



RIVISTA DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

VII, 1-2

AGOSTO 2007 / AUGUST 2007



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 nell'agosto 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
Alessandra Rinaldini

Archivio / Archive
Giuseppe Ricci

Segreteria / Secretary's office
Enrica Bedosti
Francesca Chicchi

Segreteria amministrativa / Administration
Lorenzo Corbelli



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

SOMMARIO

Summary

Pag. 5

Vittorio Boarini

IL LIBRO DEI SOGNI: UN CONVEGNO IN OCCASIONE DEL PREMIO FONDAZIONE FELLINI A ERMANNO OLMI

The Book of Dreams: A Conference on the Occasion of Ermanno Olmi Being Awarded the Fellini Foundation Award

Pag. 9

Gianfranco Miro Gori

LA PROVINCIA DEL CINEMA: APPUNTI SULLA RAPPRESENTAZIONE FILMICA DI RIMINI E DEL RIMINESE 1906-2004

Cinema's Province: Notes on the Representation of Rimini and Surrounding Areas in Films 1906-2004

Pag. 35

Peter Bondanella

LA PRESENZA DI FELLINI NEL CINEMA CONTEMPORANEO: CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Federico Fellini's Presence in the Contemporary Cinema: Some Tentative Observations

Pag. 61

Federico Pacchioni

IL RETRO DI *HAPPY COUNTRY*: IL PROCESSO TARNOWSKA E ALTRI FRAMMENTI

The Backside of *Happy Country*: The Tarnowska Trial and Other Fragments

Pag. 71

Paolo Ceratto

IL PERSONAGGIO DELLA MADRE INTERPRETATO DA MIA MADRE: CATERINA BORATTO NEL CINEMA DI FEDERICO FELLINI

My Mother's Mother Image: Caterina Boratto in Federico Fellini's Films

Pag. 97

Francesco Pitassio

SENZA FEDERICO: GIULIETTA MASINA NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI '50

Without Federico. Giulietta Masina in the Italian Cinema of the Fifties

Pag. 109

Tullio Kezich

FEDERICO. LA BIOGRAFIA INFINITA

Federico. The Neverending Biography





IL LIBRO DEI SOGNI: UN CONVEGNO IN OCCASIONE DEL PREMIO FONDAZIONE FELLINI A ERMANNO OLMI

VITTORIO BOARINI

Se questo numero della nostra rivista, il primo del 2007 che, sia pure doppio, deve farsi perdonare un qualche ritardo, dovesse essere rubricato per il suo contenuto potremmo dirlo dedicato ai temi relativi alla filmografia e all'attore cinematografico (nel caso specifico all'attrice).

Un grande affresco di filmografia inerente a un luogo è il saggio di Miro Gori che apre il fascicolo con un'ampia disamina dei film legati a Rimini e al suo territorio. Ovviamente, in questo quadro Fellini, che pur mai ha girato in Romagna un solo metro di pellicola, ha un rilevante spazio per aver posto una Rimini inventata, ma più vera del vero, al centro di due suoi capolavori, *I vitelloni* e *Amarcord*. Senza contare che Rimini e il suo territorio sono citati in molte altre opere del Maestro: basti pensare all'episodio fondamentale dell'harem in *8½*, collocato idealmente a Gambettola nella casa della nonna paterna del regista.

In ogni caso, il catalogo ragionato dei film riminesi compilato da Gori fornisce agli studiosi preziose indicazioni per un'analisi della specificità con cui Fellini rappresenta Rimini e i luoghi limitrofi rispetto alle rappresentazioni di tanti altri registi che hanno ambientato i

loro film negli stessi territori. Sempre in ambito filmografico è l'ottima ricognizione operata da Peter Bondanella tesa a individuare l'influenza di Fellini nel cinema contemporaneo in America e in Europa. Il saggio sembra a noi particolarmente importante ai fini degli studi felliniani e fu ospitato all'interno di un rilevante Convegno, tenuto dalla nostra Fondazione nel 2003, dedicato a *La memoria di Fellini sullo schermo del cinema mondiale*, convegno i cui atti, pubblicati l'anno successivo con lo stesso titolo, sono reperibili presso la Fondazione.

Ancora in tema filmografico, anche se si tratta di film progettati e mai realizzati, si muove l'intrigante lavoro filologico svolto da Federico Pacchioni, un valente allievo di Bondanella, esaminando il retro del dattiloscritto originale di *Happy Country* (si veda il numero 1-2, ottobre 2006, di "Fellini Amarcord"). Ha scoperto così *la* (o *una versione della*, ma al momento Pacchioni non è in grado di dircelo) sceneggiatura de *Il processo di Maria Tarnowska*, aggiungendo così interessanti elementi filologici a quanto abbiamo pubblicato nel numero 3-4, del dicembre 2006, della nostra rivista. Si passa poi alle considerazioni sulle attrici

con il saggio di Paolo Ceratto dedicato a sua madre, Caterina Boratto, una straordinaria interprete che certamente ha dato due delle migliori prove di recitazione svolgendo il ruolo di madre in *8½* e *Giulietta degli spiriti*. Se in questo saggio si mette in evidenza la capacità di Fellini di dirigere gli attori e di ottenere da essi il meglio delle loro capacità, nel successivo, con cui Francesco Pitassio conclude il numero, si sostiene autorevolmente che Giulietta Masina è un'attrice di livello anche quando non è diretta da Fellini. L'argomentazione di Pitassio è estremamente convincente e fu presentata con successo al Convegno che nel 2004 la Fondazione dedicò a Giulietta Masina in occasione del decimo anniversario della sua scomparsa (gli atti sono stati pubblicati l'anno successivo sotto il titolo *Gli attori di Fellini: Giulietta, 50 anni dopo La strada* e anch'essi sono reperibili presso la Fondazione stessa). Infine, ma non meno importante, la rubrica fissa di Tullio Kezich, nella quale il biografo per eccellenza di Fellini continua la biografia infinita. Siamo particolarmente grati a Kezich per aver mantenuto il proprio impegno anche per questo numero, nonostante sia stato

estremamente occupato in due straordinarie imprese affidategli dalla Fondazione che, in collaborazione con la Festa del Cinema di Roma, allestisce una grande mostra dedicata al *Libro dei sogni*, il quale verrà edito da Rizzoli in concomitanza con l'inaugurazione della Mostra stessa (Roma, Auditorium, 17 ottobre). Kezich è il curatore e della Mostra – oltre cento pagine del *Libro*, riprodotte in vari formati, nonché una serie di disegni originali e i due tomi che costituiscono il prezioso reperto felliniano – ed anche del volume, edito da Rizzoli in due versioni, una anastatica (34 x 48 cm) in

mille copie numerate e una di formato più maneggevole (25 x 33 cm).

Il diario onirico disegnato e commentato da Fellini durante trent'anni vedrà finalmente la luce per rivelare a chiunque voglia conoscerla “la parte più autentica e personale” della sua filmografia, come dice lo stesso Kezich nella presentazione del libro. Non solo, ma al manoscritto felliniano verrà dedicato a Rimini, il 9 e 10 novembre prossimo, un convegno in occasione del Premio Fondazione Fellini assegnato per l'anno in corso al grande regista italiano Ermanno

Olmi. Il premio a Olmi, che segue quelli attribuiti a Martin Scorsese e a Roman Polanski, verrà consegnato, infatti, al termine del convegno *Federico Fellini: Il libro dei miei sogni*, al quale parteciperanno artisti, scrittori, registi, psicoanalisti e storici delle più diverse discipline. Ovviamente l'eccezionale mostra che apre la Festa del Cinema di Roma verrà successivamente, e prima di iniziare la circuitazione all'estero, portata a Rimini, dove sarà aperta il 20 gennaio per ricordare quello che sarebbe stato l'ottantasettesimo compleanno del Maestro.

The Book of Dreams: A Conference on the Occasion of Ermanno Olmi Being Awarded the Fellini Foundation Award by **Vittorio Boarini**

If this issue of our magazine, the first of 2007 that, even though a double issue, must be excused for its delay, had to be filed according to its content, we could say that it is dedicated to the subject of filmography and the cinema actor (or more specifically actress).

Miro Gori's essay, which opens this issue, is an extensive examination of the films linked to Rimini and its territory. Obviously, even though Fellini didn't shoot one foot of film in Romagna, Rimini was an extremely important location for the director who recreated it, more real than the real one, and placed it at the heart of two of his masterpieces *I vitelloni* and *Amarcord*. The city and its territory are also quoted in many of the Maestro's works: just think of the fundamental harem episode in *8½*, set in Gambettola, in his paternal grandmother's house.

In any case the catalogue raisonné of the Rimini films compiled by Gori provides scholars with valuable indications for an analysis of the specificity with which Fellini represented Rimini and surrounding areas compared to many other directors that set their films in the same territory.

Peter Bondanella's excellent investigation of Fellini's influence in contemporary American and European cinema keeps us in the realm of filmography. The essay seemed particularly important to us in terms of Fellinian studies, so much so that it was included in an important conference held by our Foundation in 2003, dedicated to *Fellini's memory on the world's cinema screen*. The minutes of the conference, published the following year with the same title, are available from the Foundation.

Federico Pacchioni, a talented student of Bondanella, presents us with an intriguing philological work on the subject of filmography, even though in this case it's about films planned but never made, by examining the back of the original typescript of *Happy Country* (see "Fellini *Amarcord*" issue 1-2, October 2006). He discovered *the* (or *a version*, but at the moment Pacchioni is not able to say) script of *Il processo di Maria Tarnowska* (The Maria Tarnowska trial), and thus added an interesting philological elements to what we published in issue 3-4, December 2006.

We then move onto actresses with Paolo Ceratto's essay dedicated to his mother, Caterina Boratto, an extraordinary actress that undoubtedly gave two of her best performances as the mother in *8½* and *Giulietta degli spiriti*.

If this essay highlights Fellini's ability to direct actors and obtain from them their best performances, the following essay, with which Francesco Pitassio concludes the issue, authoritatively asserts that Giulietta Masina was an outstanding actress even when she wasn't directed by Fellini. Pitassio's arguments are extremely persuasive and were successfully presented at the 2004 conference that the Foundation dedicated to Giulietta Masina on the tenth anniversary of her disappearance (the minutes were published the following year with the title *Fellini's actors: Giulietta, 50 years after La strada*, these too available from the Foundation).

Last but not least, Tullio Kezich's regular piece, in which Fellini's biographer par excellence, continues the *Neverending biography*. We are particularly grateful to Kezich for having fulfilled his duty for this issue despite the fact that he has been extremely busy with two extraordinary jobs that the Foundation has asked him to perform. In collaboration with Rome's Festa del Cinema, the Foundation will organize a large show dedicated to the *Book of dreams*, which will be published by Rizzoli on the occasion of the show's opening (Rome Auditorium, 17 October). Kezich is the curator of the exhibition – over one hundred pages of the book reproduced in various formats, as well as a series of original drawings and two volumes that constitute a valuable Fellinian find – and of the book, published by Rizzoli in two versions: one anastatic (34 x 48 cm) in one thousand numbered copies and one in a more practical format (25 x 33 cm).

The oneiric diary containing Fellini's drawings and notes over thirty years will finally see the light of day and reveal "the most authentic and personal part" of Fellini's filmography, as Kezich says in the book's presentation.

Not only, the Fellinian manuscript will be the subject of a conference in Rimini, 9 and 10 November, on the occasion of the Fellini Foundation Award, which this year will be awarded to the great Italian director Ermanno Olmi. The award, whose previous recipients have been Martin Scorsese and Roman Polanski, will be presented at the end of the conference entitled *Federico Fellini: The book of my dreams*, which will be attended by artists, writers, directors, psychoanalysts and historians from the most disparate fields. Obviously this exceptional exhibition that will open Rome's Festa del Cinema will be subsequently presented in Rimini, prior to starting a world tour. It will open on 20 January in order to remember what would have been the Maestro's eightieth birthday.

PAOLO E FRANCESCA

(La storia di Francesca da Rimini)

ODILE VERSOIS
ARMANDO FRANCIOLI
ANDREA CHECCHI
ALDO SILVANI

DEDI RISTORI - NINO MARCHESINI - ANGELA
LAVAGNA - ROBERTO MUROLO - ENZO MU-
SUMECI - GUIDO MORISI - GIULIO TOMASINI

un film lux

DIRETTO DA

RAFFAELLO MATARAZZO

Prodotto da VALENTINO BROSIO

LA PROVINCIA DEL CINEMA: APPUNTI SULLA RAPPRESENTAZIONE FILMICA DI RIMINI E DEL RIMINESE 1906-2004

GIANFRANCO MIRO GORI

Una terra che è un set

Una ricerca sulla memoria audiovisiva emiliana e romagnola, curata dalla Cineteca del comune di Bologna, ha censito sessantanove film di finzione che si riferiscono – nella loro totalità o limitandosi alla citazione – a Rimini e provincia. L'ultimo film schedato è *Da zero a dieci* (2002) di Luciano Ligabue. All'elenco va aggiunto, almeno, *Come tu mi vuoi* (2004) di Davide Cocchi, oltre a tre film che non vengono menzionati: *Elvjs & Merilijn* (1998) di Armando Massi, *Tizca* (2000) di Luisa Pretolani e Massimiliano Valli, *La precisione del caso* (2001) di Cesare Cicardini. Il conto a questo punto fa settantatré. Per avere un termine di paragone, restando in Romagna, nella Provincia di Forlì-Cesena l'elenco si arresta a ventisette; nella provincia di Ravenna a cinquantotto: in questo caso compaiono un film del periodo muto e uno degli anni Trenta; le filmografie di Forlì-Cesena e Rimini decorrono, invece, dal secondo dopoguerra. Come s'è detto, nella ricerca vengono catalogati i film in cui c'è una citazione del luogo e quelli interamente girati in esso. Vengono citati – è ovvio – anche i film che

rappresentano Rimini altrove: in altri posti o in studio: è questo il caso delle opere di Fellini.

Concentriamo l'attenzione sui film nei quali la dimensione locale è ben presente e evidente: il territorio funge, grosso modo, o da semplice fondale intercambiabile oppure è un protagonista: un "attore" che agisce e parla, per così dire, insieme e più degli altri. Da questo punto di vista la presenza di Rimini è notevole, soprattutto se rapportata alle città più o meno simili. Evocata, citata, descritta, Rimini compare non di rado sin dai titoli di testa.

