come se questo gesto bastasse da solo a separarlo eternamente dal pericolo. Naturalmente, per quanto stupido sia l'avversario, gli basta rompere il ritmo una volta perché Charlot gli venga fra le braccia. Il fatto è che la meccanizzazione è il peccato fondamentale di Charlot” (ANDRÉ BAZIN, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973).

¹⁸ WORRINGER, cit.

dei materiali, la costituzione di oggetti d'uso anomali e bizzarri (si pensi a *Rose di Francia*, coppa in vetro di E. Gallé, oppure ai mobili di Gaudí), così preziosi nei materiali e nei colori, così personali ed estrosi nella forma, sono tipici del movimento. Gombrich parlerà così di Victor Horta, architetto belga: "Egli aveva appreso dal Giappone a trascurare la simmetria e gustare la sinuosità delle curve propria dell'arte orientale"¹⁹. Già Dalí, in un articolo apparso nel 1930 per la rivista *Minotaure*, splendidamente illustrato da Man Ray, parlava "de la beauté terrifiante et commestibile de l'architecture modern style"²⁰.

L'apice lo avremo nel *Casanova*, dove i costumi di Danilo Donati, straordinariamente compositi, abbandonano la foggia romana, o barbara (vedi *Fellini-Satyricon*, 1969) per assumere un carattere diverso e ancora più sovversivo, quello della *softness*: il costume, splendidamente ricamato, prezioso come un arazzo, diventerà commestibile, come in certe opere di Oldenburg, o alcuni quadri del Seicento olandese. Il corpo poi, proprio in virtù di questo suo aspetto goloso, e quindi fisiologico, sarà maggiormente tentato dal trapasso nell'inorganico. Subisce il doppio invadente

delle ombre, e il ritmico balletto di corte, che lo fa assomigliare ad una tragica mario-netta, o automa hoffmaniano. Vicina lo attende la reificazione che si avvera nell'ultima splendida sequenza del film. Il *ballet mécanique*, però, non è altro che il compiersi della vecchiezza: il corpo congegno smette di essere perfettamente lubrificato (*Casanova Macchina Amatoria*) e finisce per irrigidirsi, bloccarsi, per ballare, simile al soldatino di stagno, in circolo con la donna meccanica, trovando scampo nell'eterno ripetersi dello stesso adagio e del medesimo, sincronico, gesto. In *Casanova* si avverano le parole di Benjamin a proposito di un sex appeal dell'inorganico²¹.

2.2. L'interno

Entrambe le navi sembrano possedere due attributi, il primo è la struttura gerarchica, il secondo è il percorso labirintico.

Entrambe appaiono divise in due settori o gironi, emblema di una gerarchia sociale, di una suddivisione in caste. In alto abitano gli artisti o gli scienziati, in basso, giù, stanno i fochisti o gli addetti alla manutenzione.

In Fellini alla colossale sala da pranzo si contrappone la sala macchine, abitata da titani che vengono osservati dall'al-

to dai cantanti-spettri in visita, che finiscono per intonare arie a richiesta. Ma in breve, la tenzone, l'elegante disfida di accenti, diviene estenuante esercizio ginnico. I primi piani dei cantanti, impietosamente ravvicinati, mostrano, come il ralenti televisivo nelle gare di atletica leggera, lo sforzo dell'ugola, la terribile apertura della bocca, *correlative object* dell'infernale lavoro di mano dei fochisti, suggerendo visioni grottesche, tipiche di tanta iconografia da trionfo della morte. Altro luogo è la cucina. Anche quello luogo di interferenze, con gag gustosissime: il basso russo che ipnotizza la gallina, i maestri cantori che improvvisano un concerto con calici di cristallo.

In *Alien* si assiste alla medesima suddivisione: i due meccanici, subalterni, discutono sul salario e esclamano, una volta nella sala macchine, nel sottosuolo della nave: "Loro non vengono mai quaggiù".

Grande importanza, in entrambi i film, hanno la mensa, il pasto. In Fellini il cibo, le portate, hanno la variopinta bellezza di pezzi da gran gourmet. Come dice Roland Barthes: "Si tratta palesamente di una cucina da sogno, come d'altra parte attestano le fotografie di Elle che colgono il piatto solo dall'alto, oggetto a un tempo vicino e inafferrabile, la cui consuma-

¹⁹ ERNST H. GOMBRICH, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1987.

²⁰ DAWN ADES (a cura di), *Dalí*, Bompiani, Milano, 2004 (catalogo della mostra allestita a Palazzo Grassi, Venezia, settembre 2004-gennaio 2005). Leggi anche SALVADOR DALÍ, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Mazzotta, Milano, 1978, e SALVADOR DALÍ, *Diario di un Genio*, SE, Milano, 1996.

²¹ WALTER BENJAMIN, *I Passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000.

zione può benissimo compiersi col solo sguardo”²².

In *Alien* abbiamo cibo liofilizzato, dai colori spenti. Da una cucina guardata si passa al pasto semplicemente assimilato: “Adesso penso solo a riempirmi” esclamano i membri dell’equipaggio. Infine, l’*Host* in *Alien* uscirà dallo stomaco... in Fellini la Diva si paleserà a sua volta in quanto voce, che fuoriesce dalle cavità orale...

2.3. La distruzione della nave
Le distruzioni dei due oggetti-nave sono antitetiche: la prima, quella della nave di Fellini, avviene a causa di un attacco esterno, quella della *Nostromo* a causa sì di una aggressione, ma dall’interno: è facile considerarla come un’implosione, come il gesto ottusamente automatico del kamikaze che si fa saltare in aria. L’esplosione in countdown di Scott, scandita dallo scorrere dei secondi, viene sostituita in Fellini dalle varianti a posteriori, dal gioco delle ipotesi. Il giornalista, imbracatosi di salvagente, enumera di seguito tutte le possibili cause che hanno portato all’affondamento della nave, in un gioco postumo di ricostruzioni possibili che ricordano in nuce l’operare di un Welles, o di un Böll²³.

3. Il viaggio interplanetario e “le regole di ingaggio”

Per altra via mi mena lo savio duca
Fuor de la queta, ne l’aura che trema;
e vegno in parte ove non è che luca.
Dante, Inferno, IV

Il viaggio interplanetario, simulazione di spostamento sia per la nave modellino di *Alien*, che per quella semovente di Fellini: in entrambi i casi si parla di peregrinazioni all’interno di uno studio cinematografico.

E se quello di *Alien* è il ritorno dopo un viaggio di commercio, e, come dice Conrad “commerciare significa anche viaggiare lontano”²⁴, la nave felliniana assume tutta una simbologia escatologica legata alle navi che trasportano le anime dei morti.

Entrambi si configurano come *nostoi*, ritorni (della diva, dell’equipaggio della *Nostromo*), ma il normale iter della traversata, la traiettoria che dovrebbe essere lineare viene incidentata. Si assiste così ad una trasmutazione del viaggio, che da crociera diviene mostruosamente simile a certi ludi romani, nel dettaglio, *naumachia* in Fellini (il conflitto a fuoco con la corazzata austro ungarica), *venatio* in Scott (il match corpo a corpo con l’alien).

Le *venationes* erano combattimenti con animali feroci, con bizzarre fiere da tutto il mondo. Nell’arena veniva installato un palcoscenico per il sacrificio delle vittime, che indossavano abiti di foggia sempre diversa, adatta alla situazione che si andava inscenando.

Le *naumachie* erano invece spettacolari battaglie navali, che avvenivano in anfiteatri opportunamente allagati per l’occasione o anche, in scala ridotta, nei teatri, dove l’orchestra veniva allagata per permettere battaglie in miniatura oppure balletti acquatici²⁵.

In *Alien* la nobile contesa fra uomo e animale (e la sua variante farsesca, l’incontro di catch) ha la meglio sulla drammaturgia, su qualunque ipotesi di plot, e le dinamiche dell’action, dello scontro, sottendono ad una precisa messa in scena di valori: lo scontro come grafico, o indice di polarità.

In Fellini ci sono tutta una serie di varianti sul tema della contesa, che diventa dispiegamento di uogle (il concerto nella hall dei fochisti), partita a scacchi (il granduca e sua sorella), battaglia navale.

²² ROLAND BARTHES, *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino, 1984, citato in BENE, *Arden of Feversham*, cit., e nel film *Capricci* (Carmelo Bene, 1969).

²³ Ci si riferisce naturalmente a *Quarto potere* (Orson Welles, 1941). Di Heinrich Böll vedi soprattutto *Foto di gruppo con signora*, Einaudi, Torino, 1971.

²⁴ JOSEPH CONRAD, *Il salvataggio*, Bompiani, Milano, 1996.

²⁵ Per le informazioni sulle forme di intrattenimento al tempo dei romani si veda Brockett che, a proposito delle *naumachie*, scrive anche: “La più ambiziosa delle Naumachie venne allestita nel 52 d.C. sul lago di Fucino, ad est di Roma, per celebrare il completamento dell’acquedotto. A questa battaglia presero parte almeno 19000 partecipanti e moltissimi vi trovarono la morte” (OSCAR G. BROCKETT, *Storia del Teatro*, Marsilio, Venezia, 1990).

4. L'Host

Essere o non essere
William Shakespeare

Vedere o non vedere
Salvador Dalí

Ecco la questione,
o più esattamente il problema
Salvador Dalí

Entrambi i mostri dei film (dal latino *monstrum*, “segno divino, fenomeno non naturale, prodigio”) l'Alieno e la Diva sono figure che si palesano poco per volta, a stadi, per parti. L'alieno in quanto essere che continuamente accresce la sua mole e si mostra per dettagli costitutivi (la bocca, una gamba, la testa), la diva in quanto immagine composita, plurima. Non avremo mai, nei film, una immagine unica che li contempi nella loro totalità, non avremo mai una inquadratura d'ambiente: essi non si danno in quanto facciata ma come frammento. Identico inoltre è lo sviluppo, il procedere di questo svelamento, che in entrambi i casi è di ordine crescente.

Il mostro di *Alien* appartiene a quelle forme che “propriamente non hanno una forma, ma ne sono piuttosto alla ricerca”, o, come sottolinea acutamente Gianni Canova nel suo saggio: “*Alien* appare come una creatura proteiforme che si manifesta di volta in volta in maniera diversa”²⁶. Lo stesso si può dire della diva

che ci appare sempre attraverso un medium diverso:

1. le ceneri nell'urna
2. i ricordi, le parole dei testimoni
3. le immagini cinematografiche (riprese amatoriali durante una gita in campagna)
4. le immagini fotografiche
5. come fantasma, ricreato dal female impersonator

Inoltre, nella cabina reliquario, addobbata ad arte dal suo spasimante, ci sono anche vere e proprie memorabilia, come l'abito di scena, ecc.

La stessa cosa accadeva in Linch (*Twin Peaks*, 1990-91)²⁷ dove Laura Palmer appare di seguito sotto forma di cadavere intrappolato in un sacco di plastica, come foto (incasellata nella cornice nella casa avita o come frame alla fine del tf), come immagine cinematografica (il video, anch'esso amatoriale, girato da James durante una gita in montagna), come fantasma (anch'esso una mistificazione, in quanto è Maddy, la cugina identica che si sostituisce a lei, la impersona). Essenziali saranno anche qui, come in Fellini, i ricordi delle persone che la hanno frequentata e il ruolo culturale fortissimo degli oggetti (i diari, ma anche gli occhiali da sole).

O ancora in Kafka, nella “proliferazione di foto e di ritratti nel Processo”²⁸ presenti nella camera della signorina Bur-

stner, nello studio di Tintorelli, nella sala del tribunale.

Analogamente *alien* è prima segnale acustico percepito dall'intelligenza artificiale Mother, poi fiore e quindi utero. Successivamente viene percepito non come entità ma grazie a quelle che potremo definire emanazioni (la secrezioni che fondono l'acciaio, la bava gelatinosa che il mostro lascia come traccia del suo passaggio): la diva e il mostro di *Alien*, ci appaiono allora indecibili creature proteiformi. *Alien* adotta tutta una strategia dissimulativa che gli permette di palesarsi e in un attimo essere altrove. Esso “si sottrae alla vista, sfugge e si nasconde, elude la trappola della tassonomia percettiva. E porta sullo schermo il trauma della inidentificabilità del visibile. Non basta vederlo per conoscerlo, per capirlo, per dargli una forma”²⁹.

Entrambi gli esseri sono la personificazione di un tratto, si comportano non già come *dramatis personae* ma come attributi, come veicoli. Se la diva è la personificazione del bel canto, l'alieno lo è della mostruosità. Diceva Eumea di se stessa: “Io sono un ugola, un respiro. Non so la voce da dove venga”. O i maestri cantori, parlando di lei: “Non era un fatto di polmoni, di corde vocali, era un fatto di catalizzazione dell'energia”. L'uffi-

²⁶ CANOVA, cit.

²⁷ *Twin Peaks*, serie televisiva in 29 episodi più un pilot (e un prequel cinematografico, girato successivamente e intitolato *Fuoco cammina con me*, 1992).

²⁸ DELEUZE, GUATTARI, cit.

²⁹ CANOVA, cit.

ziale scientifico parlando di *Alien* si soffermerà a sua volta sulla perfezione dell'ingragnaggio: "Perfetto organismo... perfezione strutturale...". E quando Ripley, allibita, gli domanda se la sua è ammirazione, le viene risposto: "Ammiro la sua purezza". *Alien* ed Eumea sono veri e propri miracoli biologici fuori dalla norma.

Entrambi gli esseri appartengono a quella categoria che i greci definivano degli *xenoi*, stranieri.

La Diva e l'Alieno non sono che due incarnazioni esemplari dell'alterità, che si rapporta ad un gruppo, che mettono a confronto i componenti con forme che lo portano fuori dal suo universo, dall'umano.

L'iconografia greca offre "un'intera serie di forme plastiche e rappresentazioni che evocano diversi gruppi, popoli ed etnie, mitici o reali, che sono altrettanti modelli immaginari messi a confronto con il paradigma greco"³⁰. Esemplici particolari erano gli *ostrakon*, quei frammenti di ceramica sui quali i cittadini greci scrivevano il nome del personaggio che volevano bandire dalla città, accompagnandolo da "graffiti che qualificano il nome scritto"³¹, praticamente ritratti *ante litteram*.

Analogamente, la Diva e il Mostro sono condannati ad una espulsione: espulsione dalla navicella di salvataggio,

espulsione-aspersione delle ceneri in mare, che segnano anche il distacco dalla comunità. In *Alien* si tratta di dispersione del corpo nella vastità dello spazio profondo, e viene in mente il corpo galleggiante dell'astronauta in *Space Cowboys* di Clint Eastwood (2000), in Fellini di aspersione di un corpo parcellizzato in frammenti minutissimi nell'aere.

In entrambi è interessante il continuo riferimento che si fa alle cavità orali, esplorate con esiti che sfiorano la caricatura o la verve espressionistica in Fellini, e che in Scott è fenomenologia del corpo che viene contaminato: ("Cos'ha nella gola?" si chiedono gli astronauti davanti al corpo esanime del loro compagno di viaggio), e, ancora, *alien* sfrutta i condotti d'aria e mostra le fauci sempre aperte.

In entrambi i film interessante è l'esplorazione del concetto di prossimità, contiguità: da una parte la Diva, *mostro desiderato* (per la rivale Ildebranda Cuffari che si sforza di essere come lei, di avvicinarsi, di esserle pari, la domanda è come diventare, come riuscire ad essere lei), dall'altra *alien*, *mostro desiderante*, la cui vicinanza significa morte, illustrata magnificamente nello schema che mostra l'alieno mentre si avvicina progressivamente al capitano della spedizione. Per la scena dell'incontro

Scott rinuncia intelligentemente ad ogni dispiegamento di figure cinematografiche: né la soggettiva del mostro, né quella della vittima, ad esempio, che tanto vengono utilizzati negli *horror movies*, ma il ricorso ai segni binari dell'immagine computerizzata primitiva, come se si trattasse di un game antidiluviano: il punto (*alien*) che si avvicina ad un altro punto fino a sovrapporsi ad esso, accompagnato da un suono monotono più o meno intenso a seconda della vicinanza: è un diagramma di contiguità. Inoltre, in prossimità dell'*host*, in *Alien* si assiste ad una alterazione dei movimenti: i movimenti si fanno circospetti fino a diventare balletto meccanico, carillon. Altro paradigma che determina l'*host* è la grandezza scalare: altezza dell'*alien* (si pensi ancora ad Herzog *Grizzly Man*, dove Timothy sembra rendersi conto della spaventosa maestosità del Grizzly solo quando lo paragona all'albero sul quale si è strofinato), altezza di voce della cantante, che riusciva a raggiungere tonalità mai udite da orecchio umano. In *Europa '51* di Roberto Rossellini c'è una scena emblematica che ci permette di chiarire l'essenza ultima del Mostro e della Diva. Messa davanti alle macchie di Rorschach, Ingrid Bergman, dopo una serie di sedute durante le quali si sforza di trovare l'aggancio

³⁰ FRANÇOIS LISSARAGUE, *L'immagine dello straniero ad Atene*, in *I Greci*, cit. Vedi anche WILFRIED NIPPEL, *La costruzione dell'altro*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Vol. 1, Einaudi, Torino, 1996.

³¹ *Ibidem*.

realistico, di abbinare quella macchia di colore informe ad un oggetto dell'universo conosciuto, esclamerà alla fine, "è impossibile, ognuno ci vede quello che vuole, queste macchie non significano niente"³². Il Mostro, la Diva, ci sembreranno analoghe macchie di Rorschach: figure indecidibili, misteriose. Nessuno riesce a penetrare nel loro mistero: Ripley tenterà invano di dare all'alieno una forma definitiva, catalogandolo, facendolo rientrare nella soggettiva del suo sguardo, impresa impossibile a causa dell'inesausto movimento di accrescimento della mole del mostro. In *Alien* accade quello che scriveva Carmelo Bene in *Giuseppe Desa da Cupertino*: "lo sguardo, in soggettiva, segue il tronco dell'albero che cresce, sale, sale, ma non arriva ai fiori; ma non arriva a contemplare il fine di quell'estenuante viaggio vegetale. Lo schermo 35 mm non consente di più"³³. Analogamente, in Fellini, Ildebranda cerca in tutti i modi di carpire il segreto della voce di Eumea, caratterizzata anch'essa da uno sviluppo in altezza, esemplarmente mostrato dalla metafora dell'uccello in volo. È lo scacco del vedere in Scott, lo scacco dell'ascolto in Fellini: il fine perseguito in entrambi è l'afasia dei due principali organi di senso.

5. Conclusioni: la Nave come Arca

Il finale del film è praticamente identico. A trovare scampo dall'immane movimento di distruzione sono il giornalista e il rinoceronte e Ripley e il gatto, l'uomo (la donna) e l'animale (domestico-esotico) in quella che ci appare come una versione miniaturizzata e concettuale dell'Arca di Noè. Dice la *Bibbia*, *Genesi*, 6,15:

Fatti un'arca di legno resinoso...ed ecco come la farai: l'arca avrà trecento cubiti di lunghezza, cinquanta di larghezza e trenta di altezza. Farai all'arca un tetto e un cubito più su la terminerai; di fianco le metterai una porta. La farai a ripiani: inferiore medio e superiore.

Quindi si descrivono gli abitanti:

Entrerai nell'arca tu e i tuoi figli, tua moglie e le mogli dei figli tuoi con te. E di tutto ciò che vive, di ogni carne, fanne entrare nell'arca due fra tutti; siano un maschio e una femmina.

Versione concettuale.

La composizione duale è ridotta all'osso (fanne entrare due fra tutti): invece dell'interminabile catalogo delle specie, in Scott e Fellini non rimane che la composizione maschio-femmina, uomo-animale. La spoliatura degli elementi sarà *conditio prima*.

Versione miniaturizzata.

L'arca biblica ci appare conno-

tata sotto i due segni di grandezza scalare (trecento cubiti...) e di funzionalità (la farai a ripiani): della barca si danno misure esorbitanti, fantastiche (156 metri di lunghezza, 26 di larghezza e 15 di altezza, che la rendono una specie di graticciolo galleggiante di 65-70 mila metri cubi).

In *Alien* e in Fellini accade quanto vediamo in *Topaz* di Hitchcock (1969), o, poniamo, nei film di James Bond, dove l'oggetto viene miniaturizzato, assimilato al contesto, reso invisibile. Dalla colossale costruzione biblica si passa così ad una costruzione essenziale, minuta: una barca di salvataggio, poco più di una zattera in Fellini, una capsula in Scott. Tutto ciò risponde all'esigenza di un "mondo come capriccio e miniatura"³⁴, a quella miniaturizzazione del mondo (dalla navicella mondo alla barchetta, che ne è l'estensione ma anche la versione parcellizzata; si pensi al passaggio dal Titanic alle scialuppe), al "gusto dell'uomo moderno per la gulliverizzazione"³⁵, che caratterizzano un aspetto della modernità. Ma c'è un altro, ultimo aspetto che sembra collegare l'arca di Noè con la nave di Fellini-Scott.

L'arca è detta in ebraico *tebah*, un termine usato anche per

³² *Europa* '51, Rossellini, 1951. Scrive a proposito Bazin: "Là dove De Sica fruga la realtà con curiosità sempre più tenera, Rossellini al contrario sembra spogliare molto di più, stilizzare con un rigore doloroso ma impietoso, insomma ritrovare il classicismo dell'espressione drammatica attraverso le regole e attraverso la scelta" in BAZIN, op. cit.

³³ CARMELO BENE, Giuseppe Desa di Cupertino, in A boccaperta, Einaudi, Torino, 1976.

³⁴ GASTON BACHELARD, in LARA VINCA MASINI, *Arte del 900. Dall'espressionismo al multimediale*, Giunti, Firenze, 1998.

³⁵ *Ibidem*.

le barche professionali che trasportavano le statue delle divinità lungo i fiumi ai loro vari santuari: e non è forse questa la funzione ultima della Nostromo e della Gloria N., essendo entrambi, la Diva e il Mostro, creature perfette, che si avvicinano alla deità, la costeggiano da presso, in virtù della loro perfezione?

Postilla: *Fitzcarraldo*, o la costituzione di una nave-opera

C'è infine, un altro viaggio acquatico sovrapponibile, punto per punto, ai film presi in esame: è il celebre *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), che illustra le vicissitudini di un avventuriero che vuole portare il grande teatro d'opera nella giungla amazzonica. Herzog rifiuta completamente ogni effetto speciale. Non ce-

dendo agli inviti degli Studios, che gli proponevano la sostituzione dell'imbarcazione con un modellino (vedi *Alien*), il regista tedesco decide di trascinare realmente la nave su un fianco della montagna che trova nel bel mezzo del percorso impedendo il passaggio: la visione di questa ascensione meccanica in virtù di traini e accessori primitivi sembra più un sogno delirante, un evento operistico. Per quanto riguarda la fisionomia del battello, Herzog non rinuncia a mostrarla interamente, non già come contenitore, ma come oggetto. Questo per meglio mostrare il suo aspetto performativo, che la vedrà mutare da nave rugginosa a teatro galleggiante. Ai ludi romani di cui si era parlato in precedenza, Herzog sostituisce quello che potremo chiamare erezione dell'Arena: nel superamento del colle da

parte della nave si avrà non più azione guerresca ma *potlac* dispendiosissimo, costruzione biblica.

L'*host*, naturalmente, è Caruso, anch'esso figura multipla. Lo vediamo di seguito a teatro, impersonato da un attore (variante del *female interpretator* felliniano), come parola (le parole di Kinski, suo fervente ammiratore, che a sua volta si considera "uomo di teatro"), voce nella foresta (attraverso il grammofo, proprio come la voce di Eumea durante il cerimoniale dell'aspersione delle ceneri). Infine Caruso, voce incommensurabile, probabilmente il più grande tenore italiano, sembra possedere i medesimi tratti di deità del mostro e della diva: la sua voce è capace, come Orfeo, di ammansire gli Indios, di spezzare il silenzio innaturale della foresta, di far commuovere.

The Monster and the Diva

by Giovanni Festa

Comparing two such different films, like *E la nave va* (Fellini, 1983) and *Alien* (Scott, 1979), that apparently only share a temporal closeness, almost as if we were dealing, in linguistic terms, with an oxymoron, is essentially an attempt to examine a series of similarities and considerations. In the first paragraph I will examine the concept of special effect: on one side there is the Fellinian *simple trick* (revealed with the staging of the fictional apparatus at the end of the film) and on the other Scott's *animotrone*, the special effect that, in being credible, becomes *dramatis persona*.

I will therefore proceed by examining the ship object (the Fellinian craft and Scott's small craft, stylistically opposed), and the dynamics of the journey (interplanetary in Scott's case and a cruise for Fellini) by specifying the performative dynamic. In the third paragraph I will examine the Host, that is the two creatures that provide the name for the title, the Monster and the Star, characterised by the same ascribed attributes of singularity and perfection. In the final paragraph I will match two, almost identical, endings and, in a very short note, I will mention another film that is not too dissimilar from the two that we have chosen as the subject of this essay: *Fitzcarraldo* by Werner Herzog.