Una quota secondaria ma certo non irrisoria di film riguarda le località limitrofe. Un'intera serie si concentra su Riccione. Apparizioni minori sono di Cattolica, Bellaria, Santarcangelo, altri comuni della vallata del Marecchia, oltre a San Mauro Pascoli che, pur non appartenendo, a rigore, al Riminese, intrattiene da sempre con Rimini fitti rapporti. Tanto per fare un esempio, le parrocchie sammauresi fanno parte della diocesi riminese. D'altra parte il tratto di costa che va da Cattolica a Cervia-Milano Marittima costituisce ormai dal punto di vista economico, sociologico e antropologico un unico territorio, una conurbazione. Dove Bonomi colloca

l'epicentro del "distretto del piacere" ovvero della "rete" del divertimento racchiusa nel quadrilatero Verona-Venezia-Bologna-Rimini.

Rimini, dunque, anche se non proprio a rigore di termini, è una capitale. Di più: un luogo non solo fisico ma mentale.

Un luogo dell'immaginario. Alla costruzione del quale il cinema ha dato un eccezionale contributo. A questo punto, una domanda è ineludibile. Perché una città di provincia diventa un soggetto privilegiato del medium novecentesco per eccellenza? Anzitutto, ovviamente, c'è il caso. A esso aggiungerei che Rimini non è soltanto una città di provincia come tante. Ma d'estate si trasforma; diventa – assieme alle località vicine – una metropoli. Non basta. Il turismo individua nel cinema un veicolo propagandistico; e il cinema trova nel turismo un soggetto da sfruttare. Poi c'è la presenza di Fellini che è ritornato assiduamente, nella sua opera, alla città natale; e quella di Tonino Guerra che, oltre a aver contribuito in modo non secondario alla realizzazione di *Amarcord* (1973), summa della riminesità romagnola, è all'origine di film ambientati nella vallata del Marecchia. Un corpus di settantatré film ha un peso quantitativo

innegabile; e può risultare una fonte assai pertinente e proficua per lo studio del territorio a cui si riferisce. Come il pubblico e i realizzatori vedono Rimini? Ecco, detta in termini semplici, una direzione di ricerca.

Rimini come Ostenda?

A Rimini, la storia del cinema ha inizio nel gennaio del 1897. La futura capitale del turismo arriva ultima tra le città romagnole – almeno secondo la documentazione disponibile – all'appuntamento col nuovo medium. Ai riminesi viene offerto un programma nel quale figurano i classici delle origini: da *Arrivo di un treno* a *Il giardiniere* che è più conosciuto come *Annaffiatore annaffiato*. Il pubblico accorre in gran numero per vedere ciò che, all'epoca, è considerato più che un divertente spettacolo una prodigiosa scoperta scientifica. “La Patria” del 27 gennaio rileva: “Il signor Avv. Luigi Bianchini assessore della pubblica istruzione ha voluto che gli alunni delle nostre scuole secondarie, accompagnati dagli insegnanti, assistessero”. Oltre dieci anni appresso, Rimini diventa pure oggetto di ripresa. Un esercente e operatore cinematografico ambulante, Dacomo, promette “di fotografare colla sua macchina speciale la piazza Cavour in un giorno di festa nel momento della musica, per poi riprodurla e mostrarla nella proiezione” (“L'Ausa”, 28 aprile 1906). Due anni

dopo, un altro ambulante, Pettini, filma, in giugno, i riminesi che escono “dalla messa dei Servi” o vanno al mare e, in agosto, il concorso ippico. Purtroppo di questi film gli archivi non conservano traccia. Nemmeno di altri due del 1910, *Riviera adriatica* e *Rimini*, citati nella filmografia di Aldo Bernardini, nelle cineteche non rimane neppure un fotogramma. Del primo, tuttavia, parlano fugaci documenti scritti. “Le località più pittoresche dell'incantevole riviera Adriatica da Rimini a Fano. Caratteristici quadretti di costume e di boschi, di pescatori e di straordinari effetti di luce nelle marine con nuovi viraggi e colorazioni che rendono questi film un numero attraentissimo”. Distribuito in Francia, Gran Bretagna e Spagna, testimonia sia la “vocazione” turistica delle terre rappresentate che l'intimo legame che s'instaura, da subito, tra cinema e turismo. I primi film visibili sono dedicati a Rimini e confermano questa direzione di marcia. Il nuovo medium – come intuiscono non pochi operatori del cinema e della vacanza – può funzionare da efficace veicolo promozionale; e, di fatto, lega indissolubilmente la sua affermazione come principale spettacolo del secolo a quella di una città la cui “missione”, sancita ufficialmente il 30 luglio del 1843, si perfeziona e si consolida a partire dal secondo lustro del Novecento, fino a farne la principale città

balneare europea. La vocazione turistica di *Am Adriatischen Meere Die Stadt Rimini* è testimoniata dall'edizione disponibile del film (conservata al British Film Archive) che è – come si vede – in tedesco. L'edizione originale italiana (1912), che deduciamo da Bernardini, è intitolata *La città di Rimini*. Bernardini ci informa pure che il film venne distribuito in Gran Bretagna e Germania, appunto. Si tratta di una pellicola di tre minuti, prodotta dall'Ambrosio di Torino. Cinque didascalie introducono le immagini di altrettanti luoghi esemplari: il castello dei Malatesta, il ponte di Tiberio, il tempio Malatestiano, il porto (con barche da pesca ormeggiate), il mare. Quest'ultima sequenza è di gran lunga la più importante. Occupa un terzo del film. È composta da cinque inquadrature: mostrano il mare che si frange sugli scogli. Sullo sfondo il profilo della città. Il tutto ripreso contro luce in un suggestivo tramonto. Ai pionieri del cinema (e del turismo) risulta ben chiaro cosa proporre ai pubblici internazionali: la città dell'arte e delle antiche tradizioni e quella del mare e dei bagni. Senza dimenticare la citazione del lavoro: i pescatori. L'altro film, all'incirca dello stesso periodo, la datazione non è stabilita con esattezza, è ancor più direttamente, se possibile, vacanziero. Attribuito a Luca Comerio, uno dei pionieri del cinema delle origini, *Rimini l'Ostenda*

d'Italia (conservato presso la Cineteca di Rimini) rivela sin dal titolo una ricerca di legittimazione: da trovare accanto alle più blasonate città balneari del nord, in questo caso Ostenda. Il film, che dura dieci minuti, mostra in una decina di quadri, con prevalenza assoluta della panoramica, i luoghi *de plaisir* dove ozia la “colonia bagnante”: il parco, i villini eclettici o liberty, gli alberghi dai nomi esotici o meglio mitteleuropei, e poi il Grand Hotel (ospiti nel salone d'ingresso), il Kursaal, la piattaforma sull'acqua, la spiaggia con tende e cabine... Due quadri, tuttavia, risultano dissonanti: il mercato di piazza Giulio Cesare (oggi Tre Martiri), tipico di una cultura ancora prevalentemente agricola, e il ritorno dei pescatori: dove sono in scena attori che la nuova economia turistica relegherà in secondo piano. Realizzato, in tutta evidenza, per veicolare l'immagine di una nuova città e forse prodotto dallo stesso Grand Hotel, *Rimini l'Ostenda d'Italia* non cancella del tutto le tracce del passato. E il cinema, medium moderno per eccellenza, conferma che il nuovo è sempre figlio del vecchio. Non è dato sapere se per rassicurare in certo qual modo l'élite bagnante (molte altre notizie si possono trovare nel catalogo omonimo a cura di Bertozzi e Cavicchi). Sin dall'inizio della settima arte, se ne celebra, dunque, il matrimonio col turismo (Gori, 1987). Un'unione che dura ancora oggi. E che, negli anni Venti e Trenta, avrebbe

dovuto essere solennizzata da film narrativi sul modello hollywoodiano. Che mostrassero le amenità della località turistica intrecciate a attraenti storie d'amore. Come qualcuno, all'epoca, non mancava di domandare: per esempio “Il Popolo di Romagna” (23 marzo 1927), settimanale della federazione fascista provinciale, in un articolo intitolato *L'industria balneare e il problema della pubblicità*. In esso, con estrema lucidità, si afferma che il cinema non dovrà essere usato come veicolo pubblicitario diretto perché “il pubblico dei cinematografi si indispettisce quando gli si vuole far inghiottire della réclame sullo schermo”. Ma come mezzo indiretto. Occorrerà – argomenta l'anonimo estensore – “girare a Rimini, durante la stagione estiva, qualche centinaio di metri di pellicola di un vero e proprio film di cosiddetta superproduzione. Un film, cioè, che metta in contatto i due eroi (maschio e femmina naturalmente) nell'*hall* del Grand Hotel, li faccia ballare al Kursaal, passeggiare per i viali dello Stabilimento, fare i bagni vicino alla Piattaforma, far l'amore dietro i nuovi capanni municipali, sposarsi a San Marino, ecc. Colla enorme diffusione odierna del cinematografo non vi è forse mezzo di réclame più efficace, e oggi che il cinema italiano rinasce (abbiamo visto vari lavori del Genina realmente belli), Rimini potrebbe giovare di questo mezzo nuovo e originale per farsi della pubblicità”.

Purtroppo gli auspici del “Popolo di Romagna” non saranno esauditi. La spiaggia riminese ritornerà – così almeno le cronache dell'epoca – soltanto in uno degli ultimi film del muto italiano: la “biografia” di Antonio da Padova realizzata da Giulio Antamoro (*Antonio di Padova, il santo dei miracoli*, 1931): dove Antonio compie, tra l'altro, il miracolo dei pesci appunto sulla spiaggia di Rimini. Se la riviera romagnola, nel ventennio, è comunque ben presente sugli schermi, lo si deve alle immagini dei cinegiornali Luce: Cattolica, Riccione, Rimini, Cesenatico, Cervia... nei tempi del consenso al regime. È l'epoca del duce che in aeroplano viene a trovare la famiglia a Riccione (l'amante stava al Grand Hotel di Rimini), della politica del dopolavoro e delle colonie marine. La spiaggia brulica di figli della lupa, e la riviera stessa si offre come un unico grande divertimento (gimcane, tiri a segno, gare aviatorie e nautiche...). La macchina propagandistica dei cinegiornali non mostra incrinature: tutto funziona alla perfezione al riparo della *pax* mussoliniana: ordine e pulizia. E non si tratta solo del Luce. Ecco, per esempio, la descrizione (apparsa sul “Corriere Padano” del 15 gennaio 1932) di un documentario finanziato dall'Ente nazionale industrie turistiche e realizzato da un noto operatore ferrarese, Antonio Sturla: “In circa quattrocento metri di pellicola, passano sotto i

nostri occhi – colte nei loro aspetti più salienti – linde cittadine e spiagge animate: Pesaro signorile allo sbocco della pittoresca valle del Foglia; Cattolica che allinea i suoi villini tra il verde, con lo sfondo del promontorio di Gabicce; Riccionemondana; Rimini regina delle spiagge del medio e basso Adriatico; Bellaria tranquilla e riposante; Cesenatico dominata da una torre medievale e dal faro, sorgenti alle estremità del leonardesco portocanale; Cervia e la sua caratteristica pianta rettangolare e la sua spiaggia in continuo sviluppo; infine, prima di arrivare a Marina di Ravenna, ultima e più recente gemma di questa splendida collana, la vasta, folta, pittoresca pineta di Classe”. Si tratta, in ogni caso, di film documentari. Per trovare la città e il circondario nei film di finzione occorrerà attendere il dopoguerra; per assistere al primo film narrativo “dedicato” interamente a Rimini il 1953. Quando Federico Fellini gira *I vitelloni*. L’ambientazione reale è altrove. Il racconto e i personaggi, però, sono inequivocabilmente riminesi. Le gesta dei perdigiorno figli di papà e mamma divengono universali; la parola vitellone entra nel vocabolario. Fellini, sin dai *Vitelloni*, mostra molto più interesse per la Rimini fuori stagione: quella borghigiana, piuttosto che per la metropoli dell’estate. Ma procediamo con ordine, collocando la serie filmica riminese lungo l’asse diacronico. L’immediato

dopoguerra vede un solo film. Si tratta di *Il Passatore* (1947) di Duilio Coletti, imperniato sulla figura del famoso bandito che Pascoli definì “cortese” conferendogli un’aura alla Robin Hood. Il film è tratto dal romanzo omonimo (1929) di Bruno Corra. Collabora alla riduzione cinematografica – sia detto di passaggio – Federico Fellini. Le fattezze del bandito sono di Rossano Brazzi. Ne risulta un brigante assai elegante e distinto di modi. Non il figlio del barcaiolo semianalfabeta della realtà storica. Il film appartiene al genere melodrammatico: racconta la storia di un amore impedito. *Il Passatore* si fa bandito per amore; e gli amanti muoiono entrambi. Le riprese sono state realizzate a Cinecittà e, in esterni, sui colli romani e in Romagna (diverse zone del Ravennate e il fiume Marecchia).

Negli anni cinquanta i film sono sette. Apre il decennio *Paolo e Francesca. La storia di Francesca da Rimini* (1950). Anch’esso appartenente al genere melodrammatico. Dirige uno specialista come Raffaello Matarazzo che, pur ritornando a un’eroina di fama mondiale, unita per sempre alla città di Rimini (anche se, in vero, non riminese), piuttosto che sui luoghi si concentra sulla storia: basata sullo scontro tra passione e dovere e, in particolare, sul contrasto tra le norme che regolano l’istituzione familiare e il libero dispiegarsi del desiderio. *I vitelloni*, già

citato, pone Rimini per la prima volta al centro della scena. Nel decennio va assolutamente ricordato anche il meno noto ma assai significativo *Un eroe del nostro tempo* (1959) di Sergio Capogna: un film tutto borghigiano che chiude il periodo assieme a *Estate violenta* (1959) di Valerio Zurlini. Ambientato a Riccione, *Estate violenta* inaugura il filone balneare, anche se la storia si svolge in periodo bellico e in un momento cruciale, il luglio del ’43, quando il peso della grande storia incombe sulle vicende quotidiane dei vacanzieri ricconesi.

Anni sessanta. Sono questi gli anni del miracolo economico italiano e della correlativa esplosione della vacanza di massa che il cinema, sempre sollecito nei confronti della cosiddetta realtà sociale, non può non documentare. Così, dal solco del neorealismo e della commedia italiana, nasce un nuovo genere o sottogenere balnearvacanziero (con antecedenti quali *Una domenica d’agosto*, 1949, di Emmer e *La spiaggia*, 1954, di Lattuada), tra il comico e il drammatico, secondo le migliori tradizioni della commedia di costume. Gli schermi si popolano di italiani che si lanciano – accompagnati dalle canzoni coeve – verso spiagge più o meno affollate. In sella a Lambrette o alla guida di Fiat 600 cercano evasioni e trasgressioni soprattutto sessuali, reagendo alla morale bigotta dell’epoca. In questo contesto era fatale che le

troupe cinematografiche arrivassero sulla riviera romagnola, luogo privilegiato del turismo nazionale e internazionale.

Le pellicole del decennio sono sette prevalentemente balneari. In principio il film a episodi sul mondo giovanile, *I nuovi angeli* (1961) di Gregoretti. Il regista ambienta un episodio sulla riviera rovesciando uno stereotipo consolidato: i tradizionali seduttori da spiaggia vengono – almeno per una volta – sedotti da un’ardita villeggiante. Film principale della serie, senza dubbio, *L’ombrellone* (1965) di Dino Risi, girato a Riccione nel pieno della stagione turistica. A conferma di quanto all’epoca la vacanza fosse considerata una conquista sociale e quanto detta conquista fosse collegata alla Romagna, farò un esempio. Elio Petri gira nel ’63 *Il maestro di Vigevano*. È una storia che si svolge nel nord industriale del miracolo economico. In essa, la principale aspirazione – per sua esplicita ammissione – della moglie del protagonista, Alberto Sordi, nel ruolo di una vittima della brama di arricchirsi, è la seguente: “La sera al night, la domenica ai laghi, l’estate a Riccione!”

Anni settanta sette film. Da segnalare i tre film di Fellini, *I clowns* (1970), *Roma* (1972) e *Amarcord*, oltre all’importante sequenza dell’infanzia in *La città delle donne* (1979); nonché il bel film di Zurlini: *La prima notte di quiete* (1972) tutto riminese.

Gli anni ottanta segnano

una svolta quantitativa. Il modello turistico cambia. Si passa dalla vacanza balneare al “divertimentificio” (neologismo coniato – con tutta evidenza – unendo al lemma divertimento il suffisso ificio che indica fabbriche o laboratori adibiti alla produzione, alla lavorazione di ciò che è indicato dal sostantivo che precede). Il cinema riflette questo mutamento. Non più la spiaggia, il mare al centro dell’offerta ma i divertimenti che il luogo è capace di proporre in gran copia: le discoteche in particolare. Il termine divertimentificio viene introdotto proprio in riferimento all’area riminese. Accanto a esso compare, in seguito, anche “riminizzare” equivalente di saccheggiare il territorio, urbanizzare in modo selvaggio. Il che resta comunque un segno di fama anche se, per così dire, alla Erostrato. Film emblematico del periodo è *Rimini, Rimini* (1987) di Sergio Corbucci; ma va segnalato anche *Jocks. Angeli in discoteca* (1983) prodotto dalla discoteca L’altro mondo e diretto dal riminese Riccardo Sesani. Ricordo anche il bel film di Pupi Avati, *Festa di laurea* (1985), che ritorna agli albori della vacanza di massa. Convergono su Rimini, in quel periodo, a indicare lo spazio e il ruolo che la città sta occupando nelle teste della gente, altri media. La musica leggera. Lu Colombo canta che Rimini sembra l’Africa, Ouagadougou (capitale del Burkina Fasso). Come a dire il massimo dell’esotismo, sin

dalla “stranezza” del nome. De André compone – per l’esattezza alla fine degli anni settanta – il suo poemetto *Rimini*. Che racconta di un amore perduto, di un aborto... Canta De André: “Ma voi che siete a Rimini / tra i gelati e le bandiere / non fate più scommesse / sulla figlia del droghiere”. E l’elenco potrebbe continuare. La letteratura. Tondelli pubblica da Bompiani il romanzo *Rimini* (1985), un giallo. Lo stesso Tondelli riassumerà le tendenze del decennio in quella specie di racconto-non-racconto intitolato *Un week-end postmoderno* (Bompiani, 1990). Seguono altri romanzi, *Anima nera* di Brolli (Baldini&Castoldi, 1994) che narra le imprese di due serial killer rivieraschi; *3012* (Einaudi, 1995) di Vassalli con un capitolo dedicato a Fellinia città del piacere...

Anni novanta. Il territorio riminese si trasforma in un set. I film realizzati sono venticinque. Non è facile individuare una tendenza prevalente. Il cinema rappresenta due fenomeni caratteristici del periodo. Da un lato la curvatura in senso trasgressivo della vacanza: la riviera dello sballo, le stragi del sabato sera. Dall’altro le prime ondate migratorie, in particolare dai paesi dell’est europeo. Film emblematico del primo aspetto *Sabato italiano* (1992) di Luciano Manuzzi, del secondo *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati.

Il nuovo millennio conta già otto film tra cui, il menzionato, *Da zero a dieci*.

Ciò che (mi) colpisce nella serie è la rappresentazione prevalente di un luogo delle pensioni modeste, degli arredi dozzinali, delle spiagge anguste, del mare sporco... Spiagge anguste e mare sporco (che appare nel film di Ligabue) a parte, si tratta dell'architettura su cui è stato fondato il miracolo della riviera romagnola.

Riccione come Deauville

Abbiamo detto che all'interno dell'intera serie è possibile identificare un filone importante dedicato a Riccione.

Qualche anno fa un mensile cinematografico di grande tiratura, pubblicò un servizio su cinema e vacanze, elencando le città turistiche e i film in esse realizzati. Alla voce Riccione si leggeva: *Estate violenta*, *L'ombrellone*, *Io... due ville quattro scocciatori*. I primi due film sono noti, il terzo meno. A me era del tutto sconosciuto. Mi sono documentato. Si tratta di un film francese degli anni sessanta, ambientato a Deauville. Delle due l'una. O il giornalista si è sbagliato o l'edizione italiana del film l'ha nazionalizzato. Dalla proustiana Deauville, spiaggia di lusso sull'Atlantico, all'elegante, anche se di massa, Riccione sull'Adriatico. Di certo per il pubblico italiano sarebbe stato più facile immedesimarsi in una vicenda riccionese che in una ambientata a Deauville: un posto troppo lontano per essere riconosciuto e, allo

stesso tempo, troppo vicino per esercitare un fascino esotico. Non siamo in grado di provare la nostra ipotesi. Nessuno si è peritato, di fatto, di conservare copia di film come *Io... due ville quattro scocciatori*. Nondimeno possiamo ribadire che essa è verosimile. Corrisponde, in fondo, alla rappresentazione e autorappresentazione della città. Che assurge alla massima popolarità cinematografica nell'arco di pochi anni dal 1959 al 1965. Proprio in concomitanza col miracolo economico. Riccione, dunque, debutta nel cinema (il cinema debutta a Riccione) nel 1959 – lo si è detto – con *Estate violenta*. Il film è totalmente ambientato nella città, pur se offre uno squarcio sammarinese e la promessa di un viaggio d'amore a Gradara (supposto teatro delle gesta di Paolo e Francesca), e mostra la Riccione raccolta, tranquilla, d'élite, dell'estate del '43. Dove nasce – complice la vacanza, la spiaggia, il mare – l'amore tra un giovane e la vedova di un eroe di guerra. Relazione immorale che, tuttavia, favorisce la maturazione del giovane. In un'atmosfera di tramonto di regime, egli compie, finalmente, le sue scelte virili. Col successivo film di Zurlini, *La ragazza con la valigia* (1960), arriviamo sulla spiaggia di Riccione negli anni del boom. Aida fa la cantante al Sirena. Una storia sentimentale la spinge in Emilia. Abbandonata dall'amante, cerca di riprendere il lavoro e torna

a Riccione. È questa la parte conclusiva, tutta girata tra la spiaggia e la stazione (per l'esattezza, nella realtà, la stazione di Rimini), che mette insieme un buon numero di stereotipi della vacanza di massa (la spiaggia superaffollata, il juke-box, il tentativo di seduzione da parte di un latin lover indigeno...).

Un percorso analogo, da Parma a Riccione (pur se in flash-back), compie Dora che fugge sulla riviera con un seminarista. Da questi abbandonata, paga l'albergo accondiscendendo alle proposte sessuali del proprietario, e si procura un bikini indossandolo davanti al *voyeur* che glielo paga. Infine si mette in un affare non del tutto lecito. Che comunque non giunge a compimento. Dora, protagonista di *La parmigiana* (1963) di Antonio Pietrangeli, tenta di sfuggire all'uggioso e inibito ambiente provinciale cercando la libertà nel clima liberale della riviera delle vacanze. Un clima, tuttavia, che cela non poche insidie per una giovane. Riccione è (anche) luogo di evasione e di peccato. In questo film, come negli altri, le canzoni degli anni sessanta hanno un importante funzione: definiscono l'epoca e l'atmosfera della vacanza opponendola a quella obsoleta della provincia emiliana. Sempre nel 1963, Franco Indovina realizza *Menage all'italiana* che introduce in alcune sequenze una Riccione fuori stagione: invernale, piovosa e deserta. Il protagonista dispone di una

villa di proprietà della moglie in cui conduce le altre mogli e amanti. A Riccione egli ha pure incontrato la ex moglie Ulla, svedese e in quanto tale priva di inibizioni. Tuttavia il film che più compiutamente rappresenta la Riccione degli anni sessanta è *L'ombrellone* di Dino Risi, uno dei padri della commedia italiana. Risi mostra con lunghi campi totali, anche dall'alto, l'affollamento della spiaggia e del mare nonché la varia umanità che li popola. Elenca quindi una serie di argomenti tipici: la moglie ai bagni, il marito che dalla città la raggiunge per il fine settimana, l'altro che cerca di sedurla, il "birro" da spiaggia, i giochi e le chiacchiere sotto l'ombrellone, la serata al night-club, l'attesa dell'alba in riva al mare. Insomma tutta una serie di luoghi comuni che Risi mette insieme per dare l'idea di una vacanza quanto meno caotica. Come ha più volte sostenuto lo stesso regista e come conferma la paradossale inquadratura finale. Il marito dorme nel suo appartamento in città mentre la voce fuori campo recita: "Giornale radio. Centocinquantamila tedeschi hanno varcato ieri la frontiera del Brennero. Numerosi incidenti si sono verificati al confine francese. All'ovest niente di nuovo. Riccione e Cattolica sono completamente occupate da tedeschi, inglesi e svedesi. Si sono avuti numerosi scontri sull'autostrada del sole. Venticinque morti sono finora il bilancio di queste prime ore delle giornata...".

Appare evidente che, negli anni sessanta, la città che rappresenta sugli schermi nel modo più compiuto la riviera di Romagna della vacanza di massa, del divertimento e della trasgressione a essi collegata è Riccione. Che apparirà ancora sugli schermi in modo sporadico anche in seguito. Fino a *Elvjs & Merilijn* di Armando Massi. Il film aggiorna i percorsi degli anni sessanta. Li internazionalizza. Non più dall'Emilia a Riccione: il tragitto di Dora in *La parmigiana*, per esempio. Adesso il punto di partenza sono i paesi dell'est europeo. Nella fattispecie la Romania. Un viaggio attraverso la sopraffazione, la paura, lo squallore. Per arrivare alla terra promessa della ricchezza, del benessere. Dove scoprire l'altra faccia del volto patinato e fittizio trasmesso dalla televisione. *Elvjs* e *Merilijn*, due sosia, lui bulgaro lei romena, sperimenteranno *in corpore vili* la violenza sottesa alle *paillettes* del mondo dello spettacolo italiano soprattutto verso di loro: poveri, è il caso di dirlo, emigrati.

Il solco della tradizione

Già sappiamo che, seppur prevalenti, le tematiche del turismo non occupano totalmente il campo. Esiste una Rimini provinciale e invernale che è quella di Fellini, Capogna, Zurlini. Che, non v'è dubbio, ci ha lasciato le opere migliori dal punto di vista linguistico e spettacolare. Di questo filone

esistono anche altri esempi assai singolari, radicati nella tradizione culturale romagnola.

Tonino Guerra, sceneggiatore, tra l'altro, con Antonioni di *Il deserto rosso* (1964) e con Fellini di *Amarcord*, ha esordito nella scrittura per il cinema insieme a Elio Petri alla regia. Il film è un cortometraggio del 1954 girato a Santarcangelo e dintorni: *Nasce un campione*. Che, dal punto di vista linguistico, si presenta come un documentario ricostruito. Con immagini di tutti i giorni e attori non professionisti. Inserito nel contesto neorealista, *Nasce un campione* dichiara, sin dall'inizio, il luogo dov'è girato e le caratteristiche antropologiche della gente che lo abita: la Romagna, i romagnoli, la loro passione per la bicicletta. In questo senso porta il marchio di fabbrica Guerra (poeta dialettale e in tal senso alfiere delle radici regionali). Che si rivela anche nel testo sviluppato secondo certi stilemi cari al futuro sceneggiatore. Guerra, interrogato, dichiara di non ricordare nulla della vicenda. Poi ammette che, all'epoca, lo interessava molto il rapporto "sportivo" tra un padre e suo figlio: il padre segue e incita il figlio affinché divenga un campione del pedale. Di tutto ciò il film non reca traccia. La regia di Petri rivela piena padronanza del mezzo. Il registro ironico che pervade il film, probabilmente, appartiene a entrambi. Se non abbiamo affrontato, nel dopoguerra, i cortometraggi

– che avrebbero allargato a dismisura il nostro campo d'indagine –, la singolarità di *Nasce un campione* e di un altro film al quale tra breve accenneremo, ci hanno indotti all'eccezione.

Più o meno nello stesso periodo, due film pascoliani. San Mauro Pascoli, a rigore, fa parte della provincia di Forlì-Cesena. Ma è pure terra di confine. E ha sempre intrattenuto – come s'è detto – stretti legami con Rimini. Questi i film: un cortometraggio del 1952 (quarantesimo anniversario della morte di Pascoli) ispirato alla poesia, *La cavalla storna*, e un lungometraggio del '53, ma uscito qualche anno appresso. Sono intitolati rispettivamente *La cavallina storna* e *Cavallina storna*. In essi ricorre il paese di San Mauro Pascoli con la campagna circostante. Nel primo, Guido Guerrasio commenta la poesia del titolo. Il dramma, che funestò la fanciullezza del poeta (l'omicidio del padre) che ispira la poesia, viene restituito opponendo immagini dal vero che mostrano la pace della San Mauro dell'inizio degli anni cinquanta (la casa Pascoli, la Torre, il Rio Salto, dei buoi, la campagna fertile...) a inquadrature narrative assai drammatiche della madre del poeta con la cavalla unica testimone dell'omicidio. La notte è cupa e tempestosa, lunghe ombre si stagliano nel muro.

Nel secondo film Giulio Morelli parte dalla vicenda del poeta segnata

dall'omicidio del padre. Ma inventa in assoluta libertà. Mantenendo, tuttavia, i nomi delle persone e dei luoghi: Giovanni e Maria Pascoli, San Mauro. Alcune poesie vengono poste, in una didascalia iniziale, come fonti; versi recitati nel corso della storia. Lo scopo è quello di costruire, da un lato, un fosco melodramma in stile Matarazzo (un genere che all'epoca riscuoteva diffusi consensi da parte del pubblico); dall'altro prendere l'abbrivio dai versi e dalla vita di un poeta assai popolare. Del quale s'era appena celebrato il quarantesimo della morte e ci si apprestava a commemorare il centenario della nascita (1955). Il regista non si cura di rappresentare fedelmente i luoghi. Il paese di San Mauro, la Torre – anche se vengono citati coi loro nomi – non assomigliano agli originali. In fondo l'unica preoccupazione dei realizzatori è quella di mostrare i luoghi come tipicamente rurali. Per esempio con una festa all'aperto e danze campagnole... Un tema, quello del ballo, che ritornerà trionfalmente nell'ultimo film – per il momento – ambientato nel Riminese: *Ogni volta che te ne vai*. Balere e danze popolari romagnole con le musiche di Secondo Casadei.