1. The special effect

Examining *Alien* and *E la nave va* means placing the two works on two different planes, or areas of significance, as they constitute two ways of interpreting special effects, that allow cinema to forge and simulate reality.

In Scott we will find the special effect as *trompe l'oeil*, in Fellini the special effect as poor trick, an exponential exaggeration of the visual trick originating from magician's shows.

This difference is also the symptom of two geographical areas of two different aesthetics: on one side what we will call the Porter model and on the other the Méliès model.

Ridley Scott falls into the first model, Fellini in the second.

If the dawn of cinema is a useful metaphor to reveal modern approaches, the Porter model represents the spectacular enchantment and action, whilst the Méliès model represents the invention of a derivative world, completely reconstructed in the studio, that originates from the simple trick of the fairground show, the illusionism of the fair, the disappearance of somebody behind a trapdoor and the artificial scenery¹.

Fellini said: "There is no need for the things being shown to be authentic: generally it's better if they're not". In *E la nave va* he decided to show, at the end of the great destruction of the set sequence, the reality of the studio reconstruction. The ship was only a wobbly platform, deliberately shaken, a colossal *ekkulema*, a mobile platform used for Euripidean tragedies.

One could say that this act of revealing the staging mechanism is an estranging admission of Brechtian² origin. Fellini on the other hand wants to show us how his entire working process derives from Méliès' approach to making cinema, the tradition of the great illusionists. The aim is to create an alternative world that is perfectly credible with wholly mechanical effects (a self-propelled platform). Fellini's is a statement that encapsulates a conscious assertion of skilled craftsmanship.

As Metz said: "Many of George Méliès' tricks were not cinematographic but profilmic. Méliès didn't see a difference:

¹ MARCELLO WALTER BRUNO, in his essay about special effects (*Per una storia degli effetti speciali come specifico cinematografico*, in *Storia del cinema mondiale*, vol. 5, Einaudi, Turin, 2001), rightly focuses on the merely technical aspect of Porter's film: "The turning point represented by *L'assalto al treno* (Porter, 1903) is evident not so much in choosing the *plain air*, location for violent action like in the contemporary *Desperate Preaching Affray* (William Haggart, 1903) which also features many gunshots and three dead, but in the interiors: when the bandit enters the station master's office, a large window to the right of the shot is filled with the image (prospectively wrong) of the train arriving. Well that image was shot separately with the double exposure technique and by using a matte".

² See also, Goddard (amongst other films *One plus one*, 1968, where the crane is used as a carousel by the protagonist and is no longer the logistical support for the camera: from equipment it becomes profilmic), but also Ingmar Bergman (*Persona*, 1965), Mario Schifano (*Umano non umano*, 1969) and Carmelo Bene.

he was a conjurer and considered his cinematographic tricks as temporary replacements for his illusionist's deceptions"³.

We cannot fail to mention another craftsman, Michael Powell who, like Fellini, "produces surprising fantasies at a time when special effects are completely mechanical: a flying carpet hanging from a cart with some string (*The thief of Baghdad*), two ping-pong players – and a ball – that freeze by blocking the frame whilst the scene continues thanks to an invisible wire (*A matter of life and death*), stairs used to come down dancing drawn on a studio surface and a Himalayan peak painted on an enormous chalk background (*Black narcissus*)"⁴.

Not to mention, in Fellini's work, the lagoon that Casanova flails about in (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). Here too the scenic trick is highlighted: the protagonist thrashes about in a sea of dark plastic, the ships are nothing more than backgrounds carved in the shadows, similar to the hostile ship of *E la nave va*, that more than a vessel is a construction. It is a derivative image that has a woody consistency, like an automatic marionette.

In *Alien* the special effect works in a different way. The animatronics monster (a complex remote controlled mechanical and technological system able to perform elementary movements) is the *trompe l'oeil*.

The *trompe l'oeil* (French expression, literally 'deceives the eye') is a figure that in painting simulates the illusion of reality. It is the appearance of a captivating double, a monster that perverts the rules of the perspective device, an impossible space "A hybrid that has been considered the maximum expression of painting as well as its shadow, its negation"⁵.

Similarly to the *trompe l'oeil* the alien is an unstable object that constantly seems about to exceed its own limits. It is something that *protrudes* from the screen. The monster in *Alien*, the *trompe l'oeil* are two projecting figures. And if we are almost persuaded to touch the courgette in Crivelli's *Annunciation* or to feel the consistency of the droplet trickling on a quarter of beef in a seventeenth century Dutch still life it is because the *trompe l'oeil* has, just like the monster, a voluptuousness of touch, of moving closer, an outward movement, beyond the screen's surface.

"The object protrudes from the canvas, the apparition moves towards the gaze, the double strangely detaches itself from the surface of the plastic screen..."⁶.

The use of this dichotomy, *painted object* versus *real object*, by Carmelo Bene in a show like *Arden of Feverham* is interesting. Here the concept of *trompe l'oeil* finds perhaps its most complete statement: every material element (tables, chairs, doors, curtains), like in a mirror, corresponds to a painting.

The painter Clark "throws himself in a total revision of the set, eliminating all that is functional: he brutally clears away that painted door as it were real, the table, chairs, stools and replaces them with a set containing the same elements, but painted and arranged on easels ready to trick others"⁷.

³ CHRISTIAN METZ, in his essay *Trucchi e Cinema* (in *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milan, 1975), makes an interesting distinction between profilmic tricks and cinematic tricks. He writes: "The word tricks usually refers to two types of operations that don't take place at the same moment in a film's production. What I will call profilmic tricks consist of some small contraption previously integrated in the action or objects that are set before the camera; a trick has been performed, but before the shooting takes place". The cinematographic tricks are, on the other hand "cinema's specific tricks. They take place at another stage of the film's production: they belong to the actual shooting, not what is shot. They are produced, according to the circumstances, during shooting (camera tricks) or subsequently (tricks on the film, made in the lab)".

⁴ EMANUELA MARTINI, "Michael Powell", item in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Turin, 2006.

⁵ PATRICK MAURIÈS (edited by), *Il trompe-l'oeil: illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, Leonardo Arte, Milan, 1997. As far as the invention of the *trompe l'oeil* is concerned, it probably dates back to Homer who, in the *Iliad* XVIII, 548-49 in describing Achilles's shield reads: "Black earth was visible behind. It seemed ploughed even though it was of gold. It was a great marvel". All the description of Efestos's artefact is loaded with this type of suggestion: the image appears continually in equilibrium between suggestion of the narrative and material, surface. Furthermore Homer emphasizes the wondrous effect caused by the creation in *trompe l'oeil* (it was a great marvel).

⁶ LOUIS MARIN, *Rappresentazione e simulacro*, in *Della rappresentazione*, edited by Lucia Corrain, Meltemi, Rome, 2001.

⁷ Once again, in *Arden of Feverham*, there is at least one other moment that we think should be mentioned in our exploration of the concept of *trompe l'oeil* and of its inversion: the painter Clarke, instead of painting the portrait of the model on the canvas, paints on the model her portrait that he copies from the canvas: "Clarke is the painter. He is painting the beautiful Susanna, sitting, immobile, composed and very dressed. Clarke's system is extravagant: he works with the brush on Susanna's face and body, copying her: he gives her the red of the mouth, the green for the eyes and tries more than once, unhappily, the colour of the hair. The painting on the easel shows Susanna scantily dressed. So he tries to reveal a breast. She doesn't want to; she rebels and finally abandons herself to the masterpiece." (CARMELO BENE, *Arden of Feversham*, in *Opere. Con l'autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milan, 2002).

Alien, the artificial monster, built by a handful of designers (H.R Giger, Moebius, Rambaldi), tricks us with a deliberately constructed vitality, that is nothing more than a mechanism, a doll, profilmic:

The scene doesn't change to the gaze – the gaze does not handle the things. It is the same house but unliveable, in honour of an art that honours the furniture. The fire returns to being a fake fire in the fireplace. The characters, if it's winter when they return, will die of cold⁸.

It is the victory of the *trompe l'oeil* over reality. Similarly *Alien* marks the triumph of the special effect that takes over the diegesis and becomes *dramatis persona*.

Furthermore in certain *trompe l'oeil*, like in Le Brun's *Ambassadors' staircase* there is a strange reversal: the viewer from observer becomes the observed. It is the same reversal that takes place in *Alien*, and in the horror movies of the eighties.

Marin wrote:

Here is the ambassador, representative of the foreign king and his might, climbing the stairs in Versailles to reach the royal audience hall: the palace offers the ambassador performances and rigorously planned and masterly perspectives. Suddenly, in a moment, and surely only for a moment, the spectator sees himself being observed and commented in his activity of commenting observer. *He is observed in his observation. The spectator becomes the spectacle: or rather he is the spectacle of his own spectacle*⁹.

In the *trompe l'oeil*, in *Alien* (in the horror film), there is nothing to see because, as Baudrillard said: "it's the things that see us, they don't run away when faced, but they come towards us"¹⁰.

The same happens in *Grizzly Man* (Herzog, 2004), when it's the bear that stares at us in the final dramatic scenes of the film. He opposes his animal glassy gaze to ours.

The *trompe l'oeil* object and the *alien* also share the same position: they are two *ad marginem* (from margo –inis: edge, border, frontier) figures. Like the former that protrudes without ever actually arriving over here, that tries to look like the real thing without ever having its characteristics, the alien is a figure of the repetition of a single failed action: the negation of closeness. The first is a territorial closeness: if the *trompe l'oeil* cannot go beyond the painted surface, the *alien* cannot reach Earth: if Crivelli's courgette will never be able to abandon the surface of the painting, the *alien* will never be able to leave the surface of deep space, that recalls the surface of the canvas.

"Liminal figure, that uses its permanence on the edges as a further element of threat. It's not here but it could be. It could arrive. It is perpetually travelling towards us"¹¹.

The second setback concerns a proximity that we will define emotional: just like the *trompe l'oeil* that will never be able to replace the real thing, the alien will never succeed in making the woman give birth to its offspring. Like in Kafka: the act of the animal becoming man¹² – that in *Alien* changes in that the animal, the monster, tries to use man as the container for its monstrous offspring – and the man becoming animal: in the final *Alien* (*Alien IV, Resurrection*, Jeunet, 1997) Ripley will notice the presence of the monster simply through its smell, like a bloodhound.

⁸ BENE, quoted.

⁹ MARIN, quoted.

¹⁰ Jean Baudrillard is quoted in the essay by LUCIA CORRAIN, PAOLO FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in LUCIA CORRAIN, *Semiotiche della pittura. I classici, le ricerche*, Melteni, Rome, 2004. The author also talks of *trompe l'oeil* "which is not imitation or reflection of the real, but reference to itself, to its own experimental hyper-stimulation, that catches the eye in an appearance that generates wonder".

¹¹ GIANNI CANOVA, *L'alieno e il pipistrello*, Bompiani, Milan, 2000.

¹² Reference is being made to FRANZ KAFKA, *Una relazione per un'accademia*, in *Tutti i racconti*, Mondadori, Milan, 1976. For the definition of becoming animal see GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996.

2. The object-ship

We can forgive the fact that in the hull of Nelson's Victory,
in Portsmouth, we can not only glimpse the ancient shadow of an everlasting glory,
but also a poetic reproach, slightly sweetened by its picturesque nature,
to the monitors and the most imposing hulls of European battleships

Hermann Melville

Now let's try a reconnaissance, a planimetry or an excursion of the interior of the object-ship.

Both ships, Fellini's and Scott's, are revealed in sections, a little at a time.

Both directors refuse, in the name of the same vocation for the boundless, to show us the ship all at once like a wide shot of a villa or a castle.

The wide shot is one of the most important shots in cinematic grammar with evident theatrical origins. It replaces the painted wings with a palace or a ship, often irrelevant to the events, the content (the container is, according to cinema's technological development, a wing, a model or a digital effect). It is most useful for the spectator so that he may recognise the place and answer the pressing question: where are we?

Since both vessels are a miniaturization of the whole world, a construction of a more or less possible ark similar to all intents and purposes to the biblical ark, they will a priori refuse the boxing in of the painting, that would never be able to contain them.

Fellini's ship, seen from the outside, is practically a smooth wall, that at most could recall a free climbing wall and retains only certain accessorial characteristics of a ship, like the stairs and three portholes. Only after the launch will the director start to reveal certain details of the line: the ship will be mainly seen as a stage or as a gallery or wing: the part of the ship from which the people leaving say goodbye to those that remain is identical to a theatre balcony. The assimilation of a vessel to the theatre seems identical in Herzog too (*Fitzcarraldo*, 1982), where there is a ship that becomes a floating opera theatre, it won't limit itself to just repeating certain elements in a sort of metamorphosis that recalls certain Bacchic mysteries:

And where there was bulwarks now vine leafs, and tendrils, where there was cordage grape leaves on the thomes. Heavy vines on the oars galleries and from nowhere a breath¹³.

2.1. Gothic vs Art Nouveau

The ship in *Alien* is assimilable with certain gothic structures. Shown from below as it crosses boundless space with its bridge, it seems to adhere to those features (pure geometrical abstraction, inorganic crystalline matter) that Wilhelm Worringer identified in Gothic architecture¹⁴. The intention of gothic architects (of aerospace engineers, Scott's designers) was to confer to the shape characteristics of stability in the flow, imperturbability in change, solidity in becoming.

"The object was freed of everything that was dependence on life, they tried to render it absolute and unalterable, to turn it as close as possible into its absolute ideal"¹⁵.

Scott's ship is an obtuse-monumental complex: he arrives to the construction of a heavy object that soon loses its functional aspect, a vessel for a journey, to become not an object to be inhabited (the astronauts are unconscious and sleep during the voyage), but to be operated. But it is the place of an absurd, gratuitous action, that is of going

¹³ EZRA POUND, *I cantos*, Mondadori, Milano, 1985. On Dionysus see, amongst others, FRANÇOISE FRONTESI-DUCROUX, *Dioniso e il suo culto*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Vol. 2.2, Einaudi, Turin, 1997, and that at most could recall is practically a priori refuse boxing in of the painting that would never be able to contain them naturally Euripides's *The Bacchae*.

¹⁴ Reference is being made to WILHELM WORRINGER, *I problemi formali del gotico*, Cluva, Venice, 1985. By the same author also *Astrazione e empatia*, Einaudi, Turin, 1975.

¹⁵ *Ibidem*.

in circles: comically matched by Charlot's walking around the table to escape the aggressions of the brute on duty, in a sort of game of catch, a mortal charade half way between the infantile game and the warlike battle¹⁶.

Scott's ship is the kingdom of repetition, an ordered succession of identical compartments. To the additional character of Fellini's ship, that once it presents a theme it overturns it (the liberty drawing room and the Efesto cavern, or machine room, the dining room and the hold with the rhinoceros), Scott's ship opposes a multiplicative character, a succession of identical rooms. The Nostromo is not an enigmatic place like Fellini's Gloria N., where every cabin hides a possible world (see Cocteau, *Le sang d'un poète*, 1930, but also Lang's, *Secret Beyond the Door*, 1948). More than mysterious it seems to be labyrinthine, tortuous: like the Nordic ornamentation, "It doesn't seem to have a beginning or an end and more importantly middle: there is no possibility of orientation"¹⁷. The Minoan labyrinth of corridors, the non-centric nature of the ship create a single extremely long line, or ribbon, that intensely loses itself in itself.

Fellini's ship, its interiors, the costumes, the same *fin de siècle* historical period can be compared to certain sinuous *art nouveau* arabesques, to an organic art of the edible.

The decorative dominance, the use of materials as expression, the composition of anomalous and bizarre objects (think of *French rose*, E. Gallé's glass cup, or Gaudí's furniture) so precious in the materials and colours, so personal and imaginative in shape are typical of the movement. Gombrich said of the Belgian architect Victor Horta: "He had learnt from Japanese culture to disregard symmetry and savour the sinuous curves of oriental art"¹⁸.

Dalí in an article published in the magazine *Minotaure* in 1930, splendidly illustrated by Man Ray spoke of "de la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style"¹⁹.

The peak will be achieved with *Casanova*, where Danilo Donati's extraordinarily composite costumes, abandon the Roman or barbarian cut (see *Fellini-Satyricon*, 1969) to assume a different and more subversive character, of softness: the costume, splendidly embroidered, precious like a hanging, becomes edible, like in some of Oldenburg's works or certain Dutch seventeenth century paintings. The body then, due to this mouth-watering, and therefore physiological, aspect, will be tempted even further into the transition to the inorganic. It is subject to the invasive double of the shadows and the rhythmic courtly ballet that makes seem like a tragic marionette or Hoffmanian automaton. Close by there is the reification that will come true with the final splendid sequence of the film. The *ballet mécanique* though, is nothing other than the fulfilment of old age: the mechanised body stops being perfectly lubricated (*Casanova Love Machine*) and ends up becoming stiff and blocked, dancing in circles like a tin soldier with the mechanical woman, finding a way out in the eternal repetition of the same adagio and the same synchronic movement. In *Casanova* Benjamin's words about a sex appeal of the inorganic come true²⁰.

2.2. Interiors

Both ships seem to have two attributes, the first is the hierarchical structure and the second is the labyrinthine route.

Both seem divided in two sectors or circles, emblematic of a social hierarchy, a subdivision into castes. The artists and scientist up high and the stokers and maintenance men down below.

In Fellini the colossal dining hall is contrasted by the machine room inhabited by titans that are observed from above by the visiting singers/ghosts that end up singing on request. But soon the tension, the elegant challenge of accents becomes a gymnastic exercise. The close ups of the singers, mercilessly close, reveal, like the slow motion of

¹⁶ Reference is being made to André Bazin, that, in *Introduzione a una simbolica di Charlot*, wrote: "In the room that he is chased into by the tough guy, Charlot puts the bed between himself and his adversary. A series of dummies follow in which each one of them runs the length of bed. After some time Charlot ends up, despite the danger, getting used to this provisional defence and, instead of adjusting his half turns to the adversary's actions, starts to mechanically go up and down as if that was enough to keep him eternally out of danger. Naturally, however stupid the adversary might be, all he has to do is break the rhythm just once to find Charlot in his arms. The fact is that the mechanization is Charlot's fundamental sin" (ANDRÉ BAZIN, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milan, 1973).

¹⁷ WORRINGER, quoted.

¹⁸ ERNST H. GOMBRICH, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Turin, Einaudi, 1987.

¹⁹ DAWN ADES (edited by), *Dalí*, Bompiani, Milan, 2004 (catalogue for the show held at the Palazzo Grassi, Venezia, September 2004-January 2005). See also SALVADOR DALÍ, *Il mito tragico dell'Angelus di Millet*, Mazzotta, Milan, 1978, and SALVADOR DALÍ, *Diario di un Genio*, SE, Milan, 1996.

²⁰ WALTER BENJAMIN, *I Passages di Parigi*, Einaudi, Turin, 2000.

athletic races in television, the exertion of the throat, the terrible aperture of the mouth, correlative object of the stoker's infernal work, suggesting grotesque visions, typical of much iconography of the triumph of death. Another location is the kitchen. Again a place of interferences, with tasty gags: the short Russian that hypnotises the hen, the Meistersingers that improvise a concert with crystal glasses.

In *Alien* there is the same subdivision: the two subordinate mechanics discuss wages and cry out in the machine room, in the ship's basement: "They never come down here".

The canteen and the meal are of great importance in both films. In Fellini food, and the courses, have the colourful beauty of great gourmet works. As Roland Barthes said: "It is clearly dream like cooking, as the photographs in Elle clearly confirm, by showing the plate only from above, a close but elusive object that can just as well be eaten with the eyes"²¹.

In *Alien* we have freeze-dried, colourless food. From admired food we move to the simply assimilated meal: "Now I'm just thinking about stuffing myself" exclaim the members of the crew. In the end, the host in *Alien* will come out of the stomach...in Fellini the Diva will manifest herself as voice that exits the oral cavity...

2.3. The destruction of the ship

The destructions of the two objects-ships are antithetical: the first, of Fellini's ship, occurs due to an external attack, the Nostromo's due to an aggression too, but an internal one: it would be easy to consider it an implosion, like the obtusely automatic action of the kamikaze that blows himself up. Scott's countdown to the explosion, marked by the passing of the seconds, is replaced in Fellini by the variants a posteriori and the game of hypothesise. The journalist, after securing himself to a life vest, lists all the possible causes that could have sunk the ship, in a posthumous game of possible reconstructions that recall succinctly the work of Welles or Böll²².

3. The interplanetary voyage and the "rules of engagement"

My wise guide leads me by a different path
out of the calm, into the trembling air;
and to a place I come, where naught gives light.

Dante, *Inferno*, IV

The interplanetary journey, simulation of movement both for the *Alien* model ship and for Fellini's self-moving ship: in both cases they are wonderings inside a cinema studio.

Whilst if in *Alien* the voyage is a return from a commercial trip, and, as Conrad said: "trading also means travelling far"²³, the Fellinian ship assumes an eschatological symbolism linked to the ships that carried the souls of the dead.

Both are *nostoi* returns (the diva's and the crew of the Nostromo), but the normal progress of the crossing, the trajectory that should be linear undergoes many accidents. The voyage is transformed from cruise to something monstrously similar to certain Roman games, in detail, *naumachia* in Fellini (the gunfight with the Austro-Hungarian battleship), *venatio* in Scott (the hand to hand fighting with the alien).

Venationes were fights with fierce and wild animals from all over the world. A stage was constructed in the arena for the sacrifice of the victims, that wore different costumes according to the situation that was being staged.

Naumachie on the other hand were spectacular naval battles that took place in flooded amphitheatres, or on a reduced scale, in theatres where the orchestra was flooded to perform miniature battles or water ballets²⁴.

²¹ ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Turin, 1984, quoted in BENE, *Arden of Feversham*, and in the film *Capricci* (Carmelo Bene, 1969).

²² Reference is naturally being made to *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). By Heinrich Böll see *Group portrait with lady*, Einaudi, Turin, 1971.

²³ JOSEPH CONRAD, *The rescue*, Bompiani, Milan, 1996.

²⁴ For information about forms of entertainment in Roman times see Brockett who, about the *naumachie*, wrote: "The most ambitious of the Naumachie was held in 52 AD on lake Fucino, east of Rome, to celebrate the completion of the aqueduct. At least 19,000 took part in this battle and a great many died" (OSCAR G. BROCKETT, *Storia del Teatro*, Marsilio, Venice, 1990).

In *Alien* the noble contest between man and animal (and its farcical variation, all in wrestling) wins over the dramaturgy, over any hypothesis of plot and dynamics of the action, and the fight underpins a precise staging of values: the fight as a graph or index of popularity.

In Fellini there are a whole series of variations on the theme of the contest that becomes deployment of voices (the concert in the stoker's hall), chess game (the grand duke and his sister) and the naval battle.

4. The Host

To be or not to be

William Shakespeare

Seeing or not seeing

Salvador Dalí

This is the question, or rather the problem

Salvador Dalí

Both the films' monsters (from the Latin monstrum "divine sign, unnatural phenomenon, wonder"), the alien and the diva, are characters that appear in stages and parts. The alien as a being that continuously grows in size and shows itself through constituent parts (mouth, leg, and head), the diva as composite and multiple images. We will never see in the film a single image that shows them completely, there will never be a long shot: they only yield themselves as fragments. Furthermore the development, their revelation, is identical, that is in both cases it is in an increasing order.

The monster in *Alien* belongs to those shapes that "really don't have a shape, but they are searching for one", or as Gianni Canova intuitively stresses in his essay: "*Alien* appears like a protean creature that reveals itself each time in a different way"²⁵. The same can be said of the diva that always appears through a different medium:

1. ashes in the urn
2. the witnesses' memories and words
3. cinema images (amateur footage during an outing in the country)
4. photographs
5. as a ghost, recreated by the *female impersonator*

Furthermore in the cabin-shrine, perfectly decorated by her suitor, there is also memorabilia like the stage costume, etc.

The same happened in Lynch (*Twin Peaks*, 1990-91)²⁶, where Laura Palmer subsequently appears as a body trapped in a plastic bag, as a photograph (framed in the frame of the ancestral home or as a frame at the end of the program), as cinema image (the amateur video, once again, shot by James during the trip to the mountain), as a ghost (here too mystification as it is Maddy, the identical cousin, that replaces her, impersonating her). Here too, like in Fellini, the memories of the people that knew her will be as essential as the very powerful cult-like role of the objects (diaries as well as sunglasses).

Or Kafka, with the "proliferation of photos and portraits in *The Trial*"²⁷ in Miss Burstner's room, in Tintorelli's studio and in the court room.

Similarly the *alien* is firstly an acoustic signal detected by the Mother artificial intelligence, then flower and finally uterus. Subsequently it isn't detected as entity, but through what we could call emanations (the secretions that melt steel, the gelatinous drool that the monster leaves as sign of its passage): the diva and the monster in *Alien* appear as indecidable protoeiform creatures.

Alien adopts a concealment strategy that allows it to appear and immediately be elsewhere. It "escapes from the gaze, slips away and hides and eludes the trap of the perceptive taxonomy. And it brings to the screen the trauma of the unidentifiable nature of the visible. It's not enough to see it in order to know it, understand it, to give it a shape"²⁸.

²⁵ CANOVA, quoted.