Rimini detta e rappresentata

I film della serie in alcuni casi sono capolavori riconosciuti; in altri, prodotti – almeno secondo i critici – da dimenti-

care. Nondimeno, per quanto riguarda il nostro discorso, debbono essere tutti interrogati. Di fatti non siamo alla ricerca della qualità artistica, ma indaghiamo la raffigurazione locale proposta dai film e la loro rappresentatività sociale. Come essi hanno mostrato la città e la provincia di Rimini? E in quale misura possono essere considerati rivelatori delle idee diffuse riguardo a questo territorio? Alla prima domanda – ovviamente – cercheremo di trovare risposta nei documenti filmici stessi; alla seconda tenendo come bussola gli incassi. Che sono l'unico indicatore sicuro, oggettivo. Se un pubblico assai ampio ha visto un film, ciò significa che esso andava incontro alle sue aspettative. Che poi i realizzatori (un film, non lo si dimentichi, è un prodotto collettivo) si siano limitati a riflettere idee condivise, muovendosi, per così dire, sul sicuro; oppure siano riusciti a imporre al vasto pubblico il loro punto di vista; ovvero, infine, abbiano liberato idee latenti in esso, è un altro discorso. Che in questa sede non ci riguarda.

I film della serie riminese hanno ottenuto in molti casi ottimi risultati al botteghino dunque rispondevano alle idee del pubblico. Il che ci riconduce alla domanda già posta: perché questo lembo di terra, questa provincia, ha conquistato una visibilità internazionale al cinema?

Gli interrogativi si affollano; le risposte latitano.

Ancoriamoci ai dati certi. Cominciamo da Fellini. Proprio lui che, agli inizi

della carriera sembrava destinato agli ultimi posti nelle classifiche degli incassi, coi *Vitelloni* rovescia ogni previsione. Nella stagione cinematografica 1953-54, il film guadagna oltre 570 milioni e si piazza al primo posto. Si tratta di un successo che coinvolge – puntualizza Spinazzola nel suo originale studio sullo spettacolo cinematografico – anche “le platee più schiettamente popolari, come dimostra l’elevato rapporto tra i risultati delle prime visioni (109 milioni) e quelli dell’intero mercato”. Anche *Amarcord* incasserà molto bene. Non si dimentichi inoltre che i film di Fellini sono dei cosiddetti *longsellers* che seguitano a produrre immaginario. Buoni i risultati di *La prima notte di quiete* e *Rimini, Rimini*. Discreti quelli di *L’ombrellone*. Non costituisce un fallimento neppure *Un eroe del nostro tempo*: film d’esordio di Capogna. Che evoca il periodo della repubblica sociale, decisamente rimosso dagli schermi dell’epoca.

Da zero a dieci è l’ultimo della serie a attrarre – almeno all’inizio – gli spettatori. Tutto teso a rappresentare una certa immagine di Rimini, ha ottenuto un relativo successo. Non so quanto annunciato o quanto inaspettato. L’uscita nazionale del film risale all’8 febbraio del 2002. Nella prima settimana si piazza al quarto posto assoluto nella classifica degli incassi. Dopo due mesi di programmazione è quarto assoluto tra gli italiani. Poi perde energia. Non esibendo

divi che potessero fungere da richiamo, le stelle su cui il film ha fatto leva per catturare il grande pubblico sono state due: Luciano Ligabue, il regista, popolare cantante rock; Rimini che è un popolare luogo della vacanza. Non dobbiamo dimenticare, in ogni caso, la potenza della distribuzione Medusa e il ruolo del produttore “emergente” Domenico Procacci della Fandango. A differenza del primo film di Ligabue, *Radiofreccia* (1998), ambientato nella natia Correggio, *Da zero a dieci* non ha ottenuto, salvo eccezioni, il consenso della critica. Il che, notoriamente, ha poca influenza sul pubblico. Il critico di “Variety” (March 11-17, 2002) – per citare uno sguardo esterno, anche se l’estensore dell’articolo David Rooney conosce bene l’Italia – apprezza la rappresentazione dei sentimenti e delle psicologie dei protagonisti che considera genuine.

Mentre riguardo al “contesto” impiega il termine *fabricated* la cui gamma di significati va da “fabbricare” a “falsificare”. Conclude la sua recensione evocando “lo spettro di Fellini” che aleggia su questa “più che enfaticizzata idea di Rimini” come un’“edonistica e carnevalesca città di grandi e facili piaceri”.

Rooney ci riporta dritti al nostro argomento: la rappresentazione cinematografica di un città come Rimini che d’inverno si presenta come provinciale e d’estate assume i tratti della metropoli. Ci riconduce pure al suo massimo cantore,

Federico Fellini. Si potrebbe subito azzardare, in modo provocatorio ma non del tutto, che il regista riminese per antonomasia in ogni suo film, persino in *Fellini Satyricon* (1969) dedicato all’antica Roma, abbia in fondo messo in scena la città e la provincia natale. Ma ci atterremo ai fatti. Citeremo, dunque, soltanto le pellicole nelle quali il riferimento è palese, ancorché non direttamente spiegato. Anzitutto *I vitelloni*. Poi *I clowns* che nella prima parte ritorna all’infanzia dell’autore. Quindi *Roma* dedicato all’inizio agli stessi argomenti. Entrambi i film anticipano situazioni, personaggi e scelte linguistiche che ritorneranno in *Amarcord*: tutto imperniato sulla vita di una città di provincia negli anni Trenta: Rimini. Non basta. Vanno ricordate ancora la memorabile sequenza del casolare di campagna di 8½ (1963), riferita all’infanzia del regista e alla Gambettola della famiglia paterna, con al centro la nonna. Nonché la sequenza della *Città delle donne*, anche questa riferibile all’infanzia del regista, che inizia con l’evocazione della Rosina di Verucchio che “è la prima a venir fuori dal mucchio...” ; seguita con altri personaggi femminili: una pescivendola procace che propaganda la sua merce in italiano e dialetto romagnolo: “Chi mangia il mio pesce e’ fa l’amòr fina zént an (fa l’amore fino a cento anni); una fasciosa bagnante che dei bambini spiano da un buco della cabina nella quale si sta

cambiando; le dive del cinema muto e degli adolescenti che si masturbano sotto le lenzuola...

Fu lo stesso Fellini, in un famoso articolo apparso su "Cinema nuovo" (n. 2, 1953), a collegare *I vitelloni* a Rimini e a personaggi cittadini. Ma, domanda: perché nei suoi film, anche in quello ineludibilmente tutto riminese come *Amarcord*, la città non viene mai direttamente citata? Se non possiamo escludere una certa ritrosia (legata a una spinta irrefrenabile contraria), un certo pudore nel tornare (nelle vite, nei film che è lo stesso) alla città natale, sta di fatto che si parla del Borgo, se ne racconta la storia, se ne rappresentano le storie, se ne mostrano i protagonisti; ma non si dice mai esplicitamente Rimini. Le tappe dell'immersione nel luogo natale sono scandite anche dalla progressiva dialettalizzazione dei film: dall'accento regionale con brevi inserti vernacolari del padre che arriva a Roma a far visita al figlio, protagonista di *La dolce vita* (1960), alla citata sequenza del casolare di campagna in dialetto strettissimo, pressoché esoterico, di 8½, fino alle cadenze aperte e (quasi) comprensibili e in alcuni casi in qualche modo tradotte di *Amarcord*. Sono già intervenuto ripetutamente sull'argomento. Non intendo ritornarci. Mi preme sottolineare, tuttavia, che per Fellini, in quella che abbiamo definito trilogia riminese, il dialetto non è lingua materna

(nel senso indicato da Pasolini), semmai è paterna nel senso di autorevole. Il principale interprete, di fatti, ne è il nonno. Che la usa per trasmettere la sua filosofia della vita: un insieme di idee e valori alla base di una visione del mondo tradizionale e, al contempo, tollerante e bonaria. Fellini mostra una Rimini per immagini e suoni che non viene mai pronunciata. Non la si può descrivere a parole: Rimini è così. La città emerge dal racconto. Servendoci di una locuzione di Renoir, Fellini mostra non dimostra. E cosa mostra? In estrema sintesi soprattutto una città fuori stagione (come il titolo di un bel film (1978) di Luciano Manuzzi ambientato sempre sulla riviera ma a Cesenatico). Una città invernale. Un luogo di provincia da cui, in ogni caso, andarsene. Fuggire. Se è questo il caso dei *Vitelloni* e *Roma*, altro è il discorso di *Amarcord*. Che costituisce il punto d'approdo del ritorno a Rimini cinematografico di Fellini. Con diverse tappe che l'hanno preparato, e che in buona parte abbiamo indicato. In questo percorso di avvicinamento, assieme ai film o brani di essi, c'è almeno un testo da ricordare. È intitolato *Il mio paese*. Compare nell'edizione originale di *La mia Rimini* a cura di Renzo Renzi.

Amarcord non è dominato dal desiderio di fuga (salvo il particolarissimo caso della Gradisca che sogna, al cinema, paesaggi esotici e innamorati fascinosi, e alla

fine sposa un carabiniere e se ne va). Non è neppure il film della Rimini turistica. Né tanto meno dell'ospitalità a esso collegata. È vero s'intravedono dei tedeschi che fanno il bagno. Ma mai gli indigeni. Eccezion fatta per lo zio del protagonista, Titta, che si getta a nuoto per raggiungere il Rex: più che un bagno di mare un'impresa natatoria, una bravata da vitellone. Il mare è appunto quello favoloso dell'epifania del Rex. L'ospitalità è quella esclusiva (il sultano col suo harem) e mitica, per i borghigiani (ammessi sulle terrazze a corteggiare le bagnanti straniere), del Grand Hotel. Scrive Fellini (1974): "Le sere d'estate il Grand Hotel diventava Istanbul, Bagdad, Hollywood". Nei *Vitelloni* la spiaggia e il mare sono sempre invernali: luoghi di incontri proibiti, seduzione omosessuale e di un presunto suicidio. D'altra parte, in 8½, la spiaggia brulla e desolata è il teatro dove la Saraghina si esibisce per giovani collegiali in vena di peccato; in *La dolce vita* il luogo di apparizione di una sorta di mostro marino. Un mare, quello di Fellini, pauroso e ignoto (si pensi ancora alla nave del terribile pirata Lica in *Satyricon*). Che ha indotto Renzi (1989) alla seguente ipotesi, qui riassunta assai sinteticamente: in Fellini agisce, più o meno consciamente, l'antica radice contadina romagnola che teme il mare come luogo di provenienza delle scorrerie turchesche. Nella linea felliniana, si collocano Capogna di *Un eroe*

Titanus
presenta



ELEONORA ROSSI DRAGO · JEAN LOUIS TRINTIGNANT
IN
Estate **VIOLENTA**

LILLA BRIGNONE · RAF MATTIOLI
FEDERICA RANCHI · CATHIA CARO · GIAMPIERO LITTERA · BRUNO CAROTENUTO
ENRICO MARIA SALERNO · JACQUELINE SASSARD
Regia di
VALERIO ZURLINI

una coproduzione italo-francese Titanus S.G.C.
realizzata da **SILVIO CLEMENTELLI**

Titanus

**CLAUDIA
CARDINALE**

in



**LA
RAGAZZA
CON LA VALIGIA**

con

**JACQUES
PERRIN**

(in ordine alfabetico)
**LUCIANA
ANGELILLO**

RENATO

BALDINI

RICCARDO

GARRONE

CORRADO

PANI

GIANMARIA

VOLONTE'

e con la partecipazione di
ROMOLO VALLI

Regia di

VALERIO ZURLINI

Realizzato per la TITANUS da
MAURIZIO LODI-FE'

© Cinematografo

del nostro tempo e Zurlini di *La prima notte di quiete*. Non solo perché i loro film si svolgono fuori stagione, ma anche e soprattutto perché piuttosto che dire rappresentano. I due, però, invertono le direzioni di marcia provinciali. Se per Fellini, almeno fino a *Roma*, la provincia è il posto da cui andarsene per antonomasia, per Capogna e Zurlini è il luogo in cui si viene a morire. La Rimini di Capogna è cupa e claustrofobica. In essa non viene mai precisato che ci troviamo nella città, anche se ne vediamo i luoghi: i rioni popolari: dal borgo San Giuliano, cosiddetto degli anarchici, alla Castellaccia, il quartiere dei bordelli. E poi la piazza Tre Martiri con sullo sfondo l'arco d'Augusto, il ponte di Tiberio che collega appunto la Castellaccia con San Giuliano. E ancora la spiaggia desolata e la proda del Marecchia. Posti poveri e bui. Muri decrepiti, umidi e scrostati. Spiaggia deserta, ricoperta di arbusti e sterpaglia come la riva del fiume. Un paesaggio in cui risuona, a tratti, il dialetto: la lingua dei poveri. La Rimini di Zurlini è ricca di beni di consumo. Borghese. Ma livida e piovosa. A questo proposito vale la pena di riportare la testimonianza del regista. La storia – egli ha raccontato a Gili – “ha origine anche da quelle stagioni invernali, così brutali, così violente, così incanaglite, così antifemminili, così oppressive, così eccessive, stagioni che pure avevo conosciuto. Quella costiera adriatica che avevo

visto l'inverno, quando non c'è l'esplosione del turismo estivo, stretta dal rancore, dalla ferocia, dalla violenza. L'avevo vista, quella violenza dell'uomo sulla donna. *La prima notte di quiete* è un film molto legato a un certo ambiente geografico”. Nel film si accenna a Rimini, ma sono soprattutto i luoghi a raccontare. Le parole sono sobrie. Rimini viene detta proprio all'inizio. Mare grigio. Cielo di piombo. Una barca a vela s'avvicina al porto. Lungo il porto insegna di locali chiusi: St. Pauli Bayrische Gasthaus, Waikiki Club. Lungo la banchina deserta – sullo sfondo sagome di palazzi e un grattacielo – qualcuno avanza. È un uomo. Indossa un cappotto color cammello. Dalla barca lo interpellano in inglese. “Scusi, dove siamo?” “A Rimini.” “Rimini? dove si trova con esattezza?” “Nel nord. A metà strada tra Ancona e Venezia.” Dopo qualche altra battuta, i saluti. L'uomo, questa volta inquadrato di schiena, continua a camminare sulla banchina verso il punto estremo del porto, fino a scomparire alla vista. Nella scena successiva allo stesso personaggio viene domandato: “Perché ha scelto Rimini?”. “Perché non c'ero mai stato.” Il personaggio – come impariamo subito dopo – è Daniele Dominici. È venuto a insegnare nel liceo locale. Troverà a Rimini la morte. Come la protagonista di *Un eroe del nostro tempo*, Virginia, vedova di un repubblicano. Questi film esaltano la facoltà di rappresentazione

del cinema, la sua capacità d'invenzione, sia rimanendo ancorati alla città reale (*Un eroe del nostro tempo*, *La prima notte di quiete*, per esempio) sia ricostruendola in studio (*Amarcord*, per esempio). Fin qui l'autonomia del medium, del testo filmico è innegabile. In seguito comincia a prevalere il contesto. Il cinema cede il passo alla realtà. A partire soprattutto dagli anni ottanta, assume un atteggiamento mimetico: riflette una certa idea della Rimini della vacanza e del divertimento. Emblematico è *Rimini, Rimini*. Che imita la frammentarietà televisiva. Varie storie che s'intrecciano e – non ricordo più chi l'ha detto – evitano allo spettatore di usare il telecomando. Negli anni ottanta, anche un film che ritorna al dopoguerra e affronta, in modo più o meno diretto, il tema della genesi della riviera del turismo di massa. Si tratta di *Festa di laurea* di Pupi Avati. “Mi sono soffermato sul primo dopoguerra perché volevo raccontare lo spirito vitale che ha animato la borghesia”, spiega il regista a Antonio Maraldi; e aggiunge, sulla scelta dell'ambientazione riminese: “[...] non è certamente la Rimini di Fellini, ma il luogo dove diviene evidente la voglia della borghesia di ritornare protagonista. Si risistemano le ville distrutte e se ne costruiscono delle nuove. Gli esterni del film li ho dovuti girare tra il ferrarese e Fregene perché della Rimini di allora non è rimasto quasi nulla”.

L'andamento a episodi, riscontrato in *Rimini, Rimini*, con in più una propensione cronachistica e per così dire di denuncia sociale, si ritrova in un film che apre gli anni novanta, *Sabato italiano*: rappresenta la vicenda delle stragi del sabato sera che per un certo periodo funestò la riviera. Nel film diverse storie di persone che arrivano in città per varie ragioni: l'amante di un play boy, accanito giocatore, alla ricerca del suo uomo; un giovane della sua ex ragazza nelle discoteche; una spogliarellista che si deve esibire in una colonia abbandonata. Storie che convergono in un tragico *crash* finale. Qualche anno avanti *Crash* (1996) di Cronenberg: basato sull'omonimo romanzo di Ballard (1973) pressoché coevo all'incidente stradale che conclude, con la morte del protagonista, *La prima notte di quiete*.

Una certa attitudine alla cronaca, alla denuncia sociale, con una modalità narrativa imperniata sul pedinamento, si ritrova in *Vesna va veloce*. Un film notturno, anche se l'inizio e la fine si svolgono di giorno, dove la cinepresa

quasi tallona la protagonista; aderisce a lei: Vesna un'extracomunitaria senza permesso d'ingresso. Che l'Italia, a parte un muratore, qualche extracomunitario (ma ci sono anche quelli che le usano violenza) e una prostituta, respinge. Rimini è il luogo principale della vicenda. Viene mostrata attraverso lunghi carrelli sul viale dei negozi del lungomare, sulla spiaggia ancora fuori stagione, sulle prostitute che offrono i loro corpi.

Anche in questi casi che, dobbiamo precisarlo, non hanno ottenuto ragguardevoli risultati al botteghino, Rimini non viene raccontata nei dialoghi ma mostrata attraverso le immagini. Col Ligabue di *Da zero a dieci*, invece, prevale la parola.

Anche se, ovviamente, le immagini non mancano. La città diventa il tema di una serie di discorsi che percorrono il film: Rimini è questo e quello; ci puoi fare una cosa e l'altra.

Una Rimini tutta da vedere è, invece, quella di un cortometraggio del 1985. Si tratta di un piccolo ma

prezioso film (almeno dal nostro punto di vista ma non solo), intitolato *Bessie My Man* di Piero Angelini. Che ha circolato non poco nei festival cinematografici e che un critico assai perspicace, purtroppo prematuramente scomparso, Alberto Farassino, non aveva mancato di segnalare. Una rappresentazione asciutta, quasi afasica, della notte di tre giovani. Senza una meta precisa, senza uno scopo preciso, nelle strade le luci i locali della metropoli balneare. “[...] una città – scriveva Farassino – fatta solo di luci, negozi sempre aperti, distributori di benzina, corsie stradali, american bar, che potrebbe essere Dallas o Las Vegas e invece è semplicemente la nostra Rimini”. Qualcuno ha detto che *Bessie My Man* riflette lo spirito del tempo, com'è naturale ritorna al primo Wenders, senza dubbio il migliore; e non è immemore della lezione di certo cinema indipendente Usa: quello di Jarmush in particolare. Ma certo proponeva una visione piuttosto originale del set riminese.

Titanus



ALAIN DELON IN

LA PRIMA NOTTE DI QUIETE

con **GIANCARLO
GIANNINI**

**SONIA
PETROVA**

**RENATO
SALVATORI**

**ALIDA
VALLI**

**ADALBERTO
MARIA MERLI**

e con **SALVO
RANDONE**

e con la partecipazione di
LEA MASSARI

Soggetto di **VALERIO ZURLINI**

Sceneggiatura di

VALERIO ZURLINI

ENRICO MEDIOLI

Musica di **MARIO NASCIBENE**

Regia di **VALERIO ZURLINI**

EASTMANCOLOR Colore della **TECHNOCHROME**

Una coproduzione Italo-Francese
MONDIAL TE. FI. (Roma) **ADEL PRODUCTIONS (Parigi)**

Realizzata dalle **MONDIAL TE. FI.**

Regia di

AUGUSTO CAMINITO presenta un film di SERGIO CORBUCCI
con LAURA ANTONELLI • ELVIRE AUDRAY • ELEONORA BRIGLIADORI
JERRY CALÀ • SERENA GRANDI • MAURIZIO MICHELI • LIVIA ROMANO • ANDREA RONCATO
PAOLO VILLAGGIO in



RIMINI RIMINI

con MONICA SCATTINI • ARNALDO NINCHI • SYLVA KOSCINA e con PIER LUIGI SAMMARCHI
PAOLO BONACELLI

con la partecipazione di
soggetto e sceneggiatura
MARIO AMENDOLA • BRUNO CORBUCCI • SERGIO CORBUCCI • MASSIMO FRANCIOSA • MAURIZIO MICHELI • MARCO RISI • GIOVANNI ROMOLI • BERNARDINO ZAPPORI
produttore esecutivo FRANCESCO CASATI una produzione SCENA FILM PRODUCTION in associazione con RETEITALIA SPA
regia di SERGIO CORBUCCI

colore TELECOLOR

pellicole KODAK

MEDUSA



sequenza film - 11.000.000.000

Cinema's Province: Notes on the Representation of Rimini and Surrounding Areas in Films 1906-2004

by Gianfranco Miro Gori

A land that is a set

A research by the Bologna Cineteca on the Emilia and Romagna audiovisual heritage has recorded sixty-nine fiction films that refer to – completely or merely mention– Rimini and its province. The final film recorded was *Da zero a dieci* (2002) by Luciano Ligabue. The following must also be added to the list: *Come tu mi vuoi* (2004) by Davide Cocchi, as well as three films that have been omitted: *Elvjs & Merilijn* (1998) by Armando Massi, *Tizca* (2000) by Luisa Pretolani and Massimiliano Valli and *La precisione del caso* (2001) by Cesare Cicardini. The total number now reaches seventy-three. By way of a comparison, and remaining in the Romagna area, the Forlì-Cesena province counts twenty seven films; Ravenna fifty eight: in this case there is one silent film and one from the thirties; the filmographies of Forlì-Cesena and Rimini begin after the Second World War.

As we mentioned earlier the research listed films containing a reference to Rimini, as well as those completely shot in the town. The list obviously contains films that represent Rimini elsewhere: as is the case with Fellini's works.

Let's focus our attention on those films in which the local dimension is present and evident: the territory acts, more or less, as a simple interchangeable background or as a protagonist in itself: an 'actor' that acts and speaks along with, and sometimes more, than the other actors. From this point of view Rimini's presence is substantial, especially when compared to more or less similar cities. Rimini, whether evoked, mentioned or described, often appears from the opening credits.

A secondary, but not trifling, set of films deals with the surrounding area. A complete series focuses on Riccione. Minor appearances include Cattolica, Bellaria, Santarcangelo, other towns of the Marecchia valley, as well as San Mauro Pascoli that, even though strictly speaking not part of the Rimini area, has always had close links with the town. For example the San Mauro parishes are part of the Rimini diocese. In fact the stretch of coast that runs from Cattolica to Cervia-Milano Marittima represents, from an economical, sociological and anthropological point of view, a single territory and conurbation. This is the area in which Bonomi places the epicentre of the 'pleasure district', that is the recreational 'network' enclosed in the Verona-Venezia-Bologna-Rimini quadrilateral.

Rimini, therefore, is a capital of sorts. Not only, it is a mental location as well as a physical place. A location present in the collective imagination, which cinema has contributed, considerably, in constructing. At this stage there is an unavoidable question. Why does a provincial city become a selected subject of the twentieth century's medium par excellence? Firstly, obviously, there is fate. Secondly Rimini is not simply a provincial city like many others. In the summer it transforms itself and – along with nearby resorts – becomes a metropolis. But that's not all. Tourism finds in cinema a promotional vehicle and cinema finds in tourism a subject worth exploiting. Then there is Fellini's presence, who assiduously returned to the city of his birth in his work; Tonino Guerra's presence, who not only contributed substantially to the creation of *Amarcord* (1973), summation of Rimini's Romagna qualities, but was also at the heart of films set in the Marecchia valley.

A corpus of seventy-three films has an undeniable weight and it can be a pertinent and helpful source for a closer examination of the territory that it refers to. How do the audience and the filmmakers see Rimini? Here, in simple terms, a possible direction for an in-depth research.

Rimini like Ostend?

The history of cinema, in Rimini, began in January 1887. The future tourism capital was, according to available documents, the last of the Romagna towns to encounter the new medium. The people of Rimini were offered a program which featured the classics of the origins: from *Arrival of a train at La Ciotat* to *Tables turned on the Gardener*, also known as *The sprinkler sprinkled*. People flocked to see what, at the time, was considered a prodigious scientific discovery rather than entertainment. "La Patria" of 27 January noted that: "The lawyer Luigi Bianchini, councillor for state education, wanted our secondary school pupils, accompanied by their teachers, to attend".

Over ten years later Rimini became the subject of a film. A travelling tradesman and camera operator, Dacomo, promised "to photograph Cavour Square with his special camera, during a feast day when music is being played, and then reproduce it and show it in the projection" ("L'Ausa", 28 April 1906). Two years later, another travelling tradesman, Pettini, shot, in June, the people of Rimini coming out of the "Servi service" or going to the beach and, in August, a horse show.

Unfortunately there is no trace of these archive films, or of two other films from 1910, *Adriatic Riviera* and *Rimini*, included in Aldo Bernardini's filmography. Not a single shot survives in the film libraries. However some written documents fleetingly mention *Adriatic Riviera*. "The most picturesque resorts of the charming Adriatic Riviera from

Rimini to Fano. Typical portraits of costumes and woods, fishermen and of extraordinary light effects on the sea with new tones and colourings, which render these films a very popular number". The film, distributed in France, Great Britain and Spain, revealed the tourist "vocation" of the locations represented, as well as the close link that immediately existed between cinema and tourism.

The first films that can be seen were dedicated to Rimini and confirm this trend. The new medium – as many businessmen involved in cinema and holidays understood – could work as an effective promotional tool. In fact cinema, as the main form of entertainment of the century, became inseparably linked with a city whose 'mission', officially sanctioned on 30 July 1843, was perfected and consolidated in the second half of the first decade of the twentieth century, turning it into Europe's main seaside resort.

The tourist vocation of *Am Adriatischen Meere Die Stadt Rimini* is confirmed by the version of the film available (preserved in the British Film Archive), which is in German. The original Italian version (1912), as Bernardini informs us, was called *La città di Rimini*. Bernardini also informs us that the film was distributed in Great Britain and Germany. It is a three-minute long film, produced by Turin's Ambrosio. Five captions introduce the images of just as many exemplary locations: the Malatesta castle, Tiberius' bridge, the Malatesta temple, the port (with moored fishing boats) and the sea. The final sequence is by far the most important. It makes up a third of the film. It consists of five shots showing the sea breaking over the rocks with the profile of the city in the background. The whole thing was reverse lit in order to achieve a picturesque sunset. The pioneers of cinema (and tourism) had a clear idea of what to show international audiences: the city of art and ancient traditions as well as the sea and the baths. Without failing to mention the work: fishermen.

The other film, from around the same period even though its date cannot be established with certainty, is even more directly, if possible, focused on holidays. *Rimini l'Ostenda d'Italia (Rimini: Italy's Ostend)*, attributed to Luca Comerio, one of the original pioneers of cinema and preserved at the Rimini film library, reveals in its title a desire for legitimisation, by associating Rimini to one of the most noble seaside towns of the north, Ostend. The film, ten minutes long, shows in about ten settings the locations *de plaisir*, with a preference for the panoramic, where the holiday makers idle their time away: the park, the eclectic or liberty villas, the hotels with exotic or even better Middle-European names, and then the Grand Hotel (guests in the entrance hall), the Kursaal, the water platform, the beach with tents and cabins...And yet two settings stand out from the rest: the Giulio Cesare square market (now Tre Martiri square), typical of a predominantly agricultural culture and the return of the fishermen, which features players that the new tourism economy would subsequently consign to the background. Evidently shot to portray a new city, perhaps even produced by the Grand Hotel itself, the film didn't completely erase its links with the past. Cinema, the modern medium par excellence, confirmed once again that the new always originates from the old. We don't know whether it was to reassure the holidaymaking elite (many other facts can be found in the catalogue by the same name by Bertozzi and Cavicchi).