²⁶ *Twin Peaks*, television series in 29 episodes, plus a pilot (and a cinematic prequel, shot subsequently and called *Fire walk with me*, 1992).

²⁷ DELEUZE, GUATTARI, quoted.

²⁸ CANOVA, quoted.

Both beings are the personification of a trait, they don't behave like *dramatis personae* but like attributes and vehicles. If the diva is the personification of beautiful singing, the alien is the personification of monstrosity. Eumea said of herself: "I am a throat, a breath. I don't know where the voice comes from". Or the Meistersingers, in talking of her: "It wasn't about lungs or vocal chords, it was a catalysis of energy". The science officer in talking about the alien dwells on the perfection of the workings: "Perfect organism...structural perfection". And when Ripley, astounded, asks him if he admires it, he replies: "I admire its purity". *Alien* and Eumea are veritable and unique biological miracles.

Both beings belong to that category that the Greek defined as *xenoi*, foreigners.

The Diva and the Alien are two exemplary incarnations of alteration, that relates to a group and compares its components with forms that bring it beyond its universe, beyond the human.

Greek iconography offers "an entire series of plastic forms and representations that recall different groups, people and ethnic groups, mythical or real, that are as many imaginary models compared with the Greek paradigm"²⁹. The *ostrakon*, were particular examples, those ceramic fragments on which Greek citizens wrote the name of the character that they wanted to banish from the city, accompanying it with "graffiti that qualify the written name"³⁰, practically *ante litteram* portraits.

Similarly the Diva and the Monster are condemned to an ejection: ejection from the lifeboat, ejection-sprinkling of the ashes at sea, that also marks the separation from the community. In *Alien* it is a dispersion of the body in the vastness of deep space, which brings to mind the floating body of the astronaut in *Space Cowboys* by Clint Eastwood (2000), in Fellini the sprinkling of a body subdivided into extremely minute fragments in the air.

In both the continuous reference that is made to oral cavities is interesting, explored with results that are on the verge of the caricature or Fellini's expressionist verve, and that in Scott becomes phenomenology of the body that is contaminated: ("What's in her throat?", the astronauts ask themselves in front of the lifeless body of their travelling companion) and the alien uses the air conduits to move and always shows its mouth open.

In both films the exploration of the concept of proximity and contiguity is interesting: on one side the Diva, desired monster (for her rival Ildebranda Cuffari who strives to be like her, to be her equal, the question is how to become her), on the other the alien, desiring monster, whose closeness means death, illustrated magnificently by the diagram that shows the alien getting progressively closer to the expedition captain. Scott, for the encounter scene, astutely abandons any deployment of cinematic figures: neither the monster's point of view nor the victim's, for example, so often used in horror films, but he uses the binary pixels of the primitive computerised image, as if it were some antediluvian game: the dot (alien) that moves closer to another dot until it covers it, accompanied by a monotonous sound that is more or less intense according to the closeness: it is a contiguity diagram. Furthermore, close to the host, there is an alteration of the movements: they become circumspect, almost becoming a mechanical ballet, a carillon.

Another paradigm that determines the host is the scalar quantity: height of the alien (see Herzog and *Grizzly Man*, where Timothy seems to realise the frightening majesty of the Grizzly only when he compares it to the tree that it has rubbed up against), height of the singer's voice, that managed to reach tonalities unheard by the human ear.

In Roberto Rossellini's *Europa '51* there is an emblematic scene that allows us to clear up the final essence of the Monster and the Diva. Ingrid Bergman, confronted with the Rorschach stains, after a series of sessions during which she struggles to find the realistic connection, to link that shapeless coloured stain to an object of the known universe, finally says: "It's impossible, everyone sees what they want, these stains don't mean anything"³¹.

The Monster and the Diva, seem like analogous Rorschach stains: indecipherable and mysterious figures. No one can penetrate their mystery: Ripley will unsuccessfully try to give the alien a definitive shape, by cataloguing it, and fixing it with her gaze. An impossible endeavour due to the inexhaustible growth of the monster's size. In *Alien* we find what Carmelo Bene wrote in *Giuseppe Dea da Cupertino*: "the gaze, from the character's point of view, follows

²⁹ François Lissarague, *L'immagine dello straniero ad Atene*, in *I Greci*, quoted. See also Wilfried Nippel, *La costruzione dell'altro*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Vol. 1, Einaudi, Turin, 1996.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Europa '51*, Rossellini, 1951. Bazin wrote about it: "Where De Sica rummages through reality with growingly tender curiosity, Rossellini on the other hand, seems to strip back much more, stylises with a painful yet ruthless rigor, that is rediscover the classicism of the dramatic expression through rules and choices" in BAZIN, quoted.

the trunk of the tree that grows and rises and rises but it doesn't reach the flowers; he can't contemplate the end of that exhausting vegetable journey. The 35 mm screen doesn't allow any more"³².

Similarly, in Fellini, Ildebranda tries everything to steal the secret of Eumea's voice, which is also characterised by a development upwards, shown in exemplary fashion by the flight of the bird.

In Scott it's the setback of the view, in Fellini of the hearing: the end pursued by both is the aphasia of the two main senses.

5. Conclusions: the Ship as Ark

The ending of the film is practically identical. The ones that save themselves from the enormous destruction are the journalist and the rhinoceros and Ripley and the cat, man (woman) and the animal (domestic-exotic) in what seems like a miniaturised and conceptual version of Noah's Ark.

The *Bible* says in *Genesis*, 6, 15:

Make thee an ark of gopher wood: and this the fashion which thou shalt make it of: the length of the ark shall be three hundred cubits, the breadth of it fifty cubits and the height of it thirty cubits. A window shalt thou make to the ark, and in a cubit shalt thou finish it above; and the door of the ark shalt thou set in the side thereof: with lower, second and third stories shalt thou make it.

Then the inhabitants are described:

And thou shalt come into the ark; thou and thy sons and thy wife and thy son's wives with thee. And of every living thing of all flesh, two of every sort shalt thou bring into the ark; they shall be male and female.

Conceptual version.

The dual composition is pared to the bone (let just two in): instead of the interminable catalogue of the species, in Scott and Fellini there is just the male-female, man-animal composition. The spoliation of the elements will be *conditio prima*.

Miniaturised version.

The biblical ark seems connoted under two signs of scalar quantity (three hundred cubits...) and function (with stories): fantastical and exorbitant measurements are given for the ship (156 metres in length, 26 wide, and 15 high that render it a sort of floating skyscraper of 65-70 thousand square metres).

In *Alien* and in Fellini we find what happens in Hitchcock's *Topaz* (1969), or, let's say, in James Bond's films, where the object is miniaturised, absorbed into the context and rendered invisible. From the colossal biblical construction we move to an essential and minute construction: a lifeboat, little more than a raft in Fellini, and a capsule in Scott.

All this answers the need of a "world as whim and miniature"³³, and that miniaturization of the world (from the world ship to the little boat, that is its extension but also the segmented version; think of the movement from the Titanic to the lifeboats), to "modern man's taste for the miniature"³⁴, that characterise an aspect of modernity.

But there is one more final aspect that seems to connect Noah's ark and Fellini-Scott's ship.

The ark in Hebrew is called *tebah*, a term also used for professional ships that transported the statues of divinities along rivers to their respective sanctuaries: and isn't this the ultimate role of the *Nostromo* and the *Gloria N.*, as both the *Diva* and the *Monster* are perfect creatures that are close to deities, sailing up close to them by virtue of their perfection?

³² CARMELO BENE, *Giuseppe Dea di Cupertino*, in *A bocca aperta*, Einaudi, Turin, 1976.

³³ GASTON BACHELARD in LARA VINCA MASINI, *Arte del 900. Dall'espressionismo al multimediale*, Giunti, Florence, 1998.

³⁴ *Ibidem*.

Marginal note: *Fitzcarraldo*, or the establishment of a ship-opera

Finally there is another aquatic journey that can be superimposed, point by point, to the films we have examined: it is the famous *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), that illustrates the vicissitudes of an adventurer that wants to bring the great operatic theatre to the Amazon jungle.

Herzog categorically refuses any special effect. Deciding not to give in to the studio's suggestions of replacing the ship with a model (see *Alien*), the German director chose to actually drag the ship up the side of a mountain that blocks the way: the vision of the mechanical ascent by means of tows and primitive accessories seems more like a delirious dream, an operatic event.

As far as the physiognomy of the steamer is concerned, Herzog doesn't relinquish showing it completely, not like a container but as an object. This in order to show its performative aspect, which will see her transformed from rusty ship to floating theatre.

Herzog replaces the Roman games mentioned earlier with what we could call the erection of the Arena: when the ship crosses the hill there is no longer warlike action but extravagant *potlach*, biblical construction.

The host, naturally, is Caruso which, here too, is a multiple figure. We see him subsequently at the theatre, impersonated by an actor (variant of the Fellinian *female actress*), as word (Kinski's words, a fervent admirer, who considers himself a "man of the theatre"), voice in the forest (through the gramophone, like Eumea's voice during the ceremony for the scattering of the ashes). Finally Caruso, inestimable voice, probably the greatest Italian tenor, seems to have the same godly features of the monster and the diva: his voice will be able, like Orpheus, to calm the Indios. To break the unnatural silence of the forest, to move to tears.



"Sindizie" e la bellissima straniera

DUE SUPERBI CIARLATANI DELLO SCHERMO

CAROLINA MOCCI

Charles Baudelaire, descrivendo il pittore della vita moderna, scriveva: “Va, corre, cerca. Che cosa cerca? Certamente quest'uomo, questo solitario dotato di immaginazione attiva, sempre in viaggio nel grande deserto degli uomini, ha uno scopo più elevato del perdigiorno puro, uno scopo più generale, diverso dal piacere fugace della circostanza. Cerca quel qualcosa che ci permetterà di definire la modernità”. Non è difficile scorgerlo, tra queste poche righe, una premonitrice descrizione della figura e del progetto di Federico Fellini.

La storia del cinema, con il suo secolo già compiuto, è stata grande: imponente è stato sicuramente anche il numero degli artisti, dei tecnici, dei divi e dei luoghi che si sono consacrati nell'olimpo del suo mito. Molti sono i “mostri sacri” dei quali si è discusso e di cui si continua a discutere, ma ben presto molti tendono ad essere confinati solo nel luogo della memoria: perdono cioè quel carattere peculiare che li rende oggetto di studio,

analisi e approfondimento in tutto il mondo. Come Charlie Chaplin che, dopo essere stato ammirato e studiato come maestro di cinema, ha lasciato il terreno ad altre figure ritenute “più appetibili”.

Questo spesso accade quando, a sostenere lo spessore del regista e del suo cinema, non intervengono fattori nuovi ed originali che alimentano e sorreggono il personaggio. Certo questo non si può dire dell'esperienza artistica di Fellini, che sin dal suo debutto cinematografico ha integrato i suoi film con una forte dose di mistero e ambiguità storica, dando perciò vita ad un'interminabile e sconfinata quantità di materiali per la realizzazione di una raccolta ipertuale ricca ed attendibile. Definito spesso come “uno tra gli ultimi veri poeti del secolo scorso”, Federico Fellini parlava tuttavia proprio dell'autore e volgarizzatore dei “baffetti alla Charlot”, come di una sorta di Adamo da cui tutti discendiamo: “la sua personalità aveva due volti, quello del vagabondo,

ma anche quello dell'aristocratico solitario, del profeta, del sacerdote e del poeta”¹. Sebbene Fellini avesse più volte ribadito la sua predilezione per Buster Keaton, riteneva comunque Chaplin² capace di essere “l'avventura stessa del cinema, il mistero del cinema” espressi da un attore comico “da circo”, cioè dall'attore meglio adatto a familiarizzare con un mezzo fondato sul movimento: emerse infatti a più riprese (soprattutto nella mimica delle interpretazioni di Giulietta Masina) la sua instancabile fascinazione per Chaplin.

Si sa, tuttavia, come le sue fonti di ispirazione siano state comunque innumerevoli e altrettanto importanti: da Kafka al “Corriere dei Piccoli”; da Jung a Gadda; gli piaceva molto l'espressionismo tedesco, per quel tanto di “stralunato e crudele” (un movimento che lo ha sempre affascinato, anche per i suoi legami con certe esperienze del surrealismo, che gli era molto congeniale): “anch'io penso

¹ DAVID ROBINSON, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venezia, 2005, pp. 688-689.

² “Buster Keaton mi piaceva più di Chaplin, che mi ispirava una certa diffidenza, con quegli occhi chiari da gatto e quei dentini aguzzi da roditore. Riconosco che forse è il più grande, ma Keaton non ti ricatta col sentimento; le sue lotte, i suoi disastri, non sono vissuti per riparare torti o ingiustizie, non vogliono commuoverci né indignarci” in GIOVANNI GRAZZINI (a cura di), *Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1983, p. 37.

di fare film d'espressione... perché tutto è espressione, come nei sogni dove ogni particolare vuole significare qualcosa". Prediligeva il cinema comico, in quanto diceva: "il mondo ha più bisogno di una parola di serenità e di conforto", per questo ammirava i fratelli Marx ("mi folgorano"³), Stanlio e Ollio ("due augusti pieni di innocenza"⁴). Ma accanto ai comici riconosceva quali suoi padrini spirituali "Pinocchio, Bibì e Bibò, Dickens, Fortunello, Gian Burrasca, *L'isola del tesoro*, Poe, Arcibaldo e Petronilla, Verne e Simenon"⁵. Mostrò molto presto anche una fervida passione per il disegno, per la scrittura comica breve, per l'annotazione umoristica inserita in molte sceneggiature (premesse indispensabili alla complessa attività creatrice della regia). Insomma, proprio un apprendistato sui generis: una summa di segni premonitori che dovevano per forza confluire nel mondo spettacoloso e artificiale del cinema, dal quale egli non si poté più staccare. Già, perché "Fellini si nasce, ma registi si diventa".

Fellini sbarcò a Roma all'incirca nello stesso periodo in cui a Chaplin venne negata, da parte del Dipartimento di Giustizia degli Stati Uniti, la possibilità di rientrare in

America (paese in cui aveva vissuto per quarant'anni ricoprendolo di onori). A Roma, nella città simbolo della mitologia del cinema e dell'immortalità fantasmatica della Chiesa, il giovane riminese si fece presto conoscere per la sua abilità nel disegnare caricature, ovvero per la falsificazione-distorsione delle immagini, anticipazione e presagio delle fotografie animate di film come *Lo sceicco bianco* (il film sulle false illusioni dei fotoromanzi).

Di Fellini si è detto tanto, il suo contrario e il contrario del contrario. Ogni suo film (ed il contesto nel quale si è realizzato) ha sempre lasciato tracce critiche discordanti, ha commosso, diviso ed entusiasmato più generazioni di spettatori, ha provocato reazioni negative e vinto premi prestigiosi, ha segnato un'epoca del cinema italiano e come pochi altri ha influenzato alla radice il suo linguaggio, liberandolo all'immaginazione onirica, alla memoria, alla fantasia della realtà. Di Fellini si è detto tanto, è vero, eppure non è ancora tutto. E non solo per gli inediti o le interpretazioni che nel tempo hanno continuato a sbocciare, ma perché insieme al Fellini-regista (l'artista del genio italiano) e al Fellini-personaggio (noto ed

esportato nel mondo) c'è ancora tanto da scavare. Certo l'uomo è in continua tracciatura, dalle sequenze dei film, vere e proprie sedute psicoanalitiche liberatorie, così come dalle dichiarazioni e dalle interviste di quasi quarant'anni di carriera; inoltre restano ancora ricchi giacimenti inesplorati, come i sogni e la scrittura per il cinema, la vita personale e il disegno, le qualità affabulatorie e non prevedibili di una scrittura visiva ed evocativa degna di un narratore della pagina; e ancora, il carattere universale, semplice e inafferrabile al tempo stesso, che ne farebbe approssimare l'immagine, o meglio, la figura, allo stesso orizzonte di Chaplin. Come due grandi cantori dell'Immaginazione e delle Memorie, del Falso e del Reale, Chaplin e Fellini infatti, con le loro opere ad ogni "lettura" hanno saputo aprire nuove prospettive (al contrario di quanti ritenevano il caso di Chaplin privo di ulteriori possibilità di analisi) facendo fare le capriole al cervello, vibrante così di sincera commozione, allegria e tristezza. Non hanno mai dato fastidio nemmeno agli schemi ortodossi: sono stati pudichi e mentitori con gli insensibili, affascinanti e spudorati con chi sapeva accettarli completamente;

³ GRAZZINI, cit., p. 37.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵ *Ibidem*, p. 38.

hanno fatto ridere e piangere come i clown e le loro malinconiche ombre umane, perché sono stati clown e ombre, solidissimi ed evanescenti come l'aria, corpi e fantasmi del cinema. Ecco perché i meccanismi dello stile di Chaplin – altro geniale artista del falso programmatico – sono molto più vicini a quello spettacolo brulicante e grottesco che è il cinema di Fellini, di quanto non si sia mai troppo sbandierato. Sebbene emozionanti nella loro disarmante ed astutissima ingenuità, le somiglianze e le affinità che nel dominio della falsificazione cinematografica si possono riscontrare tra questi due superbi “ciarlatani dello schermo” sono numerose, a partire, per esempio, dal fatto che l'italiano, aveva come scenario naturale la memoria del circo e del set, mentre l'inglese si collocava tra palcoscenico e senso istrionico del tragicomico da reinventare con la macchina da presa: se Fellini si muoveva con disinvoltura nel grottesco malinconico della realtà riorganizzata nel mondo del sogno, Chaplin, con quasi trent'anni di anticipo, poneva le basi del cinema contemporaneo – pur con tutte le sue riserve – al quale anche Fellini sarebbe stato riconoscente. Tra le intuizioni, avevano in comune anche uno spettacoloso dono narrativo:

l'abilità cioè di raccontare il cinema con il cinema. Il cinema nel cinema e le sue varianti metaforiche della visione, dell'occhio e dello specchio divennero infatti materia di racconto e racconto stesso, predisposizione alla falsificazione alla quale nessuno dei due intese sottrarsi: Chaplin non avrebbe potuto neanche a volerlo, perché la doppiezza della mascheratura, della finzione recitativa dell'attore “teatrale” e la potenza magica della regia erano parte integrante della sua esistenza. Il falso, in Fellini, era invece assolutamente nuovo e di valenza ampiamente positiva, vista l'assenza di un originale nell'invenzione del cinematografo. Privo, infatti, di quell'humus genetico, della cosiddetta aura benjaminiana⁶ dell'opera d'arte, il cinema non ha mai vissuto questa assenza come diminuzione di qualità, ma ha sempre cercato di esibire una originaria autonomia espressiva, mimetica ed ambigua, costruita e altrettanto disinvoltamente inventata. In realtà, nel caso del cinema, non si è trattato di una vera e propria perdita, bensì di una condizione strutturale di copia, connaturata alla sua sostanza, in quanto il cinema nasce e si riproduce come un calco, un doppio, una replica-imitazione di se stesso, senza per questo poter avvertire il fascinoso richiamo dell'hic et

nunc, né tanto meno l'impossibile nostalgia per il singolare (l'originale), avvertendo piuttosto, l'attrazione irresistibile per il plurale e riconoscendo come “genitori” soltanto i dispositivi della macchina da presa e della riproducibilità tecnica. Dunque – e qui ci si avvicina meglio al binomio Chaplin-Fellini – la verità del cinema, che si regge sui procedimenti di manipolazione e adulterazione delle sue instabili fondamenta, pur volendo dare ad intendere che sta riproducendo e mostrando il reale, è comunque in grado di restituire porzioni spazio-temporali vere e reali. Ma, se si tengono presenti questi effetti, tutto rinvia senza incertezze alla sua causa, vale a dire l'opzione vero-falso: nel momento in cui dice il falso, il cinema vuole illudersi (e illudere) di mostrare il vero esibendo il trucco e la falsificazione come vera e reale originalità di innovazione, appagandosi dell'artificio nascosto dai suoi devoti sacerdoti-registi, attori, produttori, e generi, mentre lo spettatore, pedina economicamente assai importante, resta fuori dal rito, solo come prezioso collaboratore (esterno). Tuttavia, da quando il trucco del cinema è stato svelato, è comparso il cosiddetto falso buono, che programmaticamente fa il falso dichiarandolo apertamente, mostrando così la rappresentazione narratologica

⁶ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1936.

di quel falso. È questo il senso (inconsapevole) della presenza di Chaplin e del falsario nostrano Fellini nel panorama del cinema, quello cioè di aver contribuito allo sviluppo del linguaggio e ad un tempo alla creazione di un mosaico le cui tessere sono costituite da molti autori venuti dopo gli anni quaranta e cinquanta. Con questi due “maestri di cerimonia”, infatti, il falso ha assunto una dignità di affermazione metacinematografica e di spettacolo avvincente senza pari, in particolare con Fellini l’arte affabulatoria e bugiarda dell’illusionista cinematografico si potrebbe sintetizzare in una delle sue celebri affermazioni: “i miei film sono completamente inventati, dalla prima all’ultima scena: non discendono dalla realtà. Anche la Rimini alla quale sono affezionato – per esempio – è quella che ho ricostruito in studio, l’unica vera. Del resto, se si vuole testimoniare la verità, dire io è già un punto di vista sbagliato. Per dire una cosa vera bisognerebbe togliere io; e invece non si può farne a meno. Anche per dire *io non c’ero*”⁷. Non a caso l’io felliniano oltre ad essere lo specchio disastroso di una macroscopia di sé, tra(n)sferita nei personaggi altri della celluloidale, è anche conquista di una specialissima arte della fuga (l’io, infatti, non è forse un altro?).

Fellini, tuttavia, apprese questa facoltà di camminare in equilibrio, e la conseguente capacità di tramutare i contrasti, le condizioni avverse, i fatti emozionali in un sentimento, un punto di vista, da Roberto Rossellini: “se il cinema era così, se si poteva fare in quella maniera disinvolta e monellesca, se poteva essere vissuto come un happening continuo fra la vita e la rappresentazione della vita, allora mi pareva che mi appartenesse di più, che fosse come disegnare o scrivere, con gli stessi disagi, fastidi, tentativi, che devi affrontare per arrivare all’idea che hai in testa”⁸. Il cinema, infatti, permette miracolosamente questo doppio grande gioco di raccontare una storia “e mentre racconti, viverne tu stesso un’altra avventurosa, con personaggi straordinari quanto quelli del film che stai narrando; e a volte anche più affascinanti, e di cui parlerai in un altro film, in una spirale di invenzione e di vita, di osservazione e di creatività, spettatore e attore nello stesso tempo, burattinaio e burattino, inviato speciale e avvenimento, come quelli del circo che vivono in quella stessa pista dove si esibiscono, in quegli stessi carrozzoni in cui viaggiano”⁹. Ecco forse perché nei suoi film non smise mai di fare riferimento al variegato mondo del circo, che egli stes-

so considerava metafora del cinema, in quanto miscuglio di tecnica, di precisione e d’improvvisazione.

Pur avendo esordito in ambito neorealista, Fellini mostrò fin da subito una chiara tendenza al suo superamento, affermando i propri inconfondibili caratteri stilistici, distinguendosi per quello stile poetico e metafisico che appartiene solo a lui, al suo modo personale di vedere il mondo. Attraverso il cinema di genere, tuttavia, nella stagione più ricca e creativa della “commedia all’italiana”, seppe seguire l’evoluzione della società italiana nel passaggio dal dopoguerra al miracolo economico, raccogliendo l’eredità di quegli stretti legami tra cinema e vita sociale che proprio il Neorealismo aveva introdotto. Autore di genio e regista di capolavori come *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e *Amarcord*, fu lo straordinario creatore delle atmosfere di un’Italia e di una Roma di volta in volta borghesi, fasciste, popolari, nobiliari, barocche cinematografiche e contemporanee; a modo suo rappresentò un mondo intero riflesso negli occhi e sui volti che popolavano un’infinita galleria di tipi e personaggi vitali, e tanto nazionali da divenire a loro volta patrimonio umanistico internazionale (dalle facce di Gelsomina ai grotteschi pagliacci del circo

⁷ TULLIO KEZICH, *Su La dolce vita con Federico Fellini*, Marsilio, Venezia, 1996.

⁸ GRAZZINI, cit., pp. 55-56.

⁹ *Ibidem*, p. 57.

e della realtà, dall'alter-ego Mastroianni al turbinio delle comparse principesche e miserabili). Dal post-neorealismo alla reinvenzione psicoanalitica del linguaggio cinematografico negli anni sessanta e settanta, fino ai più malinconici e profetici ottanta, nessun altro raggiunse le vette della sua arte immaginifica, riuscendo a rappresentare straordinariamente anche le contraddizioni dell'individuo come quelle di un'umanità gentile, spaventosa o del tutto normale: anime e corpi indagati sino alle vertigini dell'imprevedibile, in omaggio ad un'astuta o genuina curiosità "politica" o intellettuale.

Insomma, questo fantomatico "principe dei clown", prese per mano diverse generazioni di spettatori, accompagnandole in un viaggio sentimentale e ironico tra forme della memoria fantastica, sublimi falsificazioni o realtà oniriche, architettando al contempo un sistema di immagini evocative che solo un illusionista con la macchina da presa, un libero vagabondo dell'invenzione, un coraggioso sognatore della vita come lui, poteva raccontare¹⁰. Fellini lo fece con la disarmante forza del cinema, che continua a brillare nelle sue opere indimenticabili: gli era sufficiente applicare alla macchina-cinema le peculiarità del mondo circense e il gioco era fatto, il trucco riuscito.