The seventh art form, right from its origins, was linked to tourism (Gori, 1987). A marriage that lasts to the present day and that in the twenties and thirties was to be celebrated in narrative films based on Hollywood's production. They were to show the pleasantness of the holiday locations interwoven with attractive love stories. A question that preoccupied many at the time: for example in "Il Popolo di Romagna" (23 March 1927), a weekly magazine of the provincial fascist federation, with an article entitled *The seaside industry and the issue of advertising*. It very clearly states that cinema must not be used as a direct advertising vehicle because "cinema audience's becomes irritated when they are asked to swallow adverts on the screen". But indirectly. The anonymous writer goes on to explain that: "a few hundred metres of a proper, so called super- production, film must be shot in Rimini, during the summer season. A film that brings together two heroes (male and female, naturally) in the hall of the Grand Hotel, has them dancing at the Kursaal, strolling through the paths of the lido, bathing near the platform, making love behind the new municipal bathing huts and getting married in San Marino, etc. With today's widespread diffusion of cinema, there is no other more efficient means of advertising and with Italian cinema's current resurgence (we have seen many of Genina's works that are actually very good), Rimini could benefit from this new and original medium in terms of advertising".

Unfortunately the "Popolo di Romagna" wishes were not to be granted. The Rimini beach featured – at least according to the reports of the time – in only one of Italy's final silent films: the 'biography' of Antonio da Padova made by Giulio Antamoro (*Antonio di Padova, il santo dei miracoli*, 1931): in which Antonio performs the miracle of the fishes on Rimini's beach.

The Romagna riviera's substantial presence on screens during the Fascist period was ensured by the Luce newsreels: Cattolica, Riccione, Rimini, Cesenatico, Cervia...during the period that they supported the regime. It is the period of the Duce that comes to visit his family in Riccione by plane (his lover was staying at Rimini's Grand Hotel), of the politics of the workingmen's clubs and of the summer camps. The beach swarmed with the Fascist youth and the Riviera became a single great funfair (gymkhanas, shooting galleries, air and sea races...). The propaganda machine of the newsreels didn't show any cracks: everything worked perfectly in the safety of Mussolini's *pax*: or-

der and cleanliness. But it wasn't just Luce. This is the description (which appeared on the "Corriere Padano" on 15 January 1932) of a documentary financed by the National tourist industry body and made by a famous camera operator from Ferrara, Antonio Sturla: "In about four hundred metres of film we witness – captured in their most important aspects – neat small towns and busy beaches: distinguished Pesaro at the end of the picturesque Foglia valley; Cattolica with its villas aligned in parks and gardens and the Gabicce headland in the background; fashionable Riccione; Rimini, the queen of the mid to lower Adriatic beaches; Bellaria calm and restful; Cesenatico dominated by a medieval tower and the lighthouse that rise at the end of Leonardo's canal/port; Cervia and its typical rectangular layout and its beach in continuous development and finally, before reaching Marina di Ravenna, the last and most recent gem of this splendid necklace, the vast, thick and picturesque pine forest of Classe".

These are all documentary films. We have to wait for the post war period in order to find the city and its surrounding area in fiction films. The first narrative film completely 'dedicated' to Rimini is dated 1953, when Federico Fellini shot *I vitelloni*. The actual set was elsewhere, but it tells the story and features characters that are undeniably from Rimini. The exploits of the idling wealthy youth became universal and the word *vitelloni* entered the vocabulary. Fellini, from *I vitelloni* onwards, showed much more interest for the off-season Rimini, the more village like town rather than for the summer metropolis.

But let's proceed in order and start placing Rimini's films in a diachronic axis. The immediate post war period produced just one film, *Il Passatore* (1947) by Duilio Coletti, about the famous bandit that Pascoli defined as "courteous", thus lending him a Robin Hood aura. The film was based on the novel (1929) by the same name by Bruno Corra. Federico Fellini, briefly, collaborated to the screen adaptation. Rossano Brazzi played the bandit and brought to the role the elegance and distinction somewhat removed from the real life illiterate boatman's son. The film was in the melodramatic genre and told the story of a thwarted love. The Passatore becomes a bandit for love and the lovers die together. Shooting took place in Cinecittà and the exteriors were shot in the Roman hills and in Romagna (various areas around Ravenna and the Marecchia river).

In the fifties there were seven films. The decade began with *Paolo e Francesca. La storia di Francesca da Rimini* (1950), another film in the melodramatic genre directed by Raffaello Matarazzo. A specialist in this kind of films he, despite using a world famous heroine that was forever linked to Rimini (even though, in truth, she wasn't from Rimini), concentrated on the story rather than the locations: based on the clash between passion and duty and in particular the contrast between the rules that govern the family and free unbridled desire. *I vitelloni* sets Rimini, for the first time, centre stage. The less well-known but equally important *Un eroe del nostro tempo* (1959) by Sergio Capogna deserves a mention in this decade, which it closed with *Estate violenta* (1959) by Valerio Zurlini. *Estate violenta*, set in Riccione, inaugurated the seaside genre, even if the story takes place during a crucial period of the war, July 1943, when the weight of history weighed down on the holidaymakers in the town.

The sixties were the years of Italy's economic miracle and the correlated explosion of mass holidays that cinema, always in step with so called social issues, could not fail to document. In the wake of Neorealism and the Italian comedy there was a new genre or seaside/holiday sub-genre (preceded by Emmer's *Una domenica d'agosto*, 1949, and *La spiaggia*, 1954, by Lattuada), which was somewhere between comedy and drama, in line with the best costume comedies. Screens were filled by Italians heading for the more or less crowded beaches, accompanied by a contemporary soundtrack. Riding Lambrettas or driving Fiat 600s they were looking to escape and break sexual taboos in a reaction to the period's moral bigotry. It was inevitable that in this context film crews would reach the Romagna Riviera, the destination of choice for national and international tourism.

The films of this decade were mostly seaside based. First of all Gregoretti's, *I nuovi angeli* (1961), a film with various episodes about youngsters. The director set one episode on the Riviera by overturning a consolidated stereotype: the traditional beach Casanovas are – for once – seduced by a bold female holidaymaker. The most important film of the set was undoubtedly Dino Risi's *L'ombrellone* (1965) shot at the height of the tourist season in Riccione.

An example, to illustrate how much holidays were considered social conquests and how much this conquest was associated to Romagna. Elio Petri shot *Il maestro di Vigevano* in 1963. The story was set in the industrial north of the economic miracle. The main aspiration of Alberto Sordi's wife, who plays the victim of his desire for wealth, is: "To spend the evenings at the night club, Sundays at the lakes and the summer in Riccione!".

The seventies produced seven films. Fellini's three films are worth noting: *I clowns* (1970), *Roma* (1972) and *Amarcord*, as well as the important childhood sequence of *La città delle donne* (1979); as well as the beautiful film by Zurlini: *La prima notte di quiete* (1972) all set in Rimini.

The eighties marked a change in terms of quantity. The tourism model changed, there was a shift from the seaside holiday to the 'amusement factory'. Cinema reflected this change with the shift in focus from the sea to all the other entertainment opportunities available, with the nightclubs as the first choice. The expression 'amusement factory' referred specifically to the Rimini area and it was quickly followed by the term to 'riminize', which means to pillage an area and to urbanize in an uncontrolled way. A sign of fame of sorts even though more in the Erostratus vein. *Rimini, Rimini* (1987) by Sergio Corbucci was an emblematic film of the period. Worthy of mention there is

also *Jocks. Angeli in discoteca* (1983) produced by the nightclub *L'altro mondo* and directed by the Rimini born Riccardo Sesani. I remember a nice film by Pupi Avati, *Festa di laurea* (1985), which harked back to the dawn of mass holidays.

Other media start to focus on Rimini in this period too, indicating the space and role that the city occupied in people's minds. Pop music, with Lu Colombo singing that Rimini seemed like Africa, Ouagadougou (capital of Burkina Fasso), in terms of the height of exoticism, conveyed by the "strange" name. De André composed – more precisely, at the end of the seventies – his poem *Rimini*, which tells of a lost love and an abortion...De André sang: "But you who are in Rimini / between ice creams and flags / don't you bet anymore / on the grocer's daughter". And the list goes on. In literature, Tondelli published, with Bompiani, the crime novel *Rimini* (1985). Other novels followed, *Anima nera* by Brolli (Baldini&Castoldi, 1994) about two serial killers of the Riviera; *3012* (Einaudi, 1995) by Vassalli, with a chapter dedicated to Fellinia, the city of pleasure...

During the nineties Rimini and its surroundings turn into a film set. Twenty-five films were made and it's difficult to find a prevailing tendency. Cinema portrayed two phenomena typical of the period. On the one hand the holiday as transgression: the Riviera as the place to let yourself go and the Saturday night carnages on the roads. On the other the first waves of immigrants from Eastern European countries. An emblematic film of the first trend was *Sabato italiano* (1992) by Luciano Manuzzi, and of the second, *Vesna va veloce* (1996) by Carlo Mazzacurati.

The new millennium can already count on eight films, amongst which the already mentioned *Da zero a dieci*. What strikes me in the series of films is the prevailing portrayal of modest pensions with cheap furnishings, cramped beaches and dirty sea...Apart from the cramped beaches and dirty sea (which appears in Ligabue's film), it is the architecture on which the Romagna Riviera miracle was based on.

Riccione like Deauville

We have already said that an important genre dedicated to Riccione can be identified within the whole series.

A few years ago a high-circulation monthly magazine about cinema published an article on cinema and holidays, listing the holiday towns and the films made there. For Riccione there was: *Estate violenta, L'ombrellone, Io... due ville quattro scocciatori*. The first two are well known, the third a little less. To me it was completely new. I have done my research. It is a French film from the sixties, set in Deauville. Now, one of two things is possible, either the journalist was wrong, or the Italian version was changed. From the Proustian luxurious beach on the Atlantic to the elegant, mass holiday destination of Riccione on the Adriatic. It certainly would have been easier for Italian audiences to identify themselves with a story set in Riccione rather than Deauville, which would have been too distant to be recognised and at the same time too close to be exotic. We can't prove our hypothesis as nobody has in fact saved a copy of films such as *Io... due ville quattro scocciatori*. However we can say that it is probable, as it is in line with the city's portrayals and self-portrayals. It rose to the height of its popularity in a few years from 1959 to 1965, in line with the economic miracle.

Riccione therefore made its cinematic debut in 1959 with *Estate violenta*. The film was completely set in the city, even though it contains an excerpt set in San Marino and the promise of a love trip to Gradara (the alleged location for Paolo and Francesca's exploits), and it portrays a composed, peaceful and elitist Riccione of the summer of 1943. The story tells of the love that blossoms – aided by the holiday, beach and the sea – between a young man and the widow of a war hero. An immoral relationship that, however, helps the youngster's rites of passage. He finally takes his adult choices in an atmosphere of declining regime.

We finally reach Riccione's beach during the years of the economic boom with Zurlini's next film *La ragazza con la valigia* (1960). Aida is a singer at the Sirena. A romance leads her to Emilia and when she is abandoned by her lover she looks for work and goes back to Riccione. This is the final part of the film shot entirely between the beach and the station (in actual fact it is Rimini's station), which brings together many of the mass holiday stereotypes (the overcrowded beach, jukeboxes, the attempted seduction by a local Latin lover...).

A similar journey is undertaken by Dora, from Parma to Riccione (in flashback this time), who escapes to the Riviera with a seminarist who subsequently leaves her. She pays for the hotel by giving in to the owner's sexual advances, gets a bikini by wearing it for the voyeur that buys it for her and finally gets involved in an illegal deal that doesn't come off. Dora, the protagonist of *La parmigiana* (1963) by Antonio Pietrangeli, tries to escape the dreary and inhibited provincial environment in search of freedom in the liberal holiday Riviera, which conceals quite a few perils for a young woman. Riccione was also a place for escapism and sin. In this film, like in many others, the songs of the sixties played an important role: they defined the period and atmosphere of the holiday in contrast with the obsolete atmosphere of the Emilia province.

In 1963 Franco Indovina made *Menage all'italiana*, which included an off-season Riccione in some sequences: wintry, rainy and deserted. The protagonist has the use of his wife's villa in which he takes other wives and lovers. He

met his ex wife Ulla, Swedish and therefore uninhibited, in Riccione. However the film which portrays the Riccione of the sixties more completely was *L'ombrellone* by Dino Risi, one of the fathers of Italian comedy. Risi shows the crowded beaches and sea as well as the humanity with long shots and overhead shots. He then lists a series of topical issues: the wife at the beach, the husband that reaches her from the city at the weekend, the other man who tries to seduce her, the beach bully, the games and chats under the beach umbrellas, the nights spent in nightclubs and waiting for the sun to rise on the beach. A whole series of clichés that Risi brought together to portray the idea of a chaotic holiday. As the director, and the paradoxical final shot, confirmed. The husband is sleeping in his flat in the city whilst a voice over says: “Radio news. One hundred and fifty thousand Germans crossed the Brennero border yesterday. There have been many accidents on the French border. All quiet on the western front. Riccione and Cattolica are completely occupied by Germans, English and Swedes. There have been many accidents on the main motorway. So far there have been twenty five deaths...”.

It is evident that in the sixties the city that is portrayed more exhaustively as the mass holiday Romagna Riviera destination, the place for fun and transgression, was Riccione. It continued, rather more sporadically, to appear on the screen later on. Until *Elvjs & Merilijn* by Armando Massi a film that updated the journeys of the sixties by rendering them international. No longer from Emilia to Riccione, Dora's journey in *La parmigiana*, for example. Now the starting point is Eastern European countries, in this case Romania. A journey through injustice, fear and squalor in order to reach the promised land of riches and wellbeing, where the other side of the glossy and imaginary world broadcast by television is revealed. Elvjs and Merilijn, two impersonators, he Bulgarian and she Romanian, experiment *in corpore vili* the violence underlying the sequins of the Italian entertainment world, especially towards them: in this case, poor immigrants.

Tradition's footsteps

We have already seen that, even though the theme of tourism prevails, it is not the only one. There is a provincial and wintry Rimini of Fellini, Capogna and Zurlini, which has undoubtedly left us with the best works in terms of language and entertainment. There are other examples of this type of singular films rooted in the Romagna cultural tradition.

Tonino Guerra, scriptwriter, who has worked amongst others with Antonioni on *Il deserto rosso* (1964) and Fellini on *Amarcord* made his cinematic writing debut with films directed by Elio Petri. *Nasce un campione* is a short shot in Santarcangelo and surrounding areas in 1954. From a linguistic point of view it is a reconstructed documentary with everyday events and non-professional actors. Part of the Neorealist genre, the film states from the beginning the locations where it is shot and the anthropological characteristics of the people that live there: Romagna, the Romagna people and their passion for the bicycle. In this it carries Guerra's trademark as a poet working in dialect and standard-bearer for regional roots. The text reveals, in its development, certain themes dear to the future scriptwriter. Guerra, when asked about it, said he couldn't remember a thing. Then he admitted that, at the time, he was very interested in the 'sporting' relationship between a father and his son: the father follows and encourages his son to become a champion on the bike. In the film there is none of this. Petri's direction reveals a complete command of the camera. The ironical tone that imbues the film probably came from both of them. The singularity of *Nasce un campione* and of another film that we will look at shortly, have led us to break with the exclusion of shorts in the post war period, which would have enlarged our investigation out of all proportion.

Two films from San Mauro Pascoli come from more or less the same period. The village, strictly speaking, is part of the Forlì-Cesena province, but it is a border country and, as we mentioned earlier, it had strong links with Rimini. These films: one a short from 1952 (fortieth anniversary of Pascoli's death) inspired on the poem *La cavalla storna*, and the other a feature from 1953, which came out the following year. They are called, respectively, *La cavallina storna* and *Cavallina storna*. They both feature the village of San Mauro Pascoli and the surrounding countryside. In the first Guido Guerrasio comments the poem that provides the title. The poem's dramatic episode, which marked the poet's childhood (his father's murder), is portrayed by contrasting real life images of San Mauro's peacefulness at the beginning of the fifties (the Pascoli house, the Tower, the Rio Salto, oxen, the fertile countryside...) with extremely dramatic narrative shots of the poet's mother with the horse, that was the only witness of the murder. The night is dark and stormy and long shadows are silhouetted against the wall.

The second film by Giulio Morelli starts from the murder of the poet's father to then fly off into complete fiction, whilst maintaining the names of the people and places: Giovanni and Maria Pascoli, San Mauro. Certain poems are presented as sources in an initial caption and then recited during the story. The aim was to construct on the one hand a bleak melodrama in the Matarazzo style (a genre that was widely popular at the time); and on the other to gather the momentum from the verses and life of a very popular poet. Whose fortieth anniversary of his death had

just been celebrated and whose centenary since his birth was about to be celebrated (1955). The director didn't bother to faithfully portray the locations. The village of San Mauro and the Torre which – even though mentioned by name – are not the originals. After all the production's only concern was to show the locations as typically rural. For example with an outdoor feast and country dances. Dancing returns triumphantly in the final film – for the time being – set in the Rimini countryside: *Ogni volta che te ne vai*. Open-air dance floors and popular Romagna dancing with the music of Secondo Casadei.

Rimini in words and images

The films that have been listed are in some cases acknowledged masterpieces and in others, at least according to the critics, best forgotten. However they are all deserving of a closer inspection within our research. We are not looking for artistic merit, rather local portrayals in film and their social representation. How have they portrayed the city and province of Rimini? And how far can they be considered revelatory of widespread conceptions of this territory? The first question we will obviously answer with the actual film material and the second with the takings, which are the only safe and objective indicator. If a large amount of people saw a film it means that it met their expectations. Whether the film makers (a film is a collective effort) limited themselves to reflecting shared ideas, playing it safe, or whether they managed to impose their perspective on a large amount of people or whether they managed to pry open latent conceptions, is another matter. This is something that we won't examine here.

The films set in Rimini had in most cases good takings at the box office and therefore matched the audience's ideas. Which leads us back to a question we asked ourselves earlier: why did this strip of land, this province, achieve international exposure at the cinema?

The questions grow and the answers are scarce. Let's start from the facts. Let's start from Fellini who, at the beginning of his career seemed destined to occupy the last places in any box office chart, and yet he upset all forecasts with *I vitelloni*. In the 1953-54 cinema season the film earned over 570 million lira, occupying the top spot. It was a success also with – as Spinazzola points out in his original study of cinematic entertainment – the 'most out rightly popular audiences, as shown by the high number of first run takings (109 million) and the rest of the market'. *Amarcord* did well at the box office too. Let's not forget that Fellini's films are so called long-sellers, that continue to work in people's minds. *La prima notte di quiete* and *Rimini, Rimini* achieved good takings. *L'ombrellone's* were fair. And neither *Un eroe del nostro tempo* was a failure: Capogna's debut feature which portrayed the Social Republic, a rare subject for the cinema of that period.

Da zero a dieci was the last film of the series that attracted audiences, at least at the beginning. It aimed to portray a specific image of Rimini and it was relatively successful. I don't know whether it was expected or not. The film was released nationally on 8 February 2002. It reached fourth place overall in the box office chart during the first week. After two months it was fourth overall amongst Italian films. Then it started to lose steam. Without any stars to drive it, it relied on two things to attract audiences: Luciano Ligabue, the director and popular rock singer and Rimini the popular holiday destination. We mustn't forget the strength of the Medusa distribution and the role of the 'emerging' producer Domenico Procacci of Fandango. Unlike Ligabue's first film, *Radiofreccia* (1998), set in his hometown of Correggio, *Da zero a dieci* was not, apart from some exceptions, a success with the critics. Which, as is well known, does not influence audiences. The "Variety" (March 11-17, 2002) critic – just to mention an external point of view, even though the writer of the article, David Rooney, knows Italy well – appreciated the portrayal of the characters' feelings and motivations which he considered genuine. Whilst he used the term "fabricated" when talking about the context. He finished his review by recalling "Fellini's ghost" which pervades this "overemphasized idea of Rimini" as a "hedonistic and carnivalesque city of great and easy pleasures".

Rooney brings us back to our subject: the cinematic representation of a city like Rimini which is provincial during the winter and turns into a metropolis during the summer. He brings us back to its greatest voice Federico Fellini. We could even venture to say, rather provocatively, that in every one of his films, even *Fellini Satyricon* (1969) dedicated to ancient Rome, he portrayed Rimini and its province. But we'll stick to the facts. We will mention only those films in which the reference is obvious, even though not explained directly. First of all *I vitelloni*. Then *I clowns* whose first part goes back to the director's childhood. Then *Roma* dedicated initially to the same subject matter. Both films precede events, characters and linguistic choices that will then be found in *Amarcord*: which focused on the life of a provincial city of the thirties: Rimini. But that's not all. We must also mention the memorable sequence in the country house from *8½* (1963), which referred to the director's childhood and Gambettola, where his father's family originated and the central role of the grandmother. As well as the sequence from *Città delle donne*, this too refers to the director's childhood, which starts with the recollection of Rosina di Verucchio which "was the first to emerge from the group..."; followed by other female characters: a provocative fishwife that advertises her wares in Italian and in the Romagna dialect: "Who eats my fish makes love until they're hundred years old"; a fascinating

bather spied by some children through the key hole of the hut she's getting changed in; the stars of silent cinema and adolescents masturbating under their covers...

The self same Fellini, in a famous article which appeared in "Cinema nuovo" (n. 2, 1953), connected *I vitelloni* to Rimini and certain characters of the town. But why doesn't he in his films, even in the most inescapably Riminesque *Amarcord*, ever refer to the city directly? If we cannot exclude a certain reluctance (tied to an unstoppably divergent thrust), a certain reserve in going back (in life and in films, which is the same thing) to the city of his birth, there is the fact that he talks about a village, its history and its characters but he never says Rimini. The various stages of his immersion in the city of his birth are marked by the progressive use of dialects in his films: from the regional accent with brief vernacular inserts of the father that comes to Rome to visit his son, the protagonist of *La dolce vita* (1960), to the sequence we mentioned earlier set in the country house with its very thick almost esoteric dialect of 8½, to the open, almost understandable, sometimes translated, inflections of *Amarcord*. I have repeatedly written about this and I don't want to go back on the subject here. But I would like to stress that for Fellini, in what we have defined as the Rimini trilogy, the dialect was not the maternal language (as Pasolini intended it), but rather the paternal language, in influential terms. The principal user, in fact, is the grand father which uses it to communicate his philosophy on life: a set of ideas and values that are at the heart of a traditional and at the same time tolerant and kindly, world view.

Fellini portrays a Rimini in images and sounds whose name is never mentioned. It cannot be described in words: Rimini is like that. The city emerges from the story. By using one of Renoir's phrases, Fellini shows he doesn't demonstrate. And what does he show? Essentially a city out of season (like the title of a nice film by Luciano Manuzzi (1978) set on the Riviera but in Cesenatico). A winter town. A provincial place that, in any case, must be escaped. Escape. If this was the case for *Vitelloni* and *Roma*, it was a different case for *Amarcord*, which represented the landing place of Fellini's cinematic return to Rimini. With various stage that prepared him, and that we have on the whole mentioned. In the approach, along with the films or sections of films, we must mention a piece of writing. It is called *Il mio paese* and it appears in the original edition of *La mia Rimini* by Renzo Renzi.

Amarcord is not dominated by the desire to escape (apart from Gradisca that dreams, at the cinema, exotic lands and glamorous lovers, and who finally marries a *carabiniere* and leaves). It is not even a film about the touristy Rimini or the hospitality linked to it. It's true we glimpse some Germans swimming but never the locals. Apart from the protagonist's uncle, Titta, who jumps in to swim to the Rex: more than a swim it is a swimming exploit, an act of bravado worthy of a *vitellone*. The sea is the sea of that wonderful epiphany of the Rex. The hospitality, of the Grand Hotel, is exclusive (the sultan and his harem) and legendary for the villagers (allowed on the terrace to court the foreign bathers). Fellini wrote (1974): "During the summer evenings the Grand Hotel became Istanbul, Baghdad, Hollywood". In *I vitelloni* the beach and the sea are always shown during the winter: places for illicit meetings, homosexual seduction and an alleged suicide. On the other hand the barren and deserted beach of 8½, is the set for Saraghina's performances for the young schoolboys, looking for some sins; in *La dolce vita* it is the set for the appearance of a sea monster. Fellini's sea is frightful and unknown (the ship of the terrible pirate Lica in *Satyricon*). Which led Renzi (1989) to the following hypothesis, summarised briefly here: in Fellini there is, more or less consciously, the ancient Romagna country root that fears the sea as the origin of Turkish raids.

Capogna's *Un eroe del nostro tempo* and Zurlini's *La prima notte di quiete* follow Fellini's line. Not only because the films are set in the off-season but especially and more importantly because they portray instead of telling. But they both invert the provincial sense of direction. If for Fellini, at least up to *Roma*, the province is the place that must be escaped, for Capogna and Zurlini it's the place one comes back to, to die.

Capogna's Rimini is dark and claustrophobic. We are never told that we are in the city even though we see its locations: the working-class districts, the San Giuliano suburb, also called of the anarchists, and the Castellaccia, the district of the brothels. And then the Tre Martiri square with the Augustus arch in the background, Tiberius' bridge that links Castellaccia with San Giuliano. The desolate beach and the Marecchia shore. Poor and dark places. Dilapidated, damp and peeling walls. Deserted beaches covered with shrubs and scrub wood, like the banks of the river. A land in which at times we can hear echoes of the dialect: the language of the poor.

Zurlini's Rimini is full of consumer goods, bourgeois but leaden and rainy. It is worth including the director's words. The story – he told Gili – "originates from those winter seasons that are so brutal, violent, degenerate, anti-feminine, oppressive and excessive. Seasons that I had known. That Adriatic coast that I had seen in winter without the explosion of summer tourism, gripped by grudges, cruelty and violence. I had witnessed that violence of man against woman. *La prima notte di quiete* is a film that is closely linked to a specific geographical environment". Rimini is hinted at in the film, but it's mainly the locations that speak for themselves. The words are sober. Rimini is set out at the beginning. Grey sea. Leaden sky. A sailing boat approaches the port. Along the port, the signs of closed bars and clubs: St. Pauli Bayrische Gasthaus, Waikiki Club. Someone is approaching along the deserted quay with the shadows of buildings and skyscrapers in the background. It's a man. He's wearing a camel coat. They call out to him, in English, from the boat. "Excuse me, where are we?" "Rimini". "Rimini? Where is it exactly?". "In the

north. Halfway between Ancona and Venice.” After another short exchange, they bid farewell. The man, shot from behind this time, continues walking along the quay until he disappears at the far end of the port. In the next scene the same person is asked: “Why did you choose Rimini?”. “Because I had never been here”. The man – as we find out immediately afterwards – is Daniele Dominici. He has come to teach at the local secondary school. He will find his death in Rimini. Like the protagonist of *Un eroe del nostro tempo*, Virginia, the widow of a Fascist.

These films enhance cinema’s ability to portray, its ability to invent whilst either remaining anchored to the actual city (for example *Un eroe del nostro tempo*, *La prima notte di quiete*) or by reconstructing it in a studio (for example, *Amarcord*). The autonomy of the medium, of the filmic text, is undeniable. Subsequently the context started to dominate. Cinema gave in to reality. Especially in the eighties where it was almost mimetic: it reflected certain ideas of Rimini as a place for holidays and entertainment. *Rimini, Rimini* was emblematic of this. It imitated the fragmentary nature of television. Various stories are interwoven and – I no longer remember who said it – ensure that the spectator doesn’t have to use his remote control.

In the eighties there was a film that harked back to the post war period and dealt, more or less directly, with the genesis of the Riviera and mass tourism. Pupi Avati’s *Festa di laurea*. “I settled for the immediate post war period because I wanted to deal with the vital spirit that animated the bourgeoisie”, the director explained to Antonio Maraldi; and he added about setting the film in Rimini: “[...] it’s certainly not Fellini’s Rimini, it’s a place where the bourgeoisie’s desire to become a protagonist once again becomes apparent. The destroyed villas are rebuilt and new ones are built. I had to shoot the film’s exteriors between Ferrara and Fregene, because there is almost nothing left of that period in Rimini”.

The episodic construction found in *Rimini, Rimini*, is found once again in a film that opened the nineties, even though here it is more chronicle and exposure. *Sabato italiano* portrays the Saturday night carnage of car crashes that for a certain period plagued the Riviera. In the film there are stories of various people that arrive in town for different reasons: a playboy’s lover and avid gambler, in search of her man; a young man and his ex girlfriend in the clubs; a stripper that has to perform in an abandoned summer camp. All stories that converge in one final crash. A few years later *Crash* (1996) by Cronenberg. It was based on the novel by the same name by Ballard (1973), which was almost contemporary of the car crash, with the death of the protagonist, that ended *La prima notte di quiete*.

In *Vesna va veloce* we find a certain propensity for the news item and denunciation with a narrative centred on the tailing. It is a nocturnal film, even though the beginning and end take place during the day, with the camera that almost tails the protagonist; it sticks to her, Vesna, the immigrant without an entry permit. Which Italy, apart from some bricklayers, immigrants (but here there are those that treat her violently) and prostitutes, rejects. Rimini is the main setting of the events. It is shown through long dolly shots along the sea front avenue with the shops, the off-season beach and the prostitutes that offer their bodies.

And even in those films, we must point out, which didn’t achieve good results at the box office, Rimini was shown through the images and not through the dialogues. In Ligabue’s *Da zero a dieci*, on the other hand, the words prevailed. Even if, obviously, there were the images too. The city becomes the subject of a series of discussions that run through the film: Rimini is this or that; here you can this or that.