Questo per un'intera carriera, fino a che la morte di quel circo e di quel cinema determinarono la morte del clown e, con ciò, la finzione della dipartita (come il funerale nel finale de *I clowns*, 1970) prima che, anche per il "direttore del circo-cinema" Fellini, arrivassero i film del lucido pessimismo, della vecchiaia e della morte.

Il suo voler essere solitario lo fece sognare ad occhi chiusi, semichiusi e aperti, ma lo mise anche nella condizione di sviluppare altre attitudini, preferenze, amori improvvisi, premonizioni inequivocabili. Esemplare a tale proposito, è il ricordo-sogno della fuga col circo, propedeutico – verrebbe da dire – ai futuri temi del viaggio e dell'amore per quel mondo che sentì fin da subito suo; un episodio che, nel corso degli anni, venne caricato di nuovi e talvolta incredibili particolari, forse perché messaggero di un presagio al quale volle credere e uniformare la sua sensibilità. Fu così che, di fronte al primo spettacolo circense della sua vita, "sconvolto" dalla figura dei clown ("non capivo se erano animali o fantasmi"), ebbe netta la prefigurazione che quel mondo non attendesse altri che lui: "mi parve che mi riconoscessero, come i burattini di Mangiafuoco quando dal palcoscenico vedono in fondo al tendone Pinocchio e lo salu-

tano come uno dei loro, chiamandolo per nome, abbracciandolo e ballando insieme tutta la notte"¹¹ (allora non sapeva che il suo futuro sarebbe stato nel circo: il circo del cinema). Lo sognava di notte e di giorno, sicuro di aver trovato il suo luogo di appartenenza. Ma quella che venne raccontata, con dovizia di particolari, come una vera fuga dalla durata variabile, in verità fu un'avventura di poche ore interrotta dall'intervento di un amico di famiglia che lo riportò a casa, episodio appena menzionato nel racconto ingigantito della memoria affabulatrice di Federico adulto: era come se "dopo molti anni passati a narrare una versione sempre più infiorettata della stessa storia" questa gli apparisse più vera della realtà (raccontava la storia dei suoi desideri più che la realtà dell'esperienza). L'esagerazione gli era tanto familiare da diventare ormai parte dei suoi ricordi: i ricordi di un onesto bugiardo, la giustificazione di un'invenzione alla quale non c'è ragione di non credere. Fu evidente in lui, fin dall'inizio, anche una straordinaria capacità evocativa sorretta dalla nobile indifferenza per le banali e realistiche coordinate spazio-temporali che, a suo dire, avrebbero solo rischiato di mortificare la vera fantasia al lavoro: per Fellini, passato e presente oscillano,

¹⁰ Cfr. FABRIZIO BORIN, *Federico Fellini*, Gremese, Roma, 1999.

¹¹ GRAZZINI, cit., p. 31.

navigano fluttuando nel sovramondo dell'immaginazione cinematografica; così, tentare di distinguere la realtà dalla fantasia, la memoria dalla sua arbitraria ricostruzione, è difficile, fuorviante, sterile, ma soprattutto antifelliniano. L'incontro con il circo di Pierino (raccontato anche ne *I clowns*) fu, dunque, una specie di "riverberazione esaltante, profetica, anticipatrice": è quanto Fellini ricorda di aver provato la prima volta che mise piede sotto "il pancione respirante, umido, silenzioso di uno *chapiteau*"; avvertì inoltre un'immediata affinità con la loro mancanza di rispettabilità, "la loro ciabattante buffonesca stracciona ilare irrazionalità"¹². Indubbiamente non si può desumere tutta la vita di un uomo da un particolare o da un insieme di eventi; tuttavia, di fronte ad un particolare così importante e, in qualche modo, assoluto, ci si può avvicinare ad essa: "faccio film perché non so fare altro e mi pare che le cose si siano disposte subito in modo molto spontaneo, molto naturale per favorire questa inevitabilità. [...] non mi sarei 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"¹³. Insomma, sembra non abbia fatto altro che seguire

questa naturale inclinazione, raccontare cioè con il cinema delle storie, storie che gli erano congeniali e che gli piaceva 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"¹⁴. C'era forse bisogno di qualche altro motivo?

Fellini fu un artista nella creazione di storie, favole talvolta nate direttamente dal suo banale quotidiano per vestirlo poi di magia (*Luci del varietà*, 1950): il racconto stesso della sua vita è affollato di nani, giganti e streghe. In altre parole, fu una presenza importante oltre l'ambito del cinema – cui ha dato anima, cuore e immagini indimenticabili –, un peso ed un ruolo tanto ampi e sconcertanti da far pensare a Fellini come ad un autore alieno, un "maghino della luce" al quale toccò la stessa fortuna-sfortuna dei suoi personaggi, pagliacci o alter ego. E proprio come loro, più lo si vuole definire, decifrare, classificare e archiviare, più si spaventa, sfugge, si ritrae, inventa le cose, si dà alla latitanza, "rifugiandosi nella sfera inconoscibile della musica e delle faville".

Di fronte alla sua grandezza, tanto determinante quanto insostituibile ed impareggiabile nel panorama artistico

e culturale del secolo scorso, non ci si è potuti esimere dallo "sfruttare" le sue stesse parole come mezzo privilegiato per ripercorrere le tappe di un breve, ma significativo viaggio intorno e dentro il suo irripetibile universo fantastico. Arbitrariamente certo, in maniera incompiuta e lacunosa sicuramente. Questo, proprio nella consapevolezza che le contraddizioni e la rappresentazione negli specchi deformati del suo cinema sono il sale di una vita personale ed artistica senza il quale l'architettura della galassia Fellini sarebbe priva di qualsiasi funzione e significato. Pertanto, se l'intero mosaico risultasse inafferrabile e sfuggente, perché volutamente nascosto nel gioco a rimpiattino tra vero e falso, sarà utile seguire le ingannevoli tracce, i frammenti sconnessi, le trappole e i segnali fumosi che lui stesso ci ha fornito in svariate occasioni. E poiché le incursioni biografico-critiche sono già numerose e interessanti, potrebbe risultare ancora più piacevole lasciarsi andare alle atmosfere magiche di quella presenza creativa, spiando tra le affermazioni per cogliere i brandelli di un'impareggiabile ricchezza di fragilissima e scaltra umanità. D'altronde, come si può sospettare di uno che dichiara la sua disarmante predestinazione a fare il cinema perché non sa fare nient'altro? E anche se non fosse

¹² GRAZZINI, cit.

¹³ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980, p. 48.

¹⁴ *Ibidem*.

vero, come non lo furono molte sue dichiarazioni, in che cosa si troverebbe modificato l'immaginario delle sue sequenze cinematografiche ed il patrimonio dello spettatore? Credo in niente, anzi decisamente in niente. Sapere che era in grado di "raccontare storie" con le immagini in movimento, accrescerebbe di sicuro la qualità inventiva del suo originalissimo linguaggio onirico-poetico insieme alle felicissime ambiguità della sua ispirazione dalla quale, abbiamo visto, risalta la rappresentazione intenzionale del falso e dei meccanismi che lo sottendono.

A tale scopo, Fellini riuscì a marcare vistosamente quella contraddizione tra apparenza ed esistenza reale, collocando i protagonisti dei suoi film proprio in una specie di limbo iperrealista tra doveri e desideri, tra cose e persone vere, e cose e persone diverse dalla loro scontata quotidianità: una sorta di realismo che ricevette una spinta notevole solo successivamente, portando ancora una volta al confronto inevitabile con il Neorealismo. Fu in particolare con il film *I vitelloni* (1953) che affrontò di petto la provincia, facendone per la prima volta un elemento chiaramente autobiografico, e quindi altamente falsificabile perché assorbito dalla spugna dell'invenzione e della deformazione artistica. Si rischierebbe, tuttavia, di cadere facilmente in errore se si attribuissero a Fellini

intenzionalità autobiografiche cronologicamente dirette, o sensazioni di anni e paure lontani, i quali sono comunque rintracciabili in vari episodi, ma volutamente dispersi, confusi e falsificati, frutto dell'elaborazione, dell'osservazione fantastica del reale. Semmai, infatti, con *I vitelloni* prese avvio una sorta di processo terapeutico-registico che avrebbe condotto a molte accensioni volontarie della memoria, autentiche incursioni "proustiane", fra i bagliori dell'adolescenza (Amarcord, il prefinale della Città delle donne, alcuni momenti di Otto e mezzo), ma soltanto dopo la mediazione di Cinecittà e la meditazione della maturità privata ed artistica, con il fenomenico *La dolce vita* (1960), il "vangelo" *Otto e mezzo* (1963), il malinconico *I clowns* (1970), e *Roma* (1972), l'affresco generazionale forse più riuscito.

Il suo modo di "fare film" coincide così con il tentativo di staccarsi da una realtà oggettiva e spingere i personaggi verso dimensioni imprevedibili: ogni episodio doveva avere una speciale filigrana, una seconda lettura, da cui poi sarebbe derivata quella sensazione di eccesso e spaesamento che si prova di fronte ai suoi film. Questo si ritrova, per esempio, ne *I clowns* (1970) dove la vena drammatica, l'ironia, il realismo fantastico del cinema felliniano sono immersi nella malinconia e in un senso di

struggimento pari al dichiarato desiderio di liberarsi finalmente di quell'amore, di "liquidare" cioè il circo. Il film tentava infatti di riproporre un mondo, un ambiente, in maniera vitale; e trattenendosi in questa dimensione, cercava di ricreare l'emozione, l'incanto, la sorpresa. "I clowns aberranti, grotteschi, ciabattoni, straccioni, nella loro totale irrazionalità, nella loro violenza, nei capricci abnormi, mi sono apparsi come gli ambasciatori ubriachi e deliranti di una vocazione senza scampo, un'anticipazione, una profezia: l'annuncio fatto a Federico. E infatti il cinema, voglio dire fare del cinema, vivere con una troupe che sta realizzando un film, non è come la vita del circo? Artisti stravaganti, muscolosi operai, tecnici, specialisti estrosi, donne belle da farti svenire, sarti, parrucchieri, gente che viene da tutte le parti del mondo e che si intende lo stesso in una babele di lingue [...] e sotto questo disordine apparente un programma mai disertato, un ruolino di marcia sempre miracolosamente rispettato, e poi il piacere di stare insieme, di lavorare insieme e muoversi e viaggiare come una sterminata famiglia, realizzando l'ideale di una convivenza armoniosa, di una società da utopia... Tutto questo, che è quanto accade prodigiosamente durante la realizzazione di un film, non è la vita del circo?"¹⁵. È pur vero, che nel cinema non vi

¹⁵ FELLINI, cit., pp. 114-115.

è quell'aria minacciosa, "da mattatoio e da manicomio, che si respira nel circo"¹⁶: tuttavia, l'innesto tra queste due forme dello spettacolo di massa, trovò nell'opera di Federico Fellini il suo innalzamento di qualità nel racconto di quanto di vitale, entusiasmante e compassionevole vi è magicamente racchiuso. O, meglio, vi era, perché ne *I clowns*, la sensazione di un viaggio in qualcosa di già concluso è decisamente intensa.

Con la sua formidabile bravura nella scelta delle facce, volti da circo che riempiono la realtà, Fellini tracciò così una chiara linea di continuità fra la tradizione storica, le sue evoluzioni, la sua lenta agonia – perché indubbiamente questo "buffone" non trovava più rispondenza nel riso sociale di quegli ultimi decenni – e le gallerie di personaggi clowneschi, eccentrici, malinconici e paurosi disseminati nei suoi film. Continuità, perché in qualche modo la creazione del Circo Fellini assicurava l'esistenza e la perpetuazione della figura del clown e, naturalmente, del clown felliniano nella vasta e alta accezione che va da Gelsomina ad Ivo Salvini, dallo sceicco bianco a Casanova, da Cabiria a Fred, passando per le decine e decine di persone, comparse,

corpi, commedianti, ballerini, mimi, generici, attori e maschere vere e sconosciute, entrati e usciti dalle sue inquadrature fantastiche. Questo perché per Fellini "il clown incarna i caratteri della creatura fantastica che esprime l'aspetto irrazionale dell'uomo, quel tanto di ribelle e di contestatario contro l'ordine superiore che è in ciascuno di noi. È una caricatura dell'uomo nei suoi aspetti di animale e di bambino, di sbeffeggiato e di sbeffeggiatore. Il clown è uno specchio in cui l'uomo si rivede in grottesca, deforme, buffa immagine. È proprio l'ombra. Ci sarà sempre"¹⁷.

Le parole di Fellini hanno la proprietà di fissare, con guizzi improvvisi, i tratti essenziali, di isolare dettagli che si impongono alla mente con l'evidenza e la necessità dei segni grafici. Quando lo ascoltiamo (perché i suoi scritti hanno la "leggerezza" del parlato), è tutto un volteggiare nell'aria di immagini di questo tipo. André Bazin, che amava dividere i registi in quelli che credono alla realtà e quelli che credono all'immagine, non avrebbe avuto dubbi nel collocare Fellini tra i secondi.

C'è tuttavia del metodo dietro l'apparente "naturalzza" con cui Fellini gioca con le immagini, quando inventa il suo

cinema, quando lo disegna, quando ne parla. Ci sono immagini della prosa felliniana che tornano in mente con la stessa evidenza di sequenze di film o di rapidi segni tracciati dal pennarello. Alla fine non si sa più se questa o quell'immagine la si è vista in un film, in una raccolta di disegni o letta in un'intervista. Non si sa più a quale luogo della "mitobiografia" felliniana ci si riferisca, tanto le diverse forme dell'espressione si confondono nella memoria. È come se immagini e personaggi si parlassero tra loro da tempi e da luoghi diversi, si scambiassero ruoli, suggestioni e ricordi. Il segreto risiede proprio nel metodo dell'invenzione felliniana, lo stesso della figurazione caricaturale: sostituendo infatti a quello di verosimiglianza il principio di equivalenza, la figurazione caricaturale affermava l'autonomia dei significanti che, organizzati solitamente secondo una propria grammatica, fondevano la loro espressività su determinate costanti o, come scriveva Gombrich, "sull'identità delle nostre reazioni a certi rapporti"¹⁸. Lo scopo era dunque quello di accostare repentinamente e di sorpresa due termini della realtà che apparissero dapprima inconciliabili, e negandone così la

¹⁶ FELLINI, cit., p. 115.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 116-117.

¹⁸ ERNST GOMBRICH, in *Arte e illusione. Studio della psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), pone lo sviluppo delle tecniche del disegno caricaturale e la relativa presa di coscienza teorica all'origine di quella frattura con la tradizione della norma mimetica che marca la rivoluzione dell'arte moderna.

dissomiglianza, provocavano, in chi riguardava il risultato di tale operazione, uno choc violentissimo, che metteva in moto l'immaginazione per gli insoliti sentieri dell'allucinazione e del sogno.

Insomma, se il passato per Fellini esisteva unicamente nella sua riattualizzazione, la memoria non si esprimeva certo come qualcosa di sempre uguale, di archiviato una volta per tutte, in quanto l'arte della memoria felliniana è ricreazione immaginaria di tracce del passato. Il che, nel momento in cui riaccende la gioia di quanti consideravano Fellini un grande visionario fuori dalla libertà del tempo preconfezionato, aiuta a confermare – se ve ne fosse ancora bisogno – il carattere falso del suo cinema, espresso nell'arbitraria invenzione dei ricordi e di un passato nel quale convive il dato vero del reale e quello altrettanto vero dell'immaginazione.

Lo stupore, l'ingenuità, l'imprevedibilità dell'immaginazione e la gioia di vivere che il regista e pifferaio magico ha voluto infondere nei suoi stralunati incontri con i personaggi, assai più prossimi alle visioni scomposte della creatività della mente, alle reiterazioni sfuggenti della memoria, che non a episodi di vita vera, sono l'alibi ed il trucco straordinario dietro al quale Fellini si è sempre nascosto, perché solo così “mentre tutti sul set si agitano

e corrono, io posso dirigere e pensare”. La sua confusione era la valorizzazione dell'inconscio, del profondo individuale: “A me piace più ricordare che vivere – farà dire all'Ivo-Pinocchio ne *La voce della luna* – e del resto che differenza c'è?”. Ripercorrendo le sue immagini, di fronte ai personaggi della sua filmografia, ai dialoghi spezzati, al racconto digressivo, alla coerenza imprevedibile o negata al montaggio, alle reticenze pudiche, al non detto come parte di un fantastico “tutto” da mostrare per suggerire, sparire, depistare, falsificare, ballare con la cinepresa, ridere e commuovere sia nel cervello che nelle viscere, non si può non rimanere con il fiato sospeso. Probabilmente allo stesso modo in cui i bambini rimangono quando al circo vedono gli acrobati “volare”, senza rete, sotto il tendone. Protezione che, fra l'altro, nemmeno il mago Fellini ha mai voluto, né per sé né per i film che ha sempre fatto con grande determinazione, talento e libertà. Inventandosi ogni cosa, talvolta appunto anche la memoria, Fellini ha lasciato così una traccia profonda nel cinema contemporaneo mondiale e, se – come diceva lui – la sua è stata veramente una sorta di “sindrome dell'assassino”, vale a dire la capacità al contempo di nascondere e far scoprire ogni più piccola traccia del proprio passato, così

facendo ha consegnato all'arte cinematografica del Novecento (dopo Chaplin) un testamento ironico e politico irripetibile. Non prima però di aver lasciato allo spettatore un'istantanea della crisi contemporanea, una sorta di critica sociale sotto forma di sensibilità artistica e valori umani, ciò che il regista pensava si dovesse fare alla fine del millennio per contrastare l'invasione del “Grande smarrimento”.

Tuttavia, le ben più intense e meno segrete emozioni che ha saputo offrire, quelle stesse che consentono ancora oggi a ciascun estimatore di trovare delle affinità, magari nate da un'immagine, uno sprazzo, un parola, una risata, non possono che accrescere la potenza fantastica e visionaria, la sua universalità, quel modo naturale e complicato di parlare a tutti, anche con le opere meno riuscite. Quella magia insomma che riesce solo ai grandi quando, con alchimie segrete, dispiegano la vita reale, sognata o, più precisamente, realmente sognata. Dopotutto non è difficile immaginarlo ancora intento a sognare le sue veritiere visioni, la sua primaria realtà, forse la sola, visto l'impegno e l'insistenza che mise, fin dall'infanzia, nel ricordare quei sogni, nel riviverli ad occhi aperti e nel presentarli per farceli ritrovare: “il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita”¹⁹.

¹⁹ ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, introduzione a FELLINI, *Fare un film*, cit., p. xxiv.

Federico Fellini, tenace e convinto continuatore dell'invenzione comica, che chiama in causa la persona e la maschera, la scrittura e l'immagine, la fantasia e la realtà, ha così saputo riportare alle grandi esplosioni di genialità la lucidità di un linguaggio universale, fissan-

do il cammino del racconto dell'uomo, con tutte le sue contraddittorie passioni, i rovelli dell'anima e le debolezze del corpo. Percorrendo un lungo cammino, a tratti difficile e contraddittorio, la caduta della maschera ridicola gli ha via via consentito di esprimere gli stati

d'animo più veri e fragili, nella rappresentazione della propria timida soggettività e della gamma dei sentimenti di ciascun individuo, quelli immutabili e profondi che fanno riflettere, con ironia malinconica, al di là dell'apparente immediatezza delle storie che li sostengono.

Two Superb Charlatans of the Screen

by **Carolina Mocci**

Charles Baudelaire, in describing the modern life painter, wrote: "He goes, runs, searches. What is he looking for? This man, this solitary individual endowed with an active imagination, always travelling through the great desert of mankind, has a loftier calling than the ordinary idler, a more general aim that is different from the fleeting pleasure of the circumstance. He seeks that something which will allow us to define modernity". These few lines are enough to reveal a premonitory description of Federico Fellini and his work.

Cinema's history, which has already celebrated its century of life, has been grand. The number of artists, technicians, stars and locations that have been anointed in its myth is equally impressive. There are many "mythical figures" that have been the subject of much discussion, and that are still being discussed today, but soon enough many of them tend to be confined to the past. They lose that peculiar aspect that renders them the subject of studies, analysis and in depth investigations throughout the world. Like Charlie Chaplin who, after being admired and studied as a master of cinema, has left centre stage to make room for other individuals that are considered more appealing. This often happens when a director's importance, and his cinema, is not supported by new and original factors that nurture and sustain their aura. This is certainly not the case with Fellini who, right from his cinematic debut, included in his films a healthy amount of mystery and historical ambiguity, thus opening the way for an interminable and limitless amount of material to feed a rich and credible hyper-textual collection. Often defined as "one of the last true poets of the last century", Federico Fellini referred to the author and promoter of the "Charlot moustache" as a sort of Adam from whom we all descend from: "his personality had two faces, the face of the tramp, but also the face of the solitary aristocrat, the prophet, the priest and the poet"¹. Even though Fellini often repeated his preference for Buster Keaton, he thought that Chaplin was "the adventure of cinema, the mystery of cinema" expressed by a comic and "circus" actor, which is the best type of actor to explore a form of expression based on movement. His unflagging fascination for Chaplin emerged often, especially in the gestures assumed by Giulietta Masina.

¹ DAVID ROBINSON, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, Venice, 2005, pp. 688-689.

Nevertheless it is a well known fact that he was inspired by innumerable and equally important influences: from Kafka to the “Corriere dei Piccoli”; from Jung to Gadda; he liked German expressionism a great deal for its “wild and cruel” aspects (a movement that always fascinated him and that was congenial to him also due to his ties to certain surrealist experiences): “I’m also thinking about doing an expressive film...because everything is expression, just like dreams where every detail is significant”. He preferred comedies because he said that: “the world is more in need of serenity and comfort”, that’s why he admired the Marx brothers (“they dazzle me”²), Laurel and Hardy (“two circus clowns full of innocence”³). But alongside the comedians he also recognised the following as his spiritual godfathers: “Pinocchio, Bibi and Bibò, Dickens, Fortunello, Gian Burrasca, *Treasure Island*, Poe, Arcibaldo and Petronilla, Verne and Simenon”⁴. He revealed, very early on, a fervent passion for drawing, short comic stories and for humorous notes included in many scripts (indispensable prerequisites for the complex creative activity of a director). A singular apprenticeship consisting of premonitory signs that inevitably led to the spectacular and artificial world of cinema, from which he would never be able to separate himself. Because “Fellinis are born, directors are made”.

Fellini landed in Rome about the same time that Chaplin was refused entry to America by the United States Justice Department (a country that he had lived in for forty years and that he had covered with glory). In a Rome that was the emblem of cinematic mythology and with the spectral immortality of the church, the young man from Rimini was soon noticed for his skills in drawing caricatures. His falsification and distortion of images was an anticipation and premonition of the animated photographs of films like *Lo sceicco bianco* (the film about the false illusions of photo stories).

Much has been said about Fellini. Much the opposite has also been said, and also the opposite of the opposite. Each one of films (and the context in which they were made) has left a trail of discordant criticisms, has moved, divided and excited various generations of spectators, has caused negative reactions and won prestigious awards, has marked a period of Italian cinema and like few others has influenced its language opening it up to imagination, dreams, memory and fantastical reality. A lot has been said about Fellini, it’s true, and yet it’s not everything. Not only for the unreleased works and the interpretations that have constantly emerged over time, but because alongside Fellini the director (artist with the Italian genius) and Fellini the character (famous and exported throughout the world) there is a lot more to discover. The man itself was continuously overflowing from the film sequences, veritable liberating psychoanalytical sessions, to the statements and interviews spanning almost forty years. And there are still rich unexplored deposits such as the dreams and writings about cinema, the personal life and drawings, the narrative and unpredictable qualities of a visual style of writing worthy of a fully fledged writer; and furthermore the universal, simple and at the same time elusive character that recall the image, or rather the figure, of Chaplin.

Like two great poets of the imagination and memory, of the false and real, Chaplin and Fellini, with their work, have been able to open new perspectives with subsequent readings (quite the reverse of those that believed Chaplin devoid of any further analysis). They have caused brains to perform somersaults with their sincere emotion, joy and sadness. They have never inconvenienced orthodox schemes: they have been demure and mendacious with the insensitive and fascinating and impudent with those that fully accepted them; they have generated laughter and tears like clowns and their melancholic human shadows, because they were clowns and shadows, solid and evanescent like air, bodies and ghosts of cinema. This is why the mechanisms of Chaplin’s style – another brilliant artist of the programmatic false – are much closer to the teeming and grotesque spectacle that is Fellini’s cinema, than has ever been claimed. Even though moving in their disarming and astute ingenuity, the similarities and affinities that in the domain of cinematic falsification can be seen between these two superb “charlatans of the screen” are numerous. Starting, for example, from the fact that the Italian had the memory of the circus and cinema set as his natural scenario, whilst the American moved between the stage and the theatrical sense of the tragicomic, reinvented for the camera. Whilst Fellini moved with self-assurance in the melancholic grotesque of reality recomposed in the world of dreams, Chaplin, almost thirty years earlier, laid the foundations of contemporary cinema – with all his reservations – that even Fellini would be grateful for. Amongst their intuitions they shared a

² ROBINSON, quoted, p. 37.

³ *Ibidem*, p. 63.

⁴ *Ibidem*, p. 38.

common spectacular narrative gift: the ability of narrating cinema with cinema. The cinema within cinema and its metaphorical versions of the vision, the eye and the mirror became material for the stories and the story itself, an inclination for falsification that neither of them avoided. Chaplin couldn't avoid it even if he wanted to, because the double nature of the mask, of the fictional performance, of the "theatre" actor and the magical power of the direction were integral parts of his existence. The false in Fellini was completely new and of a broadly positive value, in view of the absence of an original in the invention of the cinema. Devoid of that genetic humus, the so called Benjamin⁵ aura of the work of art, cinema never lived this absence like a reduction in quality but always sought to exhibit an original expressive autonomy, mimetic and ambiguous, constructed and equally casually invented. In actual fact in cinema's case, it was not a veritable loss, but rather a structural condition of copy, ingrained in its substance. As cinema was born and reproduces like a cast, a double, a replica-imitation of itself, without being devoid of the fascinating appeal of the *hic et nunc*, nor the impossible nostalgia for the singular (original), feeling on the other hand the irresistible attraction for the plural and recognising as "parents" only the camera and the technical reproducibility.

Therefore – and here we can see the Chaplin-Fellini combination even clearer – the truth of cinema, that is based on the processes of manipulation and adulteration of its unstable foundations, even though it wants to fool us that it is reproducing and showing the real, is nevertheless able to provide portions of space and time that are true and real. But if we bear in mind these effects, everything refers back to this cause, that is the true-false option: when cinema is portraying the false, it wants to deceive itself (and us) that it is portraying the truth by exhibiting the trick and the falsification as a true and real original innovation satisfied by the artifice that its devout devotees, directors, actors, producers and sons in laws hide whilst the spectator, an economically important pawn, is excluded from the rite, and remains as a precious (external) collaborator. Nevertheless since cinema's trick has been revealed, the so called good false, which programmatically portrays the false by stating it openly, has appeared. Showing therefore the narratological portrayal of that false. This is the (unconscious) sense of Chaplin's presence, and of our forger Fellini's, in the cinematic panorama. Their contribution to the development of the language and the creation of a mosaic whose tesserae consist of many directors that followed the forties and fifties. With these two "masters of ceremonies", in fact, the false assumed the dignity of a meta-cinematic affirmation and an unequalled captivating performance. In particular with Fellini the narrative and lying art of the cinematic illusionist could be summarised in one of his famous claims: "my films are completely invented, from the first to the last scene: they don't originate from reality. Even the only true Rimini that I am very fond of – for example – is the one that I reconstructed on the studio. After all, if you want to tell the truth, saying I is a priori the wrong point of view. In order to say something true we should remove the I; but we can't do without it. Even in order to say I wasn't there"⁶. It is no accident that the Fellinian I is, apart from the disastrous mirror of a macroscopic examination of the self transferred to other celluloid characters, also the conquest of a very special art of escaping (isn't the I in fact, someone else?).

Fellini, nevertheless, learned this ability of walking in equilibrium, and the consequent ability of transforming contrast, adverse conditions and emotional facts into an emotion and a point of view from Roberto Rossellini: "if cinema was like that, if it could be made in that relaxed and mischievous way, if it could be lived as a continuous happening between life and the portrayal of life, than I could feel that it was closer to me. That it was like drawing or writing, with the same inconveniences, troubles and attempts that you must face in order to reach the idea that you have in your head"⁷. Cinema, in fact, miraculously allows this great double game of telling a story "and while you tell a story, you live another adventurous story with characters that are as extraordinary as the ones in the film that you are narrating; and at times even more fascinating and that I will talk about in another film, in a spiral of invention and life, observation and creativity, spectator and actor at the same time, puppet and puppeteer, special correspondent and event, like the people of the circus that perform in the same ring that they live in, in the same caravans that they travel in"⁸. That is perhaps why in his films he never failed to refer to the varied world of the circus, that he considered a metaphor for cinema in its mixture of technique, precision and improvisation. Even though he made his debut in Neorealism Fellini demonstrated from the outset a clear tendency to go beyond it, establishing his own unmistakable stylistic traits, distinguishing himself for his singular poetic and metaphysical

⁵ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Turin, 1936.

⁶ TULLIO KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini*, Marsilio, Venice, 1996.

⁷ GRAZZINI, quoted, pp. 55-56.

⁸ *Ibidem*, p. 57.

style and his personal outlook on the world. Through genre cinema, however, during the richest and most creative period of the “Italian comedy”, he was able to follow the evolution of Italian society in its passage from the post war period to the economic miracle, picking up the legacy of those close links between cinema and social life introduced by Neorealism. He was a brilliant author and director of masterpieces like *La dolce vita*, *Otto e mezzo* and *Amarcord*. He was the extraordinary creator of atmospheres of an Italy and a Rome that were bourgeois, fascist, popular, noble, baroque, cinematic and contemporary. In his own way he portrayed an entire world reflected in the eyes and faces that populated an infinite gallery of types and vital characters, that were also so nationally recognised as to become part of an international humanistic heritage (from Gelsomina’s faces to the grotesque clowns of the circus and reality, from Mastroianni’s alter-ego to the whirlwind of princely and miserable extras). From post-Neorealism to the psychoanalytical re-invention of the cinematic language of the sixties and seventies, and the more melancholic and prophetic eighties, no one else matched the heights of his highly imaginative art, managing to portray extraordinarily well the contradictions of the individual and of a humanity that was at times gentle, frightful or wholly normal: souls and bodies ceaselessly investigated in the name of an astute or genuine “political” or intellectual curiosity.

In short this elusive “prince of clowns”, took various generations of spectators by the hand on a sentimental and ironic journey amongst constructions of the fantastical memory, sublime falsifications or oneiric realities, whilst at the same time inventing a system of evocative images that only an illusionist with a camera, a free wonderer of invention and a brave dreamer like him could narrate⁹. Fellini did it with the disarming power of cinema that continues to shine in his unforgettable works: he simply applied the peculiarities of the circus world to the cinematic machine and Bob’s your uncle, the trick came off. This throughout an entire career, until the death of that circus and of that cinema determined the death of the clown and with it the illusion of death (like the funeral at the end of *I clowns*, 1970) that preceded the arrival of the lucidly pessimistic films of old age and death, even for the “director of circus-cinema”.

His wanting to be solitary made him dream with his eyes closed, half closed and open, but it allowed him to develop other aptitudes, preferences, sudden loves and undeniable premonitions. The memory-dream of escaping with the circus is exemplary and propaedeutic, one would say, of the future themes of journeys and love for that world that he immediately felt a part of; an episode that, over the years, was loaded with new and at times incredible details, perhaps because it was the messenger of a premonition that he wanted to believe in and conform his sensitivity to. So that, faced with the first circus show in his life, “distracted” by the clowns (“I didn’t understand if they were animals or ghosts”), he had the clear premonition that that world was waiting for him: “I thought they recognised me, like Mangiafuoco’s puppets that from the stage see Pinocchio at the back of the tent and wave to him like he was one of them, calling him by name, hugging him and dancing together throughout the night”¹⁰ (at the time he didn’t know that his future was going to be in the circus: the cinematic circus). He dreamt it at night and during the day, certain that he had found where he belonged. But what was narrated, with an abundance of details, as a real escape of changeable duration, in actual fact was an adventure that lasted just a few hours interrupted by a friend of the family that took him back home. An episode that was barely mentioned in the story that was rendered huge by Federico’s adult storyteller’s memory: it was as if “after many years spent narrating an ever more embellished version of the same story” it became realer than reality (he told the story of his desires more than the reality of the experience). He was so familiar with exaggeration that it became part of his memories: the memories of an honest liar, the justification of an invention that there was no reason not to believe.

From the beginning he demonstrated an extraordinary evocative ability, supported by the noble indifference for the banal and realistic coordinates of space and time that, as he said, only risked mortifying the real fantasy at work: for Fellini, past and present oscillate, they travel fluctuating in another world of the cinematic imagination. So much so that attempting to distinguish reality from fantasy, memory from its arbitrary reconstruction is difficult, misleading, sterile but most importantly anti-Fellinian.

The meeting with Pierino’s circus (also told in *I clowns*), was therefore a sort of “exciting, prophetic and heralding reverberation”: it’s what Fellini remembered having felt the first time that he set foot under “the breathing, humid and silent belly of a *chapiteau*”; he also felt an immediate affinity with their lack of respectability, “their slovenly,

⁹ Cf. FABRIZIO BORIN, *Federico Fellini*, Gremese, Rome, 1999.

¹⁰ GRAZZINI, quoted, p. 31.

clownish, ragged and cheerful irrationality”¹¹. Undoubtedly one cannot understand the whole life of a man from a single detail or a series of events; however, faced with such an important, and in some way absolute, detail one can get fairly close to it: “I make films because I don’t know how to do anything else and it seems to me that things arranged themselves very spontaneously and naturally to favour this outcome [...] I would never have expected I’d become a director, but the first day, the first moment that I shouted: - Roll camera! Action! Stop! – it seemed like I’d always done it and couldn’t have done anything else. That was me and that was my life”¹². It seems that he simply followed this natural inclination, telling stories through cinema, stories that he found congenial and that he enjoyed telling “in an inextricable mixture of sincerity and invention, to surprise, confess, absolve, with an impudent desire to be liked, to be of interest, to moralize, to be the prophet, the witness, the clown...to make people laugh and cry”¹³. Did he need another reason?

Fellini was an artist in his creation of stories and tales that were at times inspired by his banal day to day life and then invested with magic (*Luci del varietà*, 1950): the story of his life was populated with dwarves, giants and witches. In other words, he was an important presence beyond cinema – to which he gave heart, soul and unforgettable images – he had an importance and role that were so limitless that one thinks of Fellini as an alien artist, a “light magician” that suffered the same fortune-misfortune of his characters, clowns or alter egos. And just like them the more one tries to define, decipher, classify and archive him the more he is frightened and escapes, withdraws, invents things and goes into hiding, “seeking refuge in the unknowable sphere of music and sparks”.

Faced with his greatness, that was just as significant as it was irreplaceable and unequalled in the artistic and cultural panorama of the last century, we cannot fail to use his own words to go over the stages of a brief but significant journey around and inside his unique fantastical universe. Arbitrarily of course and in an incomplete and sketchy fashion. With the awareness that the contradictions and the representation in the deformed mirrors of his cinema are the essence of a personal and artistic life without which the architecture of Fellini’s galaxy would be deprived of any function or meaning. Therefore, if the entire mosaic results elusive and evasive, because purposely hidden in a game of hide and seek between real and false, it will be useful to follow the deceptive traces, the disconnected fragments, the traps and the hazy signals that he personally provided on numerous occasions. And as the biographical and critical incursions are already numerous and interesting, it could prove even more pleasant to allow ourselves to be immersed in the magical atmospheres of that creative presence in order to spy amongst those claims for hints of an unequalled richness and an extremely frail and shrewd humanity. After all how could there be any doubts about someone that claims that his predestined role as filmmaker was due to not being able to do anything else? And even if it wasn’t true, like many of his claims, what difference would it make to the imagination of his cinema sequences and the spectator’s heritage? I believe in nothing, decidedly in nothing. Knowing that he was able to “tell stories” with moving images, would surely increase the inventive quality of his unique oneiric and poetic language, along with the ambiguousness of his inspiration in which, as we have seen, pride of place is reserved for the intentional representation of the false and its underlying mechanisms.

To this end Fellini managed to showily emphasize that contradiction between appearance and actual existence, placing the protagonists of his films in a sort of hyper-realist limbo, between duties and desires, between real people and things and people that were different from their obvious daily nature: a sort of realism that only subsequently received a considerable push and instigated the inevitable comparison with Neorealism. In *I vitelloni* (1953), in particular, he dealt with the province as a clearly autobiographical element, and therefore highly falsifiable because absorbed by the sponge of invention and artistic deformation. But it would nevertheless be an obvious error to attribute to Fellini direct chronological autobiographical intentions or sensations about distant years and fears, which at any rate can be found in various episodes that have been purposefully lost, confused and falsified, the result of the fantastical elaboration and observation of the real. If anything, *I vitelloni* began a therapeutic and directorial process that would lead to many voluntary recollections of the memory, veritable “Proustian” incursions into the glow of adolescence (*Amarcord*, the pre-ending of *Città delle donne*, certain moments of *Otto e mezzo*), but only after the mediation of Cinecittà and the meditation of the private and artistic maturity with the phenomenal *La dolce vita* (1960), the “gospel”, *Otto e mezzo* (1963), the melancholic *I clowns* (1970) and *Roma* (1972), perhaps the most accomplished generational portrait.

¹¹ BORIN, quoted.

¹² FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1980, p. 48.

¹³ *Ibidem*.

His way of “making films” coincided with the attempt to leave an objective reality and push his characters towards unexpected dimensions: every episode had to have a special watermark and second reading that would originate that feeling of excess and disorientation that can be felt viewing his films. This can be found, for example, in *I clowns* (1970), where the dramatic and ironical vein and the fantastical realism of Fellini’s cinema are immersed in the melancholy and sense of anguish equal to the stated intent of finally freeing himself of that love, of disposing, therefore, of the circus. The film tried to re-propose a world and an environment in a vital way; and whilst remaining in this dimension it tried to recreate the emotion, wonder and surprise: “The abhorrent, grotesque, wrecked and ragged clowns in their complete irrationality, in their violence and abnormal whims appeared to me as drunk and delirious ambassadors of an inevitable vocation, an anticipation and prophecy: Federico’s annunciation. And in fact cinema, I mean making films, living with a crew that is making a film, isn’t it like the life of the circus? Extravagant artists, muscular workers, technicians, inventive specialists, beautiful women to swoon over, tailors, hairdressers, people from all over the world that still manage to understand each other in a Babel of languages [...] and under this apparent disorder a program that is never deserted, a timetable that is always miraculously followed, and then the pleasure of being together, of working together of moving and travelling like an endless family, accomplishing the ideal of an harmonious cohabitation, a utopian society...Isn’t all this, which is what prodigiously takes place when making a film, the life of a circus?”¹⁴. It’s true that in the cinema there isn’t that threatening atmosphere “of the slaughterhouse and asylum that you breathe in the circus”¹⁵; however the connection between these two forms of collective entertainment was elevated in Federico Fellini’s work in a narrative that explored their vital, enthusiastic and compassionate magic. Or rather past magic, as in *I clowns*, the feeling of a journey into something that has already finished is very intense.

With his formidable skill in selecting faces from the circus that fill reality, Fellini traced a clear line of continuity between the historical tradition and its evolutions, its slow agony – because undoubtedly this “jester” no longer found a correspondence in the social laughter of those final decades – and the galleries of clownish, eccentric, melancholic and fearsome characters disseminated throughout his films. Continuity because in some way the creation of the Fellini Circus assured the existence and perpetuation of the figure of the clown and, naturally, of the Fellinian clown in its vast interpretation which stretched from Gelsomina to Ivo Salvini, from the white sheikh to Casanova, from Cabiria to Fred, and took on the dozens and dozens of people, extras, bodies, thespians, dancers, mimes, utility actors, actors and known and unknown stock characters that entered and exited his fantastic shots. This because for Fellini: “the clown embodies the nature of the fantastic creature that expresses man’s irrational aspects, the part of us that rebels and dissents with the superior order. It is a caricature of man in his animal and childlike aspects, the jeered and the jeerer. The clown is a mirror in which man sees himself as a grotesque, deformed and funny image. He is the shadow. He will always be there”¹⁶. Fellini’s words manage to fix, with sudden flashes, the essential features, to isolate the details that remain in the mind with the ability of sketches. When we listen to him (because his writing has the “lightness” of spoken words), it is a constant whirl through the air with this type of images. André Bazin, who loved to divide directors into those that believe in reality and those that believe in the image, wouldn’t have hesitated in placing Fellini amongst the latter.

There is nevertheless a method behind the apparent “naturalness” with which Fellini played with images, when he invented, drew or talked of his cinema. There are images of Fellinian prose that come to mind with the same force as the sequences of a film or the sketches drawn with a felt tip pen. In the end we are never quite sure whether we saw the image in a film, a collection of sketches or read it in an interview. The different forms of expression become so confused in our memories that we are no longer sure which part of the Fellinian “mythobiography” we are referring to. It’s almost as if images and characters speak to each other from different periods and locations, they exchange roles, fascination and recollections. The secret lies in the method behind the Fellinian invention which is the same method of the caricatural representation: by replacing the principle of verisimilitude with equivalence, the caricature claimed an autonomy of signifiers that, usually arranged according to their own grammar, based their expressiveness on specific constants or, as Gombrich wrote: “on the identity of our reactions to certain relationships”¹⁷. The aim was to unexpectedly associate two terms from reality that at first seemed

¹⁴ FELLINI, quoted, pp. 114-115.

¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 116-117.

¹⁷ Ernst Gombrich, in *Arte e illusione. Studio della psicologia della rappresentazione pittorica* (1960), places the development of caricatural drawing techniques and the relative theoretical awareness at the origin of that fracture with the tradition of the mimetic standard, that marked the revolution of modern art.

incompatible, thus denying their dissimilarity, and causing, in the viewer an extremely violent choc that stimulated the imagination through the unusual paths of the hallucination and the dream.

In short if the past for Fellini existed uniquely in the exercise of rendering it relevant, memory didn't express itself as something that was always the same and archived once and for all, as the art of the Fellinian memory is the imaginary recreation of traces of the past. Which, when it re-ignites the passion of those that considered Fellini a great visionary beyond the freedom of pre-packaged time, helps to confirm – as if there was any need – the false nature of his cinema, expressed in the arbitrary invention of memories of a past which contains the actual real events as well as the equally real events of the imagination.

The amazement, ingenuity and unexpectedness of the imagination and the *joie de vivre* that the director, and magic pipe player, wanted to imbue in his wild meetings with characters, which were much closer to the disjointed visions of the mind's creativeness, to the evasive reiterations of the memory, rather than episodes of real life, are the alibi and extraordinary trick behind which Fellini has always hidden himself, because it is only "when everybody is flapping and running around on set, that I can direct and think". His confusion was the utilization of the unconscious, of the profound individual: "I prefer remembering to living – he has his Ivo-Pinocchio in *La voce della luna* say –. After all what's the difference?".

Going over his images, faced with the characters of his filmography, the broken dialogues, the digressive story, the unexpected or negated coherence of the editing, the modest reserve, the unspoken as part of a fantastic "whole" that is shown to suggest, disappear, derail, falsify, dance with the camera, laugh and cry with the mind and the belly, we cannot fail to remain with our mouths open. Probably in the same way that children remain at the circus when they see the acrobats "fly", without nets, under the big top. A protection that, amongst other things, not even the magician Fellini ever wanted, for himself or for his films that he always made with great determination, skill and freedom. In inventing everything, at times even the memories, Fellini has left a deep mark in the world's contemporary cinema and if – as he said – his was truly a sort of "assassin's syndrome", that is the ability of hiding and revealing every trace of his past, he provided the twentieth century cinematic art (after Chaplin) with an unrepeatable ironical and political testament. Not before having left audiences with a snapshot of the contemporary crisis, a sort of social critique as artistic sensibility and attention to human values. What the director thought ought to be done at the end of the century to contrast the invasion of the "Great disorientation".

Nevertheless, the much more intense and less secretive emotions that he was able to offer, the same ones that today still manage to stir something in each admirer, perhaps an image, a spark, a word or a laugh, cannot fail to increase the fantastical and visionary power, his universal nature, that natural and complicated way of talking to everyone, even through the least successful works. That magic that only the great have when, with secret alchemies, they unfold the real, dreamt or more precisely the really dreamt life. After all it's not difficult to imagine him still busy dreaming his truthful visions, his primary reality, perhaps the only reality, considering the effort and persistence that he employed, since childhood, in remembering those dreams, in reliving them with his eyes open and to present them to us to let us discover them: "we fooled ourselves into thinking we were just spectators of a film that in actual fact is the story of our life"¹⁸.

Federico Fellini, unflagging and fervent continuator of the comic invention that draws on the person and the mask, writing and image, fantasy and reality, was able to apply the lucidity of a universal language to the great explosions of geniality and thus fix the path of man's story with all its contradictory passions, doubts of the soul and weakness of the flesh. The loss of the ridiculous mask, through a long and at times difficult and contradictory evolution, allowed him to express the truest and most fragile emotions in representing his own timid subjectivity and the range of emotions felt by every individual. The changeless and profound feelings that allow us to reflect with melancholic irony, beyond the apparent immediacy of the stories that carry them.

¹⁸ ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, introduction to FELLINI, *Fare un film*, quoted, p. XXIV.

LE TESI CONSERVATE ALLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Gabriele Ajello

"La voce della luna" ed altri silenzi. Una ricerca sull'archetipo dell'anima nel cinema di Federico Fellini
Psicologia, Palermo, 2001-2002

Marco Alessi

Musical e realtà: tra Federico Fellini e Bob Fosse. Studio per un confronto
DAMS, Bologna, 1995-1996

Tiziana Artusio

La metamorfosi: fra drammaturgia e scrittura filmica. Il caso del "Casanova" di Federico Fellini
Materie letterarie, Torino, 1998-1999

Silvia Bozzoli

Cineforum riminese: Storia di un circolo di provincia 1955-72
DAMS, Bologna, 2002-2003

Ester Brunet

Tramandare-tradire: le fonti letterarie e iconografiche del "Fellini Satyricon"
Conservazione dei beni culturali, Venezia, 2001-2002

Concetta Cammarata

Il rituale onirico nella simbologia visionaria di Federico Fellini
Materie letterarie, Torino, 1998-1999

Elena Cardillo

Il restauro del testo filmico
Sociologia, Urbino, 1997-1998

Alex Enrico Carpani

Cinema e musica. L'immaginario sonoro rotiano in Fellini
DAMS, Bologna, 1994-1995

Maddalena Casanova

La dimensione psicologica del clown felliniano
Scienze dell'educazione, Bologna, 2003-2004

Francesca Chicchi

Fellini-Flaiano: la provincia d'Italia a Cinecittà
Lettere moderne, Bologna, 2002-2003

Roberta Cini

Metamorfosi in analisi. Studio parallelo del trattamento psicoanalitico e dell'aspetto auto-analitico dell'espressione artistica
Magistero, Firenze, 1982-1983

LE TESI CONSERVATE ALLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Veronica Citi, Maria Elena Morganti

Scenografie e costumi di Danilo Donati per "Il Casanova di Federico Fellini". Analisi ipertestuale con archivio dei materiali di scena

Architettura, Firenze, 2002-2003

Carlos Antonio Colón Perales

Federico Fellini: el cine como arte total

Historia del Arte, Sevilla, 1982

Salvatore Conte

"8½" di Federico Fellini. Dalla mente del regista all'occhio dello spettatore

DAMS Cinema, Bologna, 2003, tesina

Rita Correddu

Una mitobiografia di carta: i disegni di Federico Fellini

DAMS Arte, Bologna, 2004-2005

Michèle Courtat-Kakeka

Destruction du vraisemblable chez Fellini (films de la dernière période)

Art et archéologie, Paris, 1980

Sabina Damiani

Viktorija Tokareva in Italia: da un viaggio sentimentale all'incontro con Fellini

Lingue e letterature straniere, Venezia, 1996-1997

Francesca De Guio

Le maschere di Giulietta Masina nel cinema di Federico Fellini

Scienze della comunicazione, Milano, 2003-2004

Alessio Di Girolamo

Figure di sposi fidanzati ometti impostori. Uno studio sull'opera radiofonica di Fellini

Comunicazione di massa e multimediale, Torino, 2004-2005.

Elisa Fantin

"La voce della luna": ultima e finale immagine dell'opera di Fellini

DAMS, Bologna, 2001-2002

Carmelinda Fiumara

Federico Fellini: letteratura, vita e sogni. Dal testo letterario all'opera cinematografica

Lettere moderne, Pisa, 2003-2004

Francesca Galletto

Ruolo dei costumi, del trucco e della scenografia nei film di Fellini

DAMS, Torino, 2001-2002

LE TESI CONSERVATE ALLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Francesca Giovannelli

L'esperienza del cinema italiano dalle riviste umoristiche degli anni '30 alla commedia all'italiana
Lettere, Roma, 1992-93

Angela Landini

Il cinema e la musica: Fellini-Rota dai documenti allo schermo
Discipline dello spettacolo, Roma, 2000-2001

Federica Liberi

Immagini nella memoria. Rimini, Roma, Cinecittà: l'esperienza soggettiva del ricordo nei film di Federico Fellini
Conservazione dei beni culturali, Bologna, 2003-2004

Danielle Lodovici

Le thème du double dans l'imagerie fellinienne
Arts plastiques: esthetique de l'art, Paris, 1980

Laura Maggiore

Fellini e Manara. L'immobilità delle farfalle trafitte da uno spillone
DAMS, Roma, 2003-2004

Silvia Marinucci

Fellini e il varietà
Scienze della comunicazione, Perugia, 2004-2005

Jean-Max Méjean

Fellini-Cinema, une approche analytique de l'œuvre de Federico Fellini
Sciences des textes et documents, Paris, 1992

Euclides Santos Mendes

Gli anni d'apprendistato cinematografico del giovane Federico Fellini: 1939-1953
Scienza della politica e sociologia, Firenze, 2006.

Giovanni Menicocci

Storia e racconto in quattro film di Fellini. Costruzione metaforica e ironica
Lettere e filosofia, Roma, 1997-1998

Orietta Mizzoni

Magia, incantesimo, sogno e realtà nella collaborazione fra Pinelli e Fellini
Lettere, Firenze, 2001-2002

Carolina Mocci

Cinema e arte nelle modernità del tempo
DAMS, Bologna, 2005-2006

LE TESI CONSERVATE ALLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Giuseppina Monetti

Federico Fellini: "8½", "Prova d'orchestra" e gli altri film. Possibilità di una psicoanalisi del cinema
Lettere e filosofia, Milano, 1984-1985

Carlo Paolo Pallavidino

Il piano sequenza nel cinema di Federico Fellini degli anni sessanta
DAMS, Bologna, 1993-1994

Paola Pancotti

Nino Rota e la musica nel cinema
Lettere moderne, Urbino, 1990-1991

Fabrizio Pasanisi

Il mondo magico di Federico Fellini
Psicologia, Roma, 1981-1982

Andrea Piazza

Danilo Donati
Lettere moderne, Parma, 1996-1997

Maddalena Rossi

Federico Fellini tra realtà e fantasia
Accademia di belle arti, Reggio Calabria, 1994-1995

Vincenza Russo

I sogni nel cinema di Fellini
Lettere moderne, Salerno, 1997-1998

Giovanni Schiava

L'Apollineo e il Dionisiaco come categorie della creazione artistica
Filosofia, Perugia, 1988-1989

Giovanni Scolari

Il cinema tra fiction e documento. L'Italia del miracolo economico vista da Fellini: 1948-63
Lettere moderne, Parma, 1994-1995

Ivan Serra

Strisce di celluloidi. Versioni cinematografiche di storie a fumetti
Beni culturali indirizzo storico-artistico, Lecce, 1997-1998

Sergio Spada

"Amarcord" e il cinema di Fellini
Storia del cinema, Napoli, 1981-1982



Maria Tarnowska in una foto d'epoca



L'arresto di Nicola Naumof

MARIA TARNOWSKA TRA VISCONTI, PIETRANGELI E FELLINI

ANTONIO MARALDI

Quello pubblicato qui di seguito è un soggetto firmato da Antonio Pietrangeli, Federico Fellini e Tullio Pinelli, tappa intermedia di un progetto legato ad un celebre fatto di cronaca d'inizio '900, che, a partire dal 1943, interessò grandi registi (a cominciare da Luchino Visconti), sceneggiatori di vaglia (oltre ai firmatari del testo qui riprodotto, Michelangelo Antonioni, Guido Piovene), e star (da Isa Miranda a Romy Schneider) senza mai trovare una concretizzazione¹. Prima di presentare il testo, conviene fare qualche accenno all'avvenimento che, seguito con attenzione da pubblico e stampa internazionale, fornì materia ispiratrice. Il 4 settembre 1907, in una casa di Santa Maria del Giglio a Venezia, il giovane Nicola Naumof, segretario del governatore di Orel, spara al conte Pavel Kamarowsky che per le ferite morirà qualche tempo dopo. Si tratta di un delitto nato all'interno della comunità russa veneziana, che ben presto porta allo scoperto altri protagonisti come

la contessa Maria Tarnowska, personaggio centrale di tutta la vicenda, la sua cameriera personale Elisa Perrier e l'avvocato Donato Prilukof, legale e amante della contessa. Maria Nicolaevna O'Rourke, nata il 9 giugno 1877 e figlia del secondo matrimonio del conte Nicola Miritzolitch O'Rourke, aveva sposato il 12 aprile 1896 il conte Vassilij Tarnowsky. Un matrimonio – da cui erano nati due figli, Vassilij (soprannominato “Tioka”) e Tatiana – rivelatosi ben presto infelice, per i molti tradimenti di lui, e che sarà destinato a sfaldarsi in seguito a un fatto delittuoso. Alla fine del 1903 il conte Tarnowsky sparò per gelosia a Borgewsky, un giovane ufficiale degli ussari amante della moglie, il quale morirà nel febbraio del 1904. Assolto con formula piena al processo, il conte ottenne la separazione dalla moglie che fu costretta anche a cedergli la figlia. Nel corso delle pratiche per il divorzio Maria Tarnowska si rivolse all'avvocato Donato Dimitrievich Prilukof, legale di una certa

fama che si innamorò della contessa e che con lei fuggì dalla Russia, alla fine del 1906, assieme a Tioka e alla Perrier, dopo essersi impossessato dei depositi di alcuni clienti. Il loro fu un girovagare continuo nel bel mondo, tra Francia, Germania e Italia, e Africa del Nord, molto dispendioso. La necessità di trovare denaro spinse la contessa Tarnowska ad intrecciare altre relazioni, tra cui quella con il conte Pavel Kamarowsky, vedovo di una sua amica d'infanzia, presto innamorato di lei. Nel corso di un viaggio dei due a Varsavia, Kamarowsky presentò alla Tarnowska il giovane Nicola Naumof e tra i due scoppiò la passione. Legami plurimi da parte della contessa e bisogno di denaro. Questi gli elementi che spinsero, stando alle conclusioni del processo, Prilukof ad architettare un piano in cui Maria Tarnowska, accettava l'offerta di matrimonio di Kamarowsky, si faceva intestare una forte assicurazione sulla vita e sobillava Naumof all'uccisione del conte, ostacolo alla

¹ Per la verità già nel 1917 sembra si sia avuta una prima riduzione per lo schermo ad opera di Diana Karenne e nel 1937 Max Ophuls si impegnò in un progetto dal titolo *Maria Tarnowska femme fatale* mai realizzato. Sull'argomento si veda MICHELANGELO ANTONIONI, ANTONIO PIETRANGELI, GUIDO PIOVENE, LUCHINO VISCONTI, *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita*, a cura Teresa Antolin e Alberto Barbera, Il Castoro, Milano, 2006, e in particolare il saggio di Teresa Antolin *La contessa Maria Tarnowska e il conte Luchino Visconti*, pp. 9-31.

felicità futura. Il conseguente processo si celebrò, con grande clamore², a Venezia partire dal 4 marzo 1910 e si concluse con la sentenza del 20 maggio che condannava Nicola Naumof a tre anni e un mese, Maria Tarnowska a otto anni e quattro mesi, e Donato Prilukof a dieci anni, mentre la Perrier venne assolta. Quei fatti vennero ricostruiti, in maniera abbastanza fedele a partire dal processo, nel soggetto *Morte a Venezia. Il processo di Maria Tarnowsky* che Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti depositarono all'Ente Italiano per il Diritto d'Autore il 12 febbraio 1943.

Il progetto venne ripreso e puntualizzato due anni dopo, coinvolgendo nella stesura del trattamento anche Michelangelo Antonioni. Il tutto finalizzato ad un film prodotto dalla Lux per la regia di Luchino Visconti, interpretato da Isa Miranda e Vittorio Gassman. Con la sceneggiatura pronta, firmata anche da Guido Piovene, viene annunciata come data d'inizio della lavorazione il 15 maggio 1946. Ma per svariati e non del tutto chiariti motivi, il film salta e Visconti esce di scena. La Lux non abbandona comunque completamente il progetto e dopo un anno di stallo, nel

1948, incarica nuovamente Pietrangeli di scrivere un nuovo soggetto, assieme a Federico Fellini e Tullio Pinelli, per un film da affidare a Mario Camerini. Il nuovo testo diventa un melodramma di amore, vendetta e morte con diversi cambiamenti rispetto sia ai fatti accaduti che al disegno viscontiano. Eliminati il conte Kamarowsky e l'avvocato Prilukof, viene riportato in scena il marito conte Tarnowsky che diventa il vertice di un triangolo destinato a finire tragicamente. Ma sia questo che i successivi trattamenti³ saranno destinati a rimanere solo sulla carta.

² Oltre alle firme dei maggiori quotidiani e periodici italiani, erano presenti inviati, tra gli altri, di "Berliner Tageblatt", "Frankfurter Zeitung", "Wiener Tageblatt", "Daily Telegraph", "Daily News", "Journal", "Le Matin", "Le Figaro", "New York Herald", e un folto numero di cronisti russi.

³ Al riguardo mi permetto di rimandare al mio Antonio Pietrangeli e le versioni di Maria Tarnowska in *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita*, cit. pp. 49-58.

Maria Tarnowska between Visconti, Pietrangeli and Fellini

by **Antonio Maraldi**

The following is a story by Antonio Pietrangeli, Federico Fellini and Tullio Pinelli. It represents an intermediate stage of a project inspired by a famous story dating from the beginning of the twentieth century that, starting from 1943, drew the interest of great directors (such as Luchino Visconti), eminent scriptwriters (Michelangelo Antonioni and Guido Piovene, alongside the authors of this version) and stars (from Isa Miranda to Romy Schneider) without ever reaching the screen¹. Before presenting the text it is worth mentioning the event that, followed with great interest by the international public and press, provided its inspiration. On the 4th September 1907, in a house in Santa Maria del Giglio in Venice, the young Nicola Naumof, secretary of the governor of Orel, shot the count Pavel Kamarowsky, who died some time later from the wounds. It was a murder born out of Venice's Russian community that soon revealed other protagonists such as the countess Maria Tarnowska, the central character of the whole episode, her personal maid Elisa Perrier and the countess' lawyer and lover Donato Prilukof. Maria Nicolaievna O'Rourke, born on 9th June 1877 and daughter of the count Nicola Miritzolitch O'Rourke by his second marriage, had married on 12th April 1896 the count Vassilij Tarnowsky. An unhappy marriage, – that produced two sons Vassilij (known as "Tioka") and Tatiana – due to his many affairs, which was destined to collapse following a criminal event. At the end of 1903 count Tarnowsky shot, out of jealousy, Borgewsky, a young officer of the hussars and his wife's lover, who died in February 1904. Fully acquitted at the trial the count obtained the separation from his wife, who was also forced to hand him their daughter. Maria Tarnowska turned to the famous lawyer Donato Dimitrievich Prilukof for the divorce proceedings. He fell in love with the countess and, after having stolen some of his clients' deposits, together with Tioka and Perrier, they fled Russia at the end of 1906. Their constant and very costly roaming in high society took them from France to Germany to Italy and North Africa. The need for money forced the countess Tarnowska to embark in other affairs, amongst which, one with count Pavel Kamarowsky, whose dead wife had been a childhood friend of hers, who soon fell in love with her. During a trip to Warsaw Kamarowsky presented the young Nicola Naumof to the countess. The two fell passionately in love. The countess' multiple relationships and the need for money. These were the elements that led Prilukof, according to the trial's conclusions, to devise a plan in which Maria Tarnowska accepted Kamarowsky's marriage proposal, had a substantial life insurance taken out in her name and instigated the young Nicola Naumof into killing the count, the obstacle to their future happiness. The trial was held, with great stir², in Venice from 4th March 1910 until its conclusion with the verdict pronounced on 20th May that sentenced Nicola Naumof to three years and one month, Maria Tarnowska to eight years and four months and Donato Prilukof to ten years, whilst Perrier was acquitted.

Those facts were reconstructed fairly faithfully starting from the trial, in the story *Death in Venice. The trial of Maria Tarnowsky* that Antonio Pietrangeli and Luchino Visconti deposited with the Italian Copyright Body on 12th February 1943. The project was taken up again two years later and Michelangelo Antonioni was also involved in writing the script. The film was to be produced by Lux and directed by Luchino Visconti, with Isa Miranda and Vittorio Gassman. When the script was ready, co-authored by Guido Piovene, the starting date for the film was set as 15th May 1946. But for several and not wholly clear reasons the film was cancelled and Visconti left the project. Lux decided not to abandon it completely and after a year of deadlock commissioned Pietrangeli, in 1948, to write a new story with Federico Fellini and Tullio Pinelli, for a film to be directed by Mario Camerini. The new story became a melodramatic tale of love, revenge and death with many changes from the actual facts and from Visconti's idea. The count Kamarowsky and the lawyer Prilukof were eliminated and the husband, count Tarnowsky, was brought back to become the apex of a romantic triangle that was destined to end in tragedy. But this, as well as subsequent treatments³, was destined to remain as such.

¹ In actual fact there was a first screen adaptation in 1917 by Diana Karenne and in 1937 Max Ophuls was involved in a project called *Maria Tarnowska femme fatale* that was never made. About this see MICHELANGELO ANTONIONI, ANTONIO PIETRANGELI, GUIDO PIOVENE, LUCHINO VISCONTI, *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita*, edited by Teresa Antolin and Alberto Barbera, Il Castoro, Milan, 2006, and in particular the essay by Teresa Antolin *La contessa Maria Tarnowska e il conte Luchino Visconti*, pp. 9-31.

² The biggest names of the main Italian newspapers and magazines were present as well as correspondents from "Berliner Tageblatt", "Frankfurter Zeitung", "Wiener Tageblatt", "Daily Telegraph", "Daily News", "Journal", "Le Matin", "Le Figaro" and the "New York Herald". There was also a large group of Russian reporters.

³ Please see my *Antonio Pietrangeli e le versioni di Maria Tarnowska* in *Il processo di Maria Tarnowska*, quoted, pp. 49-58.

LA DOMENICA DEL CORRIERE

NEL REGNO ESTERO
Anno L. 5 — L. 10. —
Semestre » 2,75 » 5,25

Si pubblica a Milano ogni Domenica
Supplemento illustrato del "Corriere della Sera,,

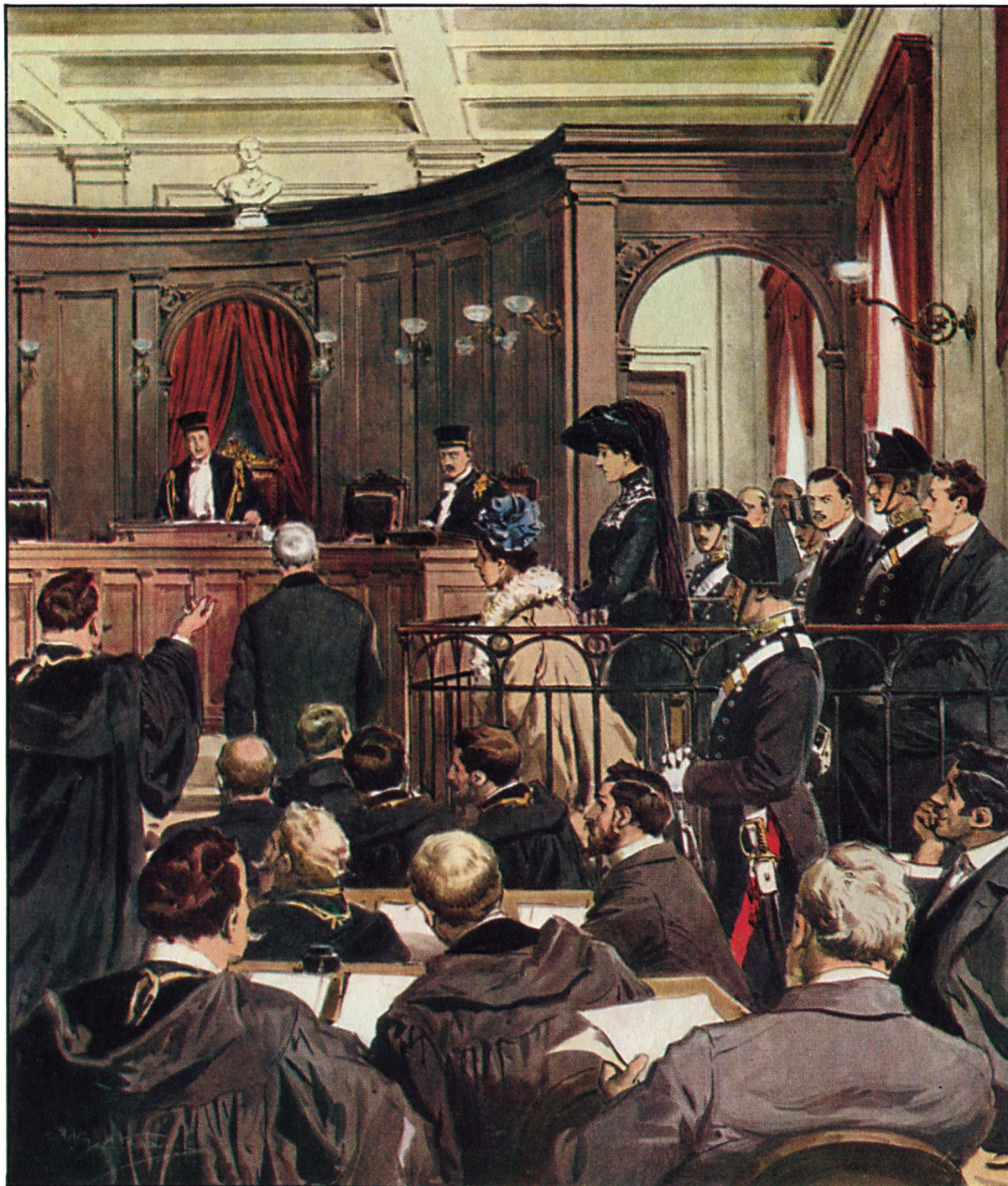
UFFICI DEL GIORNALE:
Via Solferino, N. 28
MILANO

Per tutti gli articoli e illustrazioni è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali.

Anno XII — N. 11.

13-20 Marzo 1910.

Centesimi 10 il numero.



Le cause celebri: l'inizio del processo dei russi alla Corte d'Assise di Venezia per assassinio.

(Disegno di A. Beltrame).

MARIA TARNOWSKA

FEDERICO FELLINI, ANTONIO PIETRANGELI, TULLIO PINELLI

Una sera d'autunno, a Venezia. Il sole basso carezza le acque appena increspate del Canale. E nell'aria calma gli antichi palazzi sfilano lentamente, nitidi eppure favolosi, come in un quadro del Canaletto. Poi man mano che ci si addentra nelle calli, la penombra si addensa, i vetri d'una altana ancora sfavillano, e infine il tramonto si spegne.

La sala della Corte d'Assise, deserta e polverosa, ha un aspetto spettrale, nell'aria sospesa. E, ad un tratto, si scoprono in un angolo, uno due tre personaggi. Un giovane, biondo, bellissimo, che guarda con turbati e febbrili verso un punto della sala. Poco distante, Elisa Perrier, tra i colori smorti del suo vestito di governante, il suo volto di faina, e gli occhi grandi cerchiati che sembrano privi di vita.

Là, nel punto ove il giovane guardava, c'è Maria Nicolaievna. Enigmatica, eretta, sdegnosa. Una mano affusolata gualcisce un minuscolo fazzoletto di pizzo. "... Questi tre personaggi furono i protagonisti di un dramma che, nel lontano 1905, si concluse in quest'aula... Questi luoghi videro l'avventura effimera di Maria Nicolaievna, del suo giovane amante, e riecheggiarono la clamorosa commozione che suscitò nella gente d'allora quel processo famoso.

La storia cominciò una sera del febbraio 1905 quando arrivarono insieme a Venezia il conte Tarnowski e Nicola Naumof, il suo giovane amico..."

Il conte Tarnowski è un uomo sulla quarantina, che sorride d'un sorriso ironico e un po' cinico, mentre continua a lisciarsi la corta barbetta che gli termina a punta il viso un po' tondo. Accanto a lui è il giovane Naumof.

Sono scesi a Venezia e un gondoliere li porta al Danieli. Il conte è allegro, eccitato. È già stato a Venezia e fa un po' da cicerone al suo giovane amico. E agli occhi incantati di Nicola, in quel tardo

pomeriggio d'inverno Venezia si presenta in una luce d'irrealità: i raggi del sole si fanno strada tra la nuvolaglia bassa e pesante e colpiscono di fianco i palazzi che emergono dall'acqua come miraggi. I due uomini sono giunti direttamente da Pietrogrado per partecipare ufficialmente ad un grande torneo di scherma che si terrà nei giorni seguenti al teatro Goldoni.

Ora, dopo essersi sistemati nelle loro stanze al Danieli, i due si ritrovano. Il conte andrà al Goldoni per le formalità da sbrigare per la partecipazione al Torneo. Nicola è libero di girare per Venezia, a riempirsi ancora gli occhi di quelle meraviglie che l'hanno incantato.

Il giovane ha ripreso una gondola e s'è fatto condurre verso una di quelle isole che s'intravedono laggiù, nel fondo. Ma ecco che, quando sono in mare aperto, le nuvole nere che pesano sulla città si sono aperte d'improvviso, ed è scoppiato un violento acquazzone. La gondola è sballottata sulle onde e comincia a imbarcare acqua. Non c'è che rifugiarsi sulla prima isoletta che è lì, poco distante. Un'isola disabitata, su cui non è che il deserto cimitero di una comunità religiosa, e una chiesa in abbandono?

La pioggia continua, a scrosci, e il giovane non può che rifugiarsi nella chiesa.

Ed ecco che entrando nella cappella, illuminata a tratti dalla luce violenta dei lampi, che fanno brillare in improvvisi sfolgorii l'oro dei mosaici alle pareti, Nicola vede una figura di donna, inginocchiata presso l'altare in un atteggiamento d'abbandono. Anche i vestiti della donna sono bagnati, e una pioggia di capelli sciolti, lucidi e gonfi d'umidità, le cade sulle spalle.

La donna si segna al modo russo, poi al rumore di Nicola che s'è fatto avanti, si volta di scatto, e alla vista inattesa dell'ufficiale ha quasi un grido.

Naumof rimane a fissarla per qualche tempo in

silenzio. La straordinaria bellezza di lei, il luogo e l'ora suggestivi ed inconsueti e soprattutto il fascino strano, magnetico che la circonda lo hanno profondamente impressionato e turbato.

Anche la sconosciuta sembra in preda alla suggestione del luogo e dell'incontro; sembra anzi che la qualcosa della figura di Nicola l'abbia colpita e commossa.

Viene adagio verso di lui, sempre fissandolo; finché il giovane, quasi a rompere l'incanto, le rivolge un saluto in russo; e si presenta. La donna gli stringe la mano con un lieve cenno del capo; ma non dice il suo nome. Ricade sui due il silenzio irreale e ossessivo della chiesa deserta, con i suoi spettrali e fastosi mosaici bizantini; fuori la tempesta infuria, e le spesse nubi anticipano il calare delle ombre serali.

Naumof e la donna si sono fatti sull'ingresso, guardandosi attorno. Non si vede nessuno; invano Naumof chiama a gran voce il suo gondoliere, che deve aver trovato riparo, con la gondola, in un approdo noto a lui solo.

I due scambiano a mezza voce qualche parola.

Naumof prende per mano la donna e la ritrae al riparo dagli scrosci dell'acqua, nell'interno della chiesa. Gli strani occhi verdi della sconosciuta fissano il giovane con una intensità sempre più ossessiva. E come cedendo alla forza magica che li ha uniti fin dal primo sguardo, quasi vivendo l'irreale atmosfera di sogno che li circonda, Naumof e la sconosciuta si stringono in un abbraccio improvviso e violento.

All'alba, un sole radioso illumina la distesa delle onde, rotte di tanto in tanto dagli isolotti della laguna.

E il suono lungo e ripetuto d'un rimorchiatore sveglia Naumof.

Il giovane si guarda attorno nell'ambiente sconosciuto come svegliato da un sogno incredibile. La bella compatriota sconosciuta è scomparsa senza lasciargli una parola, una traccia di sé.

Nicola ritorna a Venezia, e cerca la donna ma essa è scomparsa, come se si fosse dissolta nell'aria luminosa alla prima riapparizione del sole.

Esasperato, eccitato, stordito dall'avventura e dalla straordinaria città, il giovane ufficiale ritrova finalmente il conte Tarnowski.

È con una certa condiscendenza che l'amico ascolta

il racconto del giovane – si tratterà certamente di qualche avventuriera, tuttavia egli è disposto ad aiutarlo nelle sue ricerche, ed anche a... sostenerlo economicamente, se si dovesse trovare nei guai con la bella donna. Certe cose il conte Tarnowski le conosce, e il giovane Naumof, per quanto sia il brillante ufficiale degli ussari e discendente d'una illustre famiglia, pure è un cadetto, e di certo non naviga nell'oro.

Tutta l'aristocrazia veneziana è presente nell'atrio e nella sala del Goldoni dove si svolgono le gare di scherma.

Alle gare partecipano alcuni tra i migliori schermidori d'Europa, e tutto il mondo elegante e cosmopolita che sverna a Venezia s'è dato convegno per assistere a quelle gare.

Naumof ha già sostenuto brillantemente il primo incontro e Tarnowski si sta congratulando con lui, quando Nicola cambia espressione. Lassù, in un palco di proscenio, circondata da una folla di signori eleganti, è apparsa al giovane, sfavillante di bellezza, la misteriosa dama dell'isola. Il giovane la indica in fretta a Tarnowski e rivolto alla dama le fa un saluto con l'arma. Ma la donna sembra non accorgersi di proposito dell'omaggio che le viene rivolto.

Ora è il turno di Tarnowski, ma più d'una volta i giudici devono chiamarlo sulla pedana. Egli è rimasto come di sasso, fisso con gli occhi lassù verso il palco che l'amico gli ha indicato. Anche lui conosce quella donna?

Nel palco, anche la donna ha sussultato al nome di Tarnowski ripetuto ad alta voce dai giudici.

Intanto, Tarnowski, un colpo dopo l'altro perde inspiegabilmente e ridicolmente l'incontro, di fronte a un inesperto e giovanissimo ufficiale francese. Ma, incurante della sconfitta inattesa per tutti i presenti, Tarnowski si allontana rapidamente dal palcoscenico. E raggiunge Maria Nicolaievna nel suo palco.

Inspiegabilmente la donna gli si è fatta incontro appena egli è apparso nel riquadro della porta del palco. Poche frasi, e il conte è riuscito ad ottenere un appuntamento, per il giorno seguente. Senza essere presentato a nessuno, salutando appena con un lieve

chinar della testa, Tarnowski s'è ritirato.

E subito dopo, anche Maria Nicolaievna, lascia bruscamente la compagnia. Quell'incontro, evidentemente, l'ha turbata. Qualcuno dei suoi cavalieri l'accompagna giù, attraverso la hall, fino alla gondola.

Nell'atrio Naumof è ad attendere, sperando di poterle parlare. Ma la donna, chiusa in se stessa, avvolta e quasi protetta dai suoi cavalieri, non si cura di lui, e gli rivolge appena un'occhiata distratta in risposta al profondo saluto che egli le ha fatto.

Nella stanza d'albergo la donna si sveste, gettando in terra, rabbiosamente il cappello, i guanti, il lungo boa di struzzo. Sembra che stia per scoppiare in una crisi isterica.

Per di più, la governante che le si è avvicinata, le parla delle difficoltà economiche, della situazione insostenibile, di una specie di velato e rispettoso ma fermo ultimatum del direttore dell'albergo, del pegno dei gioielli che scade tra due giorni...

Naumof, intanto, ha seguito la gondola e, violando tutte le consegne, riesce a giungere di fronte a Maria. Ogni volta che vede il giovane, la donna si turba, come se qualcosa dell'aspetto o nei modi del giovane eserciti su di lei un misterioso potere. Ma con un violento sforzo, ella riesce a vincere quell'attrazione e sconsiglia Nicola di non apparirle più davanti. Loro due non debbono più vedersi.

Inutilmente Nicola le parla delle sue ricerche, della sua attesa, di quelle alternative di speranze, di delusioni, di esaltazione amorosa, in cui la sua volontà si va disfacendo. Inutilmente le dice di un avvenire sognato, d'un possibile amore che li leghi per sempre...

Quanto più Nicola sfoga il suo amore, tanto più la donna si irrigidisce nel suo rifiuto. E Nicola deve allontanarsi dalla donna che sente d'amare pazzamente, senza che ella gli abbia spiegato l'oscura ragione che li divide.

Ma anche Maria appare prostrata dalla lotta che ha dovuto sostenere, soprattutto contro se stessa, di fronte alle insistenze del giovane. E appena egli è andato via, si abbandona quasi svenuta tra le braccia di Elisa.

La magra governante si trasfigura, appare quasi bella, quando può sorreggere e amorevolmente curare la sua padrona. La distende sul letto, e le fa una iniezione con una piccola siringa d'argento. Poi, le slaccia il busto con mano leggera e carezzevole, e sussurra parole affettuose, quasi la cullasse. E infatti poco dopo, il volto di Maria Nicolaievna s'atteggia a un sorriso strano, indefinibile, l'iniezione sta facendo il suo effetto.

Il giorno seguente Maria Nicolaievna si reca al convegno fissatole dal conte Tarnowski.

Appena soli essi si trattano col "tu": Maria è la moglie di Tarnowski. Dopo diversi anni di separazione e di silenzio, essa gli è improvvisamente riapparsa sotto un nuovo aspetto, eccitante e torbido: più bella perché più donna, più desiderabile perché più desiderata e contesa, più eccitante perché circondata da un alone di mistero e di avventure.

Ciò che ha provocato la loro separazione è stato tanto grave, e tanto inesorabile si è dimostrato Tarnowski verso di lei nel ripudiarla, che essa stenta a rendersi conto di questi nuovi ed inattesi sentimenti di lui; ma poiché la galanteria del conte diventa pressante ed inequivoca, la Tarnowska ha uno scatto di rivolta e di disgusto.

Tarnowski insiste; si dice disposto a dimenticare tutto e a ricominciare la vita in comune. Il Santo Sinodo ha negato il divorzio ed essi sono legati per sempre l'uno all'altra, senza speranza di rifare un avvenire.

Torneranno insieme in Russia ed essa potrà riabbracciare i figli cui altrimenti dovrà rinunciare per sempre perché sono stati assegnati a lui.

È un'offerta generosa, che essa non deve e non può rifiutare. Tarnowski conosce bene la precaria situazione di lei; si è informato, sa a quali espedienti è già stata costretta a ricorrere e a qual prezzo essa riesca a mantenere quel suo costoso tenore di vita.

Ma quale avvenire l'attende?... In che cosa spera?...

Dove, come vivrà quando gli anni avranno fatto sfiorire la sua bellezza, ed essa si troverà sola, screditata, abbandonata in una terra straniera?...

Sono cose che Maria Tarnowska ha spesso ripetuto a se stessa e sa quanto siano giuste; ma c'è in lei qualcosa di più forte della ragione, qualcosa che la

spinge a rispondere al conte con avversione e durezza. Essa tronca bruscamente il colloquio e si allontana in preda al più profondo turbamento.

Dal canto suo, Naumof non si è dato pace. Il contegno inesplicabile della donna, le sue ripulse, il mistero che circonda l'esistenza di lei, tutto contribuisce ad eccitare l'amore, la gelosia, la disperazione nell'animo romantico e suggestionabile del giovane.

Quando si ritrova con Tarnowski, gli confida il tumulto dei suoi sentimenti e delle sue angosce d'amore. Egli è certo – dice – che un altro uomo è entrato nella vita della sua amata; e prega Tarnowski di aiutarlo e di consigliarlo perché nonostante tutto egli ha l'impressione di non essere indifferente alla donna. Il contegno di Tarnowski è, questa volta, equivoco e sottilmente ironico. Giunge anzi un momento in cui le risposte di Tarnowski si fanno fredde e quasi provocatorie. Naumof se ne avvede, senza sapersene spiegare la ragione; e per la prima volta i due amici si lasciano gelidamente, nonostante le apparenze.

Ed ecco che pochi giorni dopo Naumof, che continua a seguire tutte le mosse di Maria, ne sorprende un convegno con Tarnowski. È come se un velo gli cadesse improvvisamente dagli occhi: nessun dubbio che chi l'ha soppiantato è stato Tarnowski, tradendo l'amicizia e la buona fede.

Sconvolto, Naumof investe aspramente Tarnowski di rimproveri; ma l'altro lo interrompe subito. È gelido, durissimo, Tarnowski; come Naumof non l'ha mai visto. Gli dice seccamente di non fare il bambino e di togliersi di mezzo: Maria è la contessa Tarnowski, sua moglie, alla quale egli ha deciso di riunirsi. Naumof tace, impietrito, volgendo un lungo sguardo, muto e folle, verso Maria Tarnowska, come una disperata supplica di aiuto.

Anche Maria Tarnowska sembra impietrita. Distoglie gli occhi da quelli del giovane e risponde adagio, quasi a fatica che sì, è vero, è la moglie di Tarnowski ed ha accettato di tornare con lui in Russia... dove ci sono i suoi figli.

Per Naumof, è veramente il crollo inesorabile di tutte le speranze. Contro quella che egli crede la felicità e

la fortuna della donna amata, non può lottare; non gli resta che scomparire con il proprio cocente dolore. Ma la sua natura eccessiva ed esuberante si sfoga, nella notte, in un'orgia selvaggia. Sconvolto ed ubriaco, Naumof compie pazzie ed in presenza di Tarnowski grida frasi che troppo chiaramente compromettono il nome della Tarnowska. Allora il conte gli si avvicina e seccamente lo schiaffeggia.

Il fatto è avvenuto davanti a molti testimoni e Naumof, pur dopo aver riacquisito la lucidità della mente, rifiuta di fare delle scuse e di rappacificarsi con Tarnowski. I due uomini devono quindi scendere sul terreno.

Naumof si batte da disperato, come cercando la morte; Tarnowski invece mette palesemente ogni cura nell'evitare danni gravi a sé e all'altro. Né gli riesce difficile: è troppo abile schermitore, Tarnowski, è troppo superiore al suo avversario.

Al terzo assalto, Naumof viene toccato al braccio: esattamente quanto basta a metterlo fuori combattimento e a far cessare lo scontro. Chiuso nella sua cieca disperazione, Naumof rifiuta di riconciliarsi con Tarnowski e lascia il terreno senza aver stretto la mano che egli gli porgeva.

Ora non gli resta che abbandonare al più presto Venezia, dove i ricordi dolorosi lo ossessionano.

Naumof è sul punto di partire, quando una chiamata drammatica lo ferma. La signorina Perrier, dama di compagnia della Tarnowska, invoca la sua presenza immediata presso la contessa che ha tentato di uccidersi. "Lo ha fatto per lei!" ripete a Naumof la Perrier.

È la sera della Festa del Redentore. Venezia ha un aspetto ancora più fantastico ed irreali. E a Naumof sembra veramente che tutto sia irreali: il posto in cui si trova e ciò che gli succede, le grida dei gondolieri, i suoni che salgono dai canali e la voce della Perrier che gli ripete: "Maria Tarnowska ha tentato di uccidersi per te".

Senza saper come, si ritrova tra le braccia della donna amata, in una frenesia di reciproco amore.

La Tarnowska è sconvolta. E tra i baci, le esce dalle

labbra la rivelazione: niente al mondo essa odia quanto suo marito, l'uomo che le ha rovinato la vita, che cinicamente ha stroncato la sua giovinezza e la sua innocenza...

... e Maria Tarnowska racconta. Racconta come avesse sposato, appena diciottenne e contro il volere dei suoi, il conte Tarnowski di cui era innamoratissima; come il secondo giorno di matrimonio già avesse sorpreso il marito a tradirla con una cameriera; come da quel momento il suo amore di giovane sposa fosse stato calpestato, traviato, tradito da quel marito corrotto e vizioso; come, così abbandonata e tradita, si fosse un giorno innamorata perdutamente di un giovane e bellissimo ufficiale degli Ussari...

Si chiamava Borgewski; le aveva fatto una corte ardente e pressante, ed essa aveva tentato di resistergli; poi, un giorno, al tiro a segno, egli aveva posto la mano davanti alla canna della sua pistola esigendo che essa gli dichiarasse il suo amore prima di premere il grilletto... Essa aveva premuto il grilletto, e il giovane ussaro con la mano sanguinante si era gettato su di lei, in un impeto d'amore selvaggio cui essa aveva ceduto presa dalla stessa furia di lui... Poi c'era stata una provocazione tra Borgewski e Tarnowski; avrebbero dovuto battersi alla pistola, a dieci passi. Lo scandalo era stato composto; e Tarnowski aveva invitato gli amici ad un pranzo di pacificazione, che avrebbe dovuto essere anche un pranzo d'addio: aveva deciso di partire con Maria per l'estero. Tutto era dunque finito, per Borgewski; ed il suo dolore esaltato era apparso troppo chiaro a tutti, durante il pranzo. Tarnowski taceva e beveva, sempre più cupo.

Il momento dell'addio si avvicinava. Maria e Borgewski lo attendevano entrambi con l'angoscia della disperazione. E quando Borgewski si era chinato sulla mano di lei per l'estremo saluto, Tarnowski gli aveva tirato una revolverata nella nuca... Maria aveva visto crollarle addosso, morente, l'uomo amato, aveva sentito il sangue di lui inondarle l'abito da sera...

Maria e Naumof giacciono sul letto uno accanto all'altro, nella camera buia. Dalle finestre spalancate

entrano i riflessi delle infinite fiaccole che si agitano lungo i canali.

"Borgewski eri tu... – mormora convulsa Maria sulla bocca di Naumof – Quando ti ho visto, ho creduto di rivedere lui, il mio solo, il mio grande amore. Per questo mi sono data a te... Ma tu lasciami, dimenticami; io non posso darti nulla, rovinerei la tua carriera, la tua vita... Il mio destino è segnato. Ritournerò in Russia, con l'uomo che odio più che ogni altra cosa al mondo... rivedrò i miei figli... e se essi non basteranno a lenire la mia disperazione, rifarò quello che ho fatto oggi... e non ci sarà, spero, più nessuno per salvarmi... Nello stesso mondo, io e Tarnowski non possiamo vivere..."

Quando le prime luci dell'alba entrano nella stanza e Maria si desta, Naumof non le è più accanto. Perché se ne è andato così silenziosamente? Dove è andato? ... Maria suona, chiama la Perrier che dorme nella stanza accanto: la Perrier ha sentito, poco prima, la porta aprirsi con precauzione e un passo allontanarsi rapido per il corridoio, ma non sa altro... O non vuole dire altro; ha sulle labbra un sorriso enigmatico.

Ora Maria Tarnowska si veste affannosamente. È certa che Naumof è andato da Tarnowski... Le frasi febbrili della notte, l'allucinante rievocazione del passato, le sueperate ed implacabili accuse contro il marito aleggiavano ancora nell'aria, annebbiano ancora il pensiero con clima eccessivo. Sì, Naumof è andato da Tarnowski... Bisogna far presto, raggiungerlo, fermarlo prima che i due uomini si vedano...

Maria Tarnowska esce rapidamente dall'albergo, nelle luci del primo mattino. Calli e canali sono deserti; le gondole nere stanno immobili sulle acque stagnanti e madreperlacee. A stento Maria riesce a trovare un gondoliere; si imbarca, la gondola si stacca lentamente dall'approdo...

Un'altra gondola scivola silenziosa lungo un canale solitario. Naumof ritto in piedi, guarda fisso davanti a sé. La bionda capigliatura è scomposta, i suoi occhi hanno una fissità allucinata... La gondola approda, Naumof balza sulla riva, si dirige verso la piccola casa in cui Tarnowski ha preso alloggio dal giorno in cui ha lasciato l'albergo.

Suona, viene introdotto. Gli dicono di attendere, il conte Tarnowski è ancora a letto.

La gondola di Maria Tarnowska imbocca lo stesso canale. Maria incita il gondoliere a vogare in fretta, più in fretta ancora.

Nello stesso istante, la porta del salotto in cui Naumof attende si apre, e Tarnowski appare sulla soglia. È in veste da camera, e guarda sorpreso Naumof.

Naumof senza dire una parola gli si fa incontro e gli scarica addosso quattro colpi di rivoltella. Tarnowski si abbatte al suolo.

Le detonazioni raggiungono Maria Tarnowska mentre essa sta entrando nella casa. Essa si precipita verso il salotto, si trova improvvisamente di fronte a Naumof che è rimasto immobile, stravolto, con l'arma in mano. A terra giace morto il conte Tarnowski...

E di fronte a quel morto, Maria Tarnowska improvvisamente s'impetra. Naumof si è precipitato verso di lei, la vuol trascinare via, piange come un bambino, ripete follemente di scappare... di andare via insieme, per sempre...

Maria Tarnowska rimane immobile, gli occhi fissi sul morto, come svuotata: ripete soltanto: "L'ho ucciso io... L'ho ucciso io..."

... Nella deserta sala delle Assise, le tragiche figure dei protagonisti di quel lontano delitto sono sempre immobili, nello stesso atteggiamento di rassegnata stanchezza. La voce dello speaker continua:

"E durante tutto il processo, Maria Tarnowska continuò inspiegabilmente ad accusare se stessa del delitto commesso da Naumof..."

Ora è Maria Tarnowska che parla; la sua voce è uguale, stanca, un po' lontana:

"Davanti a quel morto, compresi improvvisamente che lo scopo della mia vita era raggiunto... Più nulla mi interessava... Anche Naumof mi appariva ora nella sua vera luce: una pietosa, quasi grottesca deformazione di quel mio primo, mio unico amore... Quel morto era la sola realtà. Ed ero stata io ad uccidere... Ora lo capivo bene: una cosa sola avevo desiderato, dal giorno in cui avevo sentito su di me il sangue di Borgewski: vendicare quel sangue... uccidere colui che aveva ucciso il mio amore... E solo questo inconscio desiderio aveva guidato i miei atti da quando avevo improvvisamente rivisto mio marito... Sì, ero stata io ad ucciderlo..."

La voce di Maria Tarnowska si allontana, si perde sulle acque immobili e putride di un canale...

FINE

MARIA TARNOWSKA

FEDERICO FELLINI, ANTONIO PIETRANGELI, TULLIO PINELLI

An autumn evening in Venice. The sinking sun caresses the barely rippling waters of the canal. The ancient palaces file past slowly, vivid and fabulous, like a Canaletto in the still air. Then as we penetrate further into the narrow Venetian streets, the shadows increase, the panes of an altana sparkle, until, finally, the sunset fades away.

The empty and dusty Court of Assizes has a ghostly appearance in the suspended air. And suddenly, in a corner, we discover one, two then three characters. A beautiful, blonde young man stares troubled and feverishly at a spot in the hall. Close by Elisa Perrier, wrapped in the dull colours of her governess dress, with a cunning face and large ringed eyes that seem devoid of life.

And there, in the spot that the young man was staring at, there is Maria Nicolaievna. Enigmatic, upright and disdainful. A tapered hand crumples a tiny lace handkerchief.

"...These three characters were, in the by now distant 1905, the protagonists of a drama that ended in this courtroom... These walls witnessed the fleeting adventure of Maria Nicolaievna and her young lover and they echo with the sensational commotion sparked in the people of the period by that famous trial.

The story began one evening in February 1905, when Count Tarnowski and Nicola Naumof, his young friend, arrived together in Venice..."

Count Tarnowski is a man in his forties, with an ironic and slightly cynical smile, whilst he continues to smooth the short beard that ends his rather round face in a point. Next to him there is the young Naumof.

They have arrived in Venice and a gondolier has taken them to the Danieli. The count is cheerful and

excited. He's already been to Venice and acts as a guide for his young friend. And to Nicola's spellbound eyes, in that late winter's afternoon, Venice presents itself in an unreal light: the rays of the sun force their way through the low and heavy clouds and strike the sides of the palaces that emerge from the water like mirages.

The two men have arrived directly from St. Petersburg, in order to officially take part in an important fencing tournament that will be held over the coming days at the Goldoni theatre.

Now, after having settled into their rooms at the Danieli, the two meet again. The count will go to the Goldoni to attend to the formalities required to participate in the tournament. Nicola is free to wonder through Venice and to fill his eyes with the marvels that have enchanted him.

The young man takes a gondola and asks to be taken to one of those islands that can be seen in the distance. But as they are in the open sea the dark clouds that weighed heavily over the city suddenly open up in a violent downpour.

The gondola is jostled on the waves and starts to ship water. There's nothing for it but to seek refuge on the nearest island. It is an uninhabited island with a deserted cemetery of a religious community and an abandoned church.

The rain continues to pour and the only shelter is the church.

As he enters the chapel, illuminated now and then by the violent lightening, which makes the mosaics on the walls shine with sudden blazes of gold, Nicola sees the outline of a woman, kneeling near the altar with an air of abandonment. The woman's clothes are also wet and a shower of loose and shiny hair, swelled by the humidity, falls on her shoulders.

The woman crosses herself in the Russian manner and then, hearing Nicola that has approached, turns suddenly and at the unexpected sight of the officer almost lets out a cry.

Naumof remains staring at her in silence for some time. Her extraordinary beauty, the evocative and unusual location and hour and, most of all, the strange and magnetic allure that surround her, have deeply impressed and troubled him.

The stranger seems taken by the fascination of the location and meeting as well; it seems that something about Nicola has struck and moved her. She moves slowly towards him, keeping him fixed in her stare; until the young man, almost as if to break the spell, greets her in Russian and presents himself. The woman takes his hand with a slight nod of the head but doesn't say her name. The unreal and obsessive silence of the deserted church, with its spectral and sumptuous Byzantine mosaics, envelops them once again. Outside the storm rages and the thick clouds anticipate the coming of the evening shadows.

Naumof and the woman have moved to the entrance and look about them. There's nobody in sight. In vain Naumof shouts to his gondolier, who must have found refuge with his gondola in a landing that only he knows about.

They exchange some words quietly. Naumof takes the woman's hand and pulls her away from the rain inside the church. The strange green eyes of the stranger fix the young man with an increasingly obsessive intensity. And, almost as if they were giving in to the magical power that has joined them from that first glance and as if they were experiencing the dreamlike atmosphere that surrounds them, Naumof and the stranger grasp each other in a sudden and violent embrace.

At dawn a radiant sun illuminates the stretch of waves that are broken up from time to time by the lagoon's islands.

The long and repeated sound of a tug-boat awakens Naumof.

The young man looks about the unknown environment as if he's just woken up from an

incredible dream. The beautiful unknown fellow countrywoman has disappeared without a word or a trace.

Nicola returns to Venice and looks for the woman, but she has disappeared, as if she had dissolved in the luminous air of the sun's reappearance.

Exasperated, excited and stunned by the adventure and the extraordinary city, the young officer finally finds Count Tarnowski.

The friend listens to the young man's story with a certain amount of condescension. She must surely have been some sort of opportunist and yet he is willing to help him in his search and also to support him economically, should he find himself in trouble with the beautiful woman. Count Tarnowski knows about these things and the young Naumof, however brilliant an officer of the Hussars and illustrious his family, is still a cadet and not swimming in gold

All of Venice's aristocracy is in the lobby and hall of the Goldoni, where the fencing competitions are taking place.

Some of Europe's best fencers are taking part and the entire elegant and cosmopolitan world that winters in Venice is here to assist the tournament. Naumof has already brilliantly won his first match and Tarnowski is congratulating him, when Nicola changes expression. Up above, in a proscenium box, surrounded by a crowd of elegant gentlemen, the young man glimpses, in her radiant beauty, the mysterious lady of the island. He quickly points her out to Tarnowski and salutes her with his sword. But the woman purposely seems not to notice the compliment.

Now it's Tarnowski's turn, but the judges have to call him several times to the piste. He is dumbfounded and motionless, staring up at the box that his friend pointed out to him. Does he know that woman too?

In the box the woman too seems startled by Tarnowski's name being repeated in a loud voice by the judges.

In the meantime Tarnowski, stroke after stroke, unexplainably and ridiculously loses to an

inexperienced and very young French officer.

But, uncaring of the unexpected defeat, Tarnowski quickly leaves the stage. And he joins Maria Nicolaievna in her box.

Unexplainedly the woman moves towards him as soon as he appears in the door. A few words and the count has managed to get an appointment for the following day. Without being presented to anyone, and bidding farewell with a slight nod of the head, Tarnowski retires.

Soon after Maria Nicolaievna suddenly leaves her company too. That meeting has evidently troubled her. One of her escorts accompanies her down, through the hall, to the gondola.

Naumof is waiting in the lobby, hoping to talk to her. But the woman, withdrawn, enveloped and almost protected by her escorts, barely looks at him in reply to his deep bow.

In the hotel room the woman undresses, throwing to the floor hat, gloves and long feather boa in anger. It seems like she is about to burst into a hysterical crisis.

To make matters worse the governess has approached her about their economical difficulties, the unbearable situation, about a veiled, respectful but firm ultimatum from the hotel's director, about the pledge on the jewels that expires in two days... Naumof in the meantime has followed the gondola and, violating all orders, reaches Maria.

Each time she sees the young man the woman is troubled, almost as if something in his appearance or manners exercises a strange power over her. But with a violent effort she manages to win that attraction and begs Nicola never to seek her again. They must never see each other again.

To no avail Nicola tells her about his search and his wait and about the alternating hopes, disappointments and amorous exhilaration that his will is crumbling under. To no avail he tells her of a dreamed future, of a possible love that will bind them forever...

The more Nicola expresses his love the more the woman is resolved in her refusal. And Nicola has

to leave the woman that he feels he is madly in love with, without receiving an explanation as to the obscure reason that divides them.

But Maria, too, seems exhausted by the fight she has had to sustain, especially against herself, in front of the young man's insistencies. As soon as he leaves she abandons herself, almost fainting, in Elisa's arms.

The thin governess is transformed and almost appears beautiful, when she can support and lovingly care for her mistress. She lays her on the bed and gives her an injection with a small silver syringe. Then she unties her bust with light, caring hands and whispers loving words, almost as she was rocking her to sleep. In fact, shortly afterwards, Maria Nicolaievna's face breaks into a strange and indefinable smile. The injection is having its effect. The following day Maria Nicolaievna goes to the meeting with count Tarnowski.

As soon as they are alone they speak to each other informally: Maria is Tarnowski's wife. After many years of separation and silence, she suddenly reappeared under a new, exciting and turbid guise: more beautiful because more womanly, more desirable because more desired and sought after, more exciting because surrounded by a veil of mystery and adventure.

The reason for their separation was so serious and Tarnowski was so unbending in repudiating her that she has difficulty in recognising his new and unexpected feelings; but as the count's gallantry becomes pressing and unequivocal, Maria Nicolaievna has a burst of revolt and disgust. Tarnowski insists; he says he is willing to forget everything and to restart their life together. The Holy Synod denied the divorce and they are tied together, forever, without a hope of a different future. They will go back to Russia together and she will be able to embrace the children that she otherwise would never see, as they were assigned to him. It is a generous offer that she mustn't, and can't, refuse. Tarnowski knows about her precarious situation; he informed himself, he knows what she had to resort to and at what price she manages to

maintain her costly standard of living. What does the future hold for her?...What can she hope for?...Where and how will she live when the years will have faded her beauty and she will find herself alone, discredited and abandoned in a foreign land?...

These are things that Maria Tarnowska has often repeated to herself and she knows how true they are; but there is something in her that is stronger than reason, something that pushes her to respond to the count with loathing and harshness. She suddenly cuts the conversation short and goes off in the grip of a deep perturbation.

Naumof hasn't resigned himself. The woman's unexplainable reserve, her rejections, the mystery that surrounds her, all contribute to exciting the love, jealousy and desperation in the romantic and impressionable soul of the young man.

When he is with Tarnowski again, he confides the turmoil of his feelings and the anguish of his love. He is certain – he says – that another man has come into his lover's life; he prays Tarnowski to help him and advise him because, despite everything, he has the impression that he means something to the woman. Tarnowski's composure is, this time, equivocal and subtly ironic. Tarnowski's answers even turn cold and provocative at one stage. Naumof notices, without knowing the reason; and for the first time the two friends separate icily, despite appearances.

A few days later Naumof, who continues to follow all of Maria's movements, surprises her with Tarnowski. It's as if a veil is suddenly lifted from his eyes: there is no doubt that he has been displaced by Tarnowski, who has betrayed their friendship and good faith. Naumof, devastated, attacks Tarnowski with accusations; but his friend immediately cuts him short. He is cold and extremely harsh, as Naumof has never seen him. He tells him sharply not to behave like a child and to get out of the way: Maria is the countess Tarnowski, his wife, which he has decided to rejoin. Naumof, silent and stunned, takes a long,

silent look at Maria Tarnowska, almost as a desperate plea for help.

Maria Tarnowska seems stunned too. She looks away from the young man's eyes and answers slowly, almost with difficulty that, yes, it's true, she is Tarnowski's wife and she has accepted to go back to Russia with him... where their children are.

For Naumof this is the inevitable destruction of all his hopes. He cannot fight against what he believes to be the happiness and fortune of the woman he loves; all that is left for him to do is leave with his searing pain. But his excessive and exuberant nature vents itself though the night in a wild orgy. Deranged and drunk Naumof acts foolishly and in Tarnowski's presence shouts things that clearly compromise his wife's name. The count approaches him and brusquely slaps him.

This happens in front of many witnesses and Naumof, even after having regained his reason, refuses to apologise and reconcile with Tarnowski. The two men therefore must resolve the matter with a duel.

Naumof fights like a madman, as if he is trying to get himself killed; Tarnowski evidently puts great care into avoiding serious injuries to himself and his opponent. This is of no difficulty as he is an able fencer and far superior than his adversary.

At the third assault Naumof is touched on the arm: just enough to put him out of contention and stop the fight. Naumof, closed in his blind desperation, refuses to make peace with Tarnowski and leaves without taking the hand that is being offered him. Now all he can do is leave Venice as soon as possible. All that's left for him are obsessive memories.

Naumof is about to leave when a dramatic call stops him. Miss Perrier, Maria Tarnowska's lady companion, begs for his immediate presence as the countess has tried to kill herself. "She did it for you!" Perrier repeats to Naumof.

It is the night of the Redentore Feast. Venice looks even more fantastical and unreal. Everything seems

unreal to Naumof: where he finds himself and what is happening to him, the cries of the gondoliers, the sounds that rise from the canals and Perrier's voice that repeats: "Maria Tarnowska tried to kill herself for you".

Without knowing how he finds himself in the arms of the woman he loves in a frenzy of reciprocal love. Maria Tarnowska is beside herself. Between kisses a revelation escapes her lips: there is nothing she hates more in the world than her husband, the man that ruined her life, that cynically cut short her youth and innocence...

...and Maria Tarnowska starts recounting. She tells him how she married, barely eighteen and against her parent's will, count Tarnowski whom she was madly in love with. How, on the second day of the wedding, she discovered her husband with a maid; how from that moment her young bride's love was trodden, corrupted and betrayed by that corrupt and depraved husband; how, abandoned and betrayed, one day she fell madly in love with a young and beautiful officer of the Hussars...

He was called Borgewski; he had ardently and urgently courted her and she had tried to resist him; then one day, at the shooting range, he had put his hand in front of the barrel of his gun and demanded that she declare her love before pulling the trigger... She had pulled it and the young Hussar with a bleeding hand threw himself on her, in a fit of impassioned love, which she ended up giving in to, seized by the same fury...

Then there was a provocation between Borgewski and Tarnowski; they were going to fight a duel with pistols at ten paces. The scandal was sedated and Tarnowski invited the friends to a pacification lunch, which was also to be a farewell lunch: he had decided to leave with Maria overseas. Everything was finished for Borgewski; and his exalted pain was too clear to all during the lunch. Tarnowski was quiet and drank, growing sombre.

The moment for the farewell was getting closer. Maria and Borgewski were both dreading it, with desperate

anguish. And when Borgewski was bent over her hand for his final farewell, Tarnowski shot him in the head... Maria saw him collapse on her, dying, and had felt his blood flood her evening gown...

Maria and Naumof are lying next to each other in the dark room. The reflections of the countless torches that stir in the canals enter through the open windows.

"You were Borgewski... – Maria murmurs feverishly on Naumof's mouth – When I saw you, I thought it was him again, my one and only great love. This is why I gave myself to you... But you must leave and forget me; I can't give you anything, I'd ruin your career, your life... My destiny is sealed. I will go back to Russia with the man that I hate more than anything in the world... I will see my children again... and if they won't be enough to soothe my desperation, I will do what I did today... and there won't be anybody, I hope, to save me... Tarnowski and I cannot live in the same world..."

When the first lights of dawn enter the room and Maria wakes up, Naumof is no longer there.

Why did he leave so silently? Where has he gone?...

Maria rings, calls Perrier sleeping in the room next door. Perrier heard, just before, the door open carefully and footsteps that quickly disappeared down the corridor, she knows nothing else... Or she doesn't want to say anything else; she has an enigmatic smile on her lips.

Maria Tarnowska dresses frantically. She is sure that Naumof has gone to Tarnowski... The feverish words of the night, the hallucinating recollection of the past, her desperate and relentless accusations against her husband still hover in the air and cloud her thoughts. Yes Naumof has gone to Tarnowski... She must hurry, reach him and stop him before they meet...

Maria Tarnowski quickly leaves the hotel in the first light of dawn. The narrow streets and canals are deserted; the black gondolas are immobile on the stagnant pearly waters. Maria finds a gondolier with difficulty; she climbs aboard and the gondola slowly leaves the landing...

Another gondola slides silently along a solitary canal. Naumof is standing and staring in front of him. His blonde hair is dishevelled, his eyes have a hallucinated fixedness... The gondola lands and Naumof jumps ashore, heading for the small house that Tarnowski is lodging in since he left the hotel. He rings and is ushered in. They tell him to wait, count Tarnowski is still in bed.

Maria Tarnowska's gondola takes the same canal. Maria spurs her gondolier to row faster, and faster still.

At the same moment the door of the drawing room that Naumof is waiting in opens, and Tarnowski appears on the threshold. He is in his dressing gown and looks surprised to Naumof.

Naumof without saying a word moves towards him and fires four rounds into him.

Tarnowski falls to the ground.

The shots reach Maria Tarnowska while she enters the house. She rushes to the drawing room and is suddenly faced with Naumof who has remained motionless and distraught with the gun. Count Tarnowski lies dead on the ground.

In front of that body, Maria Tarnowska suddenly freezes. Naumof rushes to her, wants to drag her away, cries like a child and madly repeats that they

must escape... go away together, forever...

Maria Tarnowska remains motionless, eyes fixed on the body. She keeps repeating: "I killed him... I killed him..."

...In the deserted hall of the Court of Assizes, the tragic figures of the protagonists of that distant murder are still motionless, with the same resigned tiredness. The announcer's voice continues:

"And during the whole trial Maria Tarnowska continued to unexplainably accuse herself of the murder committed by Naumof..."

Now it is Maria Tarnowska that speaks; her voice is the same, tired, and rather distant:

"In front of that body, I suddenly understood that the aim of my life had been accomplished... Nothing interested me anymore... Even Naumof appeared to me in his true light: a pitiful almost grotesque deformation of my first and only love... That body was the only reality. And it was me that had killed... Now I understood it clearly: I had desired only one thing, from the day that I had felt Borgewski's blood on me: to avenge that blood... to kill who had killed my love... and only this unconscious desire had guided me since I suddenly saw my husband again... yes I had killed him..."

Maria Tarnowska's voice fades away, lost on the still and putrid waters of a canal...

THE END



Fellini, *"La voce della luna"*: Bozzetto per una scena, [1989?] - Pennarelli colorati su carta - Rimini, Fondazione Federico Fellini (Fondo Giuliano Geleng)



LA BIOGRAFIA INFINITA

Ho scoperto che le biografie non finiscono mai: di Fellini nel giro di vent'anni ne ho scritte due, la prima (*Fellini*, Camunia, 1987) pubblicata mentre era ancora vivo, e l'altra nel 2002 (*Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli). Quest'ultima è stata tradotta nella Svizzera tedesca da Diogenes, in Ungheria da Europa, in USA da Faber and Faber, in Spagna da Tusquets; ed è annunciata in Francia da Gallimard, in Gran Bretagna e altrove (sono in corso le pubblicazioni in cinese e giapponese). Il che ovviamente mi rallegra, ma nello stesso tempo mi mette in ansia; e dico subito il perché. Mi pareva, nel libro, di aver raccontato tutto; e invece ogni momento inciampo in una notizia inedita, una precisazione, una testimonianza interessante, qualcosa che non sapevo e che è impossibile ormai aggiungere in tanti libri stampati qua e là per il mondo. Donde l'idea, balenata chiacchierando con l'amico Vittorio Boarini, di recuperare periodicamente gli involontari omissis in questa rubrica a beneficio dei biografi futuri.

GLI SPOSI DI VIA LUTEZIA

In varie occasioni ho scritto che Giulietta Masina si laureò in lettere con una tesi di archeologia cristiana, secondo la dichiarazione che mi fece l'interessata per il libro-intervista pubblicato a Valencia nel 1984. Del resto ricordo benissimo di essere stato più volte spettatore in casa Fellini, negli anni Sessanta, della sfottente rivendicazione di Giulietta nei confronti del marito: "Io sono laureata e tu, matricola di legge, non hai dato neanche un esame". Vera, e confermata più volte da Federico, la seconda parte dell'affermazione; mentre sull'effettivo possesso del "pezzo di carta" da parte della consorte mi è sempre rimasto qualche dubbio. Forse perché io stesso, pur avendo dato tutti gli esami, non pervenni alla laurea: un fatto frequente, nel dopoguerra, per chi mettendosi a lavorare (ed è il caso della Masina, ormai attrice professionista) tralasciò gli studi. Ogni tentativo di rintracciare il documento negli archivi romani della Sapienza è risultato vano in quanto gran parte dei verbali d'epoca sono andati persi. Venni tuttavia a sapere che Giulietta era stata compagna d'università della scrittrice Vittoria Ronchey e scrissi a quest'ultima per qualche chiarimento. Mi rispose con una gentilissima lettera in data 12 giugno 2004, che qui in parte riporto.

Il mio primo anno universitario è stato il 1944-45 e per la sessione estiva di quell'anno ho preparato insieme a Giulietta l'esame di storia della filosofia medioevale. Per me era il primo esame e per lei l'ultimo perché le mancava alla tesi solo quello. L'esame fu dato da noi separatamente, ma fu certamente sostenuto da Giulietta che mi comunicò il voto e la strana sensazione di essere in due davanti all'esaminatore. Perché Giulietta era incinta e dopo quell'esame ebbe il bambino, che poi morì (le date di nascita e morte di Pierfederico alias Federichino sono 22 marzo – 24 aprile 1945 N.d.A.). Questo lutto, che mi comunicarono per telefono a poca distanza da una mia breve visita fatta a casa trovandola puerpera con evidenti difficoltà (e non capivo bene se per lei o per il bambino), mi lasciò annichilita e fece cadere quel breve legame che riannodammo, solo casualmente e in modo del tutto superficiale, molti anni dopo a Mosca e a Fregene. Mi dispiace ma non so quindi se poi si laureò, ho l'impressione che per guarire preferisse il lavoro che amava. Mi trovo a domandarmi perché dopo il lutto non ci vedemmo più, mentre ci eravamo sentite amiche e ci eravamo molto confidate. Forse perché io non avevo ancora vent'anni mentre lei era sposata, viveva in un ambiente molto diverso dal mio, non esistevano amici in comune. Lei aveva quello strano marito che quando studiavamo ci portava le sigarette inglesi Craven in scatole rosse di latta da cinquanta (glielie regalavano i soldati alleati per le caricature che disegnava in un negozietto di via del Tritone) e che guardava tutti con uno sguardo così curioso e intenso che ogni volta io arrossivo. Ero più affine al mondo borghese della zia di Giulietta, con la quale dividevano l'abitazione. Giulietta si rammaricava di aver dovuto rinunciare a molte offerte di recitare fuori città per la severità della zia e invidiava la Proclemer, collega al teatrino del Guf, che era già approdata al cinema, in virtù della maggiore permissività della famiglia. Neanche io avrei potuto accettare allora alcuna trasferta.

L'incontro con Giulietta, per quanto affettuoso, era stato casuale. In aula cercavo un'allieva che volesse dividere con me la spesa delle dispense che non trovavo di seconda mano. Eravamo tutti molto poveri dopo la guerra.

LA BIOGRAFIA INFINITA

Giulietta accettò, anche se non mi fece mai pagare la mia parte, perché le piaceva avere qualcuno con cui studiare ed essere invogliata a farlo. Inoltre la simpatia, come sempre avviene, era stata subito reciproca... Ho molti ricordi di pranzi in quattro con tavola elegante, ma carne in scatola di suino americano durante i quali, con sorpresa di Giulietta e Federico che si guardavano, sparcchiavo tutto con intrepido appetito...

In una lettera immediatamente successiva (13 giugno) Vittoria Ronchey corregge le date e aggiunge alcuni particolari.

Nella mia di ieri... c'è un'inesattezza. Il mio primo anno universitario mi risulta dai documenti essere stato il '43-'44 e non l'anno successivo come da me a memoria indicato. Sono sicurissima che quello preparato con Giulietta Masina era il mio primo esame e per lei l'ultimo. Essendo stata l'università pressoché inattiva durante l'occupazione nazista può essere che scambi le date tra il primo e il secondo anno di università... (È sicuro, infatti, che tutto ciò che ricorda la scrittrice è posteriore alla liberazione di Roma, 4 giugno 1944 N.d.A.) Con l'occasione vorrei rettificare anche "l'impressione" che Giulietta si sia distaccata dall'Università, Non l'ho più incontrata sotto la Minerva, allora bordata di nasturzi, dove lei si soffermava volentieri e, godendo di grande popolarità e affetto tra i colleghi, veniva salutata da moltissimi con grandi effusioni. Ma, riflettendo, la scelta di dare come ultimo esame quello di storia medioevale indica che la tesi in archeologia cristiana era stata programmata con cura e non era una velleità. Ho sempre ritenuto che Giulietta fosse stata seguita e indirizzata con molta cura nei suoi studi, non so da chi... Questo qualcuno l'avrà spinto a laurearsi.

Come dire che, in attesa di ulteriori auspicabili testimonianze, il mistero sul conseguimento della laurea da parte di Giulietta permane, ma grazie a Vittoria Ronchey abbiamo recuperato qualche preziosa istantanea della memoria sulla vita degli sposi di via Lutezia.

DONNA CON CERCHIO E SPADA

In una conversazione al Caffè Greco il 30 marzo 2006 lo scrittore Brunello Vandano (classe 1917, autore di vari romanzi e del memoriale sulla ritirata di Russia *I disperati del Don*) mi ha raccontato come fu che Fellini si innamorò del suo libro *Donna con cerchio e spada* molti anni prima che l'editore Newton Compton lo pubblicasse (1988, quando presentato da Federico andò nella cinquina dello Strega). Era stato il comune amico Raffaele La Capria nel '77 a passare al maestro il manoscritto di Vandano, che racconta una vicenda in sintonia con le ben note curiosità felliniane per gli eventi razionalmente inspiegabili.

Definito da Geno Pampaloni "un romanzo esoterico, recitato e realistico", il bizzarro racconto si apre con un fenomeno di bilocazione: il quarantenne sociologo Lorenzo Dal Monte "indeciso se essere felice o infelice" è visitato nottetempo dal fantasma di una sconosciuta, che incontrerà più avanti in carne e ossa a Positano ("non la conoscevo, ma la riconoscevo"). Nel frattempo il meschino ha avuto dai medici una sentenza di morte, ma la bella Solitudo, con la quale è divampato un forte rapporto amoroso, decide di portare Lorenzo da tutti i veggenti e stregoni reperibili nell'area napoletana. Sembra di ripercorrere l'itinerario di Dino Buzzati, quando Fellini gli fece da guida in un viaggio iniziatico per l'inchiesta poi raccolta nel libro *I misteri d'Italia*. Molto colpito dalla lettura di *Donna con cerchio e spada*, Federico se ne assicurò l'opzione con una scrittura privata (23 agosto '77) in cui la società Cinemoon si impegnava all'acquisto dei diritti tramite un versamento complessivo di 10 milioni di lire, con possibilità di recesso annuale. Di questa somma Vandano incassò solo il primo milione perché dopo qualche mese, travolto dalla tregenda produttiva di *La città delle donne*, il regista dopo averne tanto parlato accantonò il progetto e se ne dimenticò. Di quel suggestivo addentrarsi nel ventre della metropoli partenopea qualcosa forse riaffiorò nell'intenzione, più volte manifestata da Federico, di dedicare uno special TV alla Napoli segreta, che però rimase anche quello nel limbo della fantasia.

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

I have discovered that biographies never end: in twenty years I've written two about Fellini, the first (*Fellini*, Camunia, 1987) published whilst he was still live and the other in 2002 (*Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli). The latter has been translated in the German part of Switzerland by Diogenes, in Hungary by Europa, in America by Faber and Faber and in Spain by TusQuests; and it is due for publication in France by Gallimard, in Britain and elsewhere (Chinese and Japanese editions are currently in the works). Which obviously pleases me, but at the same time worries me; and I'll tell you why. It seemed to me that I had said everything in the book; and yet I am constantly discovering new pieces of information, clarifications, interesting stories, something that I didn't know and that is by now impossible to add to the many books that have already been printed around the world. Whence the idea, from a chat with my friend Vittorio Boarini, of recovering such involuntary omissions in this regular column for the benefit of future biographers.

THE BRIDE AND GROOM OF VIA LUTEZIA

On many occasions I have written that Giulietta Masina took an Arts degree with a thesis on Christian archaeology, based on what she told me in an interview for a book published in Valencia in 1984. After all I clearly remember seeing in the Fellini home, in the sixties, Giulietta teasing her husband: "I've got a degree whilst you, mere law freshman, have never even taken one exam." The second part of the statement, confirmed by Federico on more than one occasion, was true; whilst I have always had some doubts about his wife's actual possession of a degree. Perhaps because I, even though having sat all the necessary exams, never attained my degree: something that often happened after the war, as people often started working (as was Masina's case, by then a professional actress) and neglected their studies. Every attempt to track down the document in the Roman archives of the Sapienza University has proved useless, as many of the records from that period have been lost. I nevertheless discovered that Giulietta attended university with the writer Vittoria Ronchey, to whom I wrote for some elucidations. She answered with a very kind letter on 12 June 2004, part of which I have included below.

My first university year was 1944-45 and for the summer session of that year I prepared, with Giulietta, the medieval philosophy exam. That was my first exam and her last before her thesis. We sat the exam in different session, but I'm sure that Giulietta sat it, as she told me her mark and about the strange feeling of being in two in front of the examiner. Because Giulietta was pregnant and she gave birth after that exam to the child that subsequently died (the dates of birth and death of Pierfederico alias Federichino are 22 March – 24 April 1945. Author's note). That loss, that they told me about by telephone shortly after a brief visit of mine when I found her in childbirth and with evident difficulties (and I couldn't understand whether due to her or the child), left me dumbfounded and put an end to that brief friendship, that we took up again, very casually and quite superficially, many years later in Moscow and Fregene. I am sorry but I don't know whether she graduated afterwards, I had the impression that to recover she preferred the work she loved. I ask myself why we didn't see each other again after the loss, even though we felt quite close and open with each other. Perhaps because I wasn't even twenty yet whilst she was married, lived in a very different environment from mine and we didn't have friends in common. She had that strange husband who, when we were studying, brought us English cigarettes, Craven in red tin boxes of fifty, (the allied soldiers used to give them to him for the caricatures that he drew in a little shop in via del Tritone) and that looked at everyone with such curious and intense eyes, that I blushed every time. I was closer to the bourgeois world of Giulietta's aunt, with whom they shared the house. Giulietta regretted having to turn down many acting jobs out of town due to her auntie's strictness and envied Proclemer, a colleague at the Guf theatre, who had already made some films, due to her family's greater permissiveness. I too wouldn't have been able to accept any trips out of town at the time. The meeting with Giulietta, however affectionate, had been casual. In class I was looking for someone to share the cost of the lecture notes, that I couldn't find second hand. We were all very poor after the war. Giulietta accepted,

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

even though she never let me pay my share, because she liked having someone to study with and that would stimulate her. Besides the fondness, as always happens, was felt on both sides...I have many memories of lunching at an elegant table, but with American tinned pork meat, where, to Giulietta and Federico's surprise, I ate everything with a formidable appetite...

In a subsequent letter (13 June) Vittoria Ronchey corrected the dates and added some details.

In yesterday's letter, there is a mistake. My first university year, according to the documents, was 43-44 and not the subsequent year as my memory led me to believe. I am certain that the exam I prepared with Giulietta Masina was my first and her last. As the university was virtually inactive during the Nazi occupation it's possible that I am mixing up the dates of the first and second year of university... (It's certain, in fact, that everything that the writer recalls happened after the liberation of Rome, 4 June 1944. Author's note). I would also like to correct the "impression" that Giulietta left the university. I no longer met her under the Minerva, by then covered in watercress, where she liked to stop and, being extremely popular and liked by her colleagues, was greeted by many with great shows of affection. But, upon reflection, choosing to sit the medieval history exam as her last meant that the thesis in Christian archaeology was planned with care and not a pipedream. I have always believed that Giulietta was followed and helped with great care in her studies; I don't know by whom... This someone would have encouraged her to graduate.

Whilst we wait for further hoped for information to shed light on the mystery of Giulietta's degree, Vittoria Ronchey has provided us with some precious insights into the life of the bride and groom of via Lutezia.

WOMAN WITH CIRCLE AND SWORD

In a conversation at the Caffè Greco on 30 March 2006 the writer Brunello Vandano (born in 1917, author of many novels and the memorial about the Russian retreat *I disperati del Don*) told me how Fellini fell in love with his book *Donna con cerchio e spada* (Woman with circle and sword) many years before it was published by Newton Compton (1988, when it was presented by Federico and reached the final five of the Strega literary prize). It was a mutual friend, Raffaele La Capria who passed Vandano's manuscript to the Maestro in 1977. The book talks of events that were attuned to the well known Fellinian curiosity for rationally unexplainable events.

Defined by Geno Pampaloni as "an esoteric novel, performed and realistic", the bizarre story begins with an episode of bi-location: the forty year old sociologist Lorenzo Dal Monte "unsure whether to be happy or unhappy" is visited at night by the ghost of an unknown woman, that he will meet in the flesh later on in Positano ("I didn't know her, but I recognised her"). In the meantime the wretched individual has received a death sentence from the doctors, but the beautiful Solitudo, with whom a great love story has blossomed, decides to take Lorenzo to all the clairvoyants and wizards that she can find in Naples. It recalls Dino Buzzati's journey, with Fellini as his guide, in an initiation trip for the report that was subsequently included in *I misteri d'Italia*. Federico, greatly impressed with *Donna con cerchio e spada*, optioned it with a private contract (23 August 1977) in which Cinemoon would purchase the rights for 10 million lire, with the possibility of a yearly withdrawal. Vandano only received the first million, because after a few months, overwhelmed by the chaotic production of *La città delle donne*, the director, after having talked about it a great deal, put the project aside and forgot about it. Perhaps something of that fascinating journey into Naples' underbelly reappeared in Federico's oft-repeated wish to make a television program about the secret Naples, which unfortunately also remained in fantasy's limbo.