A completely visual Rimini is presented in a short from 1985. A small but valuable film (at least from our point of view, but not only), called *Bessie My Man* by Piero Angelini which did the rounds of the festivals and that an extremely sharp critic, who has unfortunately left us prematurely, Alberto Farassino, didn’t fail to point out. An essential, almost aphasic, portrayal of a night with three youngsters. Aimlessly wondering around without a clear destination or aim, in the streets, lights and clubs of the seaside metropolis. “[...] a city – wrote Farassino – consisting only of lights, shops open round the clock, petrol stations, roads, American bars, which could be Dallas or Las Vegas, but which in actual fact is simply our Rimini”. Someone has said that *Bessie My Man* reflects the spirit of the age and, naturally, it recalls the first work by Wenders, certainly his best. It also recalls some independent American filmmaking such as Jarmush, in particular. It certainly presented an original take on the Rimini set.

DOMENICO PROCACCI PRESENTA

MEDUSA FILM



DA ZERO ADIECI

UN FILM DI LUCIANO LIGABUE

CON MASSIMO BELLINZONI ELISABETTA CAVALLOTTI PER FRANCESCO FAVINO BARBARA LERICI
STEFANO PESCE STEFANIA RIVI FABRIZIA SACCHI STEFANO VENTURI E SERGIO ROMANO

AUTORE REGISTA ROY BANA COSTUME MARISA ROBERTI SCENOGRAFIA LEONARDO SCARPA REGIA LUCIANO LIGABUE MONTAGGIO ANGELO NICOLINI
FOTOGRAFIA GHERARDO GOSSI ORGANIZZAZIONE LUIGI LAGRATA PRODUTTORE ASSOCIATO CLAUDIO MAIOLI PRODUTTORE ELEGATO LAURA PAOLUCCI UNIVISIOUZE ORLANDO D'ANGELO
INCOLLATO ARAZINI EDON MEDUSA FILM PRODOTTORI DOMENICO PROCACCI SCRITTORE PIERPAOLO LIGABUE

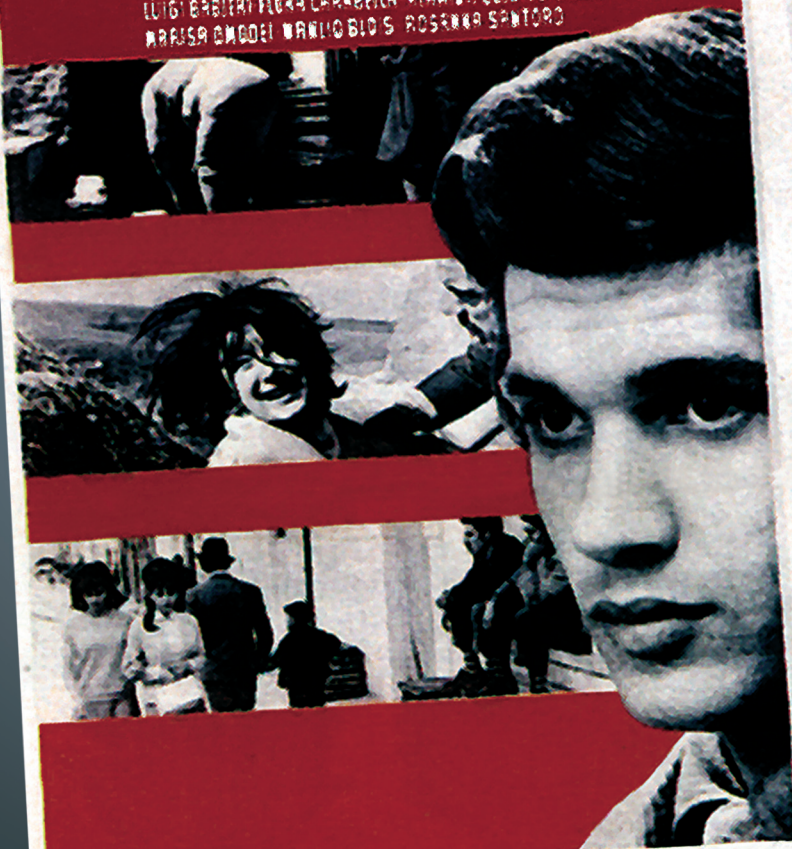


www.dazeroadieci.com



1963
LINA WERTMULLER

CON PAOLO BONAI
TONI PETRUCCI STEFANO SATTALORIS SERGIO FERRANNINO
LUIGI BARILETTI FLORA CARABELLA NINA DA QUOMO ENZO DI VICCHIA
MARISA AMBOLDI MARINO GIOI ROSANNA SANTORO



AL FESTIVAL DI LOCARNO 1963:
"VELA D'ARGENTO
E PREMIO DELLA CRITICA INTERNAZIONALE

IBASILISCHI

UNA PRODUZIONE
DEI DOLBY DIGITAL

Galatea



LA PRESENZA DI FELLINI NEL CINEMA CONTEMPORANEO: CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

PETER BONDANELLA

Valutare l'impatto di Federico Fellini sul cinema mondiale appena una decade dopo la sua morte non può certamente condurre a conclusioni definitive, visto che il raggio della sua influenza sulle cinematografie o sui registi di altre nazioni nonché quella sulla *pop-culture*, sulla pubblicità e sul folklore comincia a chiarirsi nettamente solo adesso.

Tenterò dunque di illustrare alcuni dei più importanti e interessanti esempi della sua influenza su differenti tipi di cinema e su registi molto diversi, appartenenti ad altre cinematografie nazionali. È inutile dire che le mie osservazioni mirano solo ad aprire un dibattito e non vogliono pertanto essere esaustive.

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

In secondo luogo, in America Fellini è stato certamente fonte di ispirazione per tanto musical di Broadway.

Infine, aspetto molto importante, alcuni registi si sono richiamati alla riflessione metacinematografica di Fellini sulla natura della creatività nell'arte, il cui sviluppo più appariscente si può trovare in *8½* (1963), per trattare la stes-

sa tematica in modi magari molto diversi.

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

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

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

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

popolare dopo il successo del film), ma *lucertoloni*.

Come lucertole, i perdigiorno provinciali della Wertmüller arrostitiscono al sole sulle metaforiche pietre della loro piccola città, e, come il Moraldo di Fellini, l'unico *vitellone* che sembra capace di scuotersi dal suo provinciale letargo, Antonio (Antonio Petrucci) si confronta con Roma in una breve visita, durante la quale accompagna due zie nella capitale.

Una volta tornato a casa, l'energia che questi sembrava assorbire dalla Città Eterna svanisce di giorno in giorno e Antonio finisce per rimandare senza fine la sua partenza dalla città natale.

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

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

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

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

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

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

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

Il capolavoro di Fellini segue cinque fannulloni in giro per la loro città di provincia sulla costiera adriatica. Tuttavia

gli adolescenti di Fellini, cresciuti negli anni cinquanta, mancano del lato violento, dell'irriverenza, della rabbia, dell'immoralità e della contiguità con il mondo del crimine propria degli abitanti della Little Italy di Scorsese.

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

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

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

Scorsese, in *Mean Streets*, sottolinea il suo debito con il cinema mandando i suoi protagonisti, ogni volta che questi abbiano un po' di tempo libero, a vedere esattamente quel genere di opere che erano preferite dagli appassionati di cinema durante quell'età d'oro della cultura cinefila: gli horror di Roger Corman con Vincent Price, i western e i

vecchi noir hollywoodiani con Glenn Ford.

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

Da un punto di vista meramente cinematografico, il film di Scorsese riflette la classica ottica di un cinefilo, cosa che era in qualche modo estranea alla mentalità di Fellini. Per esempio, è caratteristico l'uso da parte di Scorsese di inquadrature molto mobili e aderenti ai personaggi: spesso la camera a mano si oppone alla tradizionale ripresa col carrello, seguendo il personaggio a distanza ravvicinata come se si identificasse nel suo punto di vista. Ciò potrebbe essere

dovuto non soltanto al basso budget del film con il quale il regista era costretto a lavorare, ma anche perché Scorsese si ispirava allo stile di uno dei suoi registi preferiti: Sam Fuller.

Esattamente come accadeva nell'originale felliniano, che, pur dando "l'impressione" dell'Adriatico, era invece girato sull'altra costa della penisola, Scorsese fece in modo di ricostruire "l'impressione" di New York anche se la maggior parte di *Mean Streets* fu girato in ventuno giorni a Los Angeles, con solo sei giorni di riprese nella vera New York City. La sequenza iniziale del film e quelle che sono le parole chiave della sceneggiatura, sono recitate su uno schermo nero all'inizio del film: "Non ti salvi dai tuoi peccati in chiesa. Lo fai nelle strade. Lo fai a casa. Il resto sono stupidaggini e tu lo sai". È Martin Scorsese e non Harvey Keitel/Charlie a pronunciare queste parole e questa tecnica felliniana dell'intervento diretto del regista nella narrazione tramite la *voice over* incoraggia lo spettatore a considerare la storia di Charlie come un racconto autobiografico del regista (è ancora qualcosa che Scorsese potrebbe aver imparato da *Roma* o da *Amarcord*).

Più tardi è ancora la voce fuori campo di Scorsese che recita: "Signore, non sono degno di mangiare la tua carne, non sono degno di bere il tuo sangue". Il regista fa anche la sua comparsa nel finale, in un ruolo che anticipa una simile e più famosa apparizione in *Taxi Driver* (1976). Si può vedere Scorsese seduto sul retro

dell'auto guidata da Michael che spara alla macchina dove si trovano Charlie, Johnny Boy e Theresa. *Mean Streets* finisce violentemente e quasi senza spiegazioni sul perché Michael e il suo complice, Scorsese, sparano non solo a Johnny Boy, ma anche agli altri due amici.

Anche se *Mean Streets* rivisto a trent'anni dalla sua prima apparizione rivela alcune minori imperfezioni, si può già scorgere lo stile maturo di Scorsese, quello di capolavori come *Taxi Driver* e *Good Fellas*. Se da un lato la visione della Little Italy di Scorsese e dei personaggi italo-hollywoodiani che il regista ha creato per popolare questa città mentale restano profondamente inquietanti, spesso negativi o addirittura spiacevoli, essi d'altra parte diventano potenti immagini filmiche destinate ad influenzare il corso del cinema americano negli anni a venire. Questo significa sicuramente che Fellini ha indirettamente influenzato il corso di buona parte del cinema americano, quello cioè che ha seguito le tracce di *Mean Streets*.

Forse il più originale aspetto dello stile visuale di Scorsese in *Mean Streets*, è la rappresentazione dell'idea cattolica del peccato, della colpa e dell'espiazione nel ricco immaginario del film. Impiegando la religione cattolica come fonte del suo stile visuale, Scorsese potrebbe essere stato influenzato ancora da Fellini, il cui intero corpus di opere sottintende una coscienza cattolica, se non una pratica attiva del cattolicesimo. In effetti, gli

accenni che Scorsese fa sull'opera di Fellini nel suo documentario sul cinema italiano, indicano che il regista ha appreso un'importante lezione da film come *La strada* (1954) o *Le notti di Cabiria* (1957), nei quali i concetti religiosi vengono impiegati nell'ambito di una cornice secolare, grosso modo come Scorsese ha fatto, abbastanza felicemente, in *Mean Streets*.

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

Un eccellente esempio dell'influenza felliniana, forse addirittura inconscia, è la relazione che lega *8½* e *Roma* al capolavoro della Wertmüller, *Pasqualino Settebellezze* (1976), una tragicomica visione dell'Olocausto in Europa. Dalla memorabile sequenza che ricostruisce uno spettacolo di varietà del tempo della guerra al teatro Ambra-Jovinelli in *Roma* la Wertmüller potrebbe aver ripreso l'idea della commedia grottesca e l'indimenticabile ritratto del pubblico nella sequenza in cui Concettina canta delle sanzioni inglesi contro l'Italia, dopo la guerra di Abissinia. Più oltre, in quella che è forse la più bella immagine del film, quella dell'adunata nello spiazzo del campo di sterminio, quando la nebbia circonda i prigionieri,

viene richiamata probabilmente l'immagine da incubo della scena del bagno turco in *8½*, con in più l'aggiunta di suggestioni tratte dall'immaginario dell'Inferno dantesco. Questi prestiti da Fellini, con immagini trasposte da un contesto ad un altro molto differente, non sono affatto rari. Non potrebbero esserci due registi dalle personalità più diverse, sia per quanto riguarda la visione artistica che per quanto riguarda lo stile, di Federico Fellini e Peter Greenaway, eppure non ci sono dubbi che molti degli statici *tableaux vivantes* di *Il cuoco il ladro la moglie e l'amante* (1989) sono simili alle scene del *Satyricon* (1969) di Fellini. La tecnica di far muovere la macchina da presa davanti ad innumerevoli personaggi grottescamente vestiti e atteggiati può solo derivare dal capolavoro felliniano dedicato al mondo dell'antica Roma. Il film di Greenaway è stato interpretato come una parabola sulla Gran Bretagna di Margaret Thatcher, mentre non sembra che il *Satyricon* abbia riferimenti alla politica del tempo (questo genere di allusioni si può trovare in *Prova d'orchestra*, 1979, un film che risente dell'atmosfera generale in Italia subito dopo il delitto Moro). Indubbiamente l'adattamento felliniano del romanzo di Petronio intendeva focalizzarsi sulla degradazione della cultura contemporanea nel confronto con quella dell'antica Roma e sembra alludere alla possibilità di un radicale cambiamento nel finale del film, quando i due eroi picareschi decidono di

salpare verso l'ignoto in cerca di nuove avventure. L'interesse di Greenaway per Fellini, a dispetto dello iato che separa le loro rispettive visioni del mondo, si può notare anche nel suo recente *Otto donne e mezzo* (1999), un film nel quale il suo autore afferma di aver voluto presentare otto archetipi e mezzo delle fantasie sessuali maschili, incarnati da varie donne, una delle quali (la cosiddetta "mezza donna" chiamata Giulietta) rappresenta un omaggio quantomeno singolare alla moglie di Fellini. In questo film, un uomo d'affari di nome Philip eredita otto sale e mezzo di *pachinko* a Tokyo. Philip ritorna nel suo castello a Ginevra e va a letto con suo figlio Story. Quest'ultimo, dopo avergli mostrato *8½*, persuade il padre a trasformare il palazzo di famiglia in un bordello. Fellini è stato spesso accusato di avere idee eccessive, ma raramente uno dei suoi film ha contenuto un'immagine della sessualità talmente grottesca e fondamentalmente deprimente. Il cinema di Greenaway sembra motivato dalla rabbia e da un eccesso di cerebralità, qualità che Fellini ha raramente dimostrato di possedere. Comunque sia, Fellini sarebbe certamente d'accordo con Story, il personaggio di Greenaway, quando questi spiega a suo padre, dopo aver guardato *8½* (in particolare, dopo aver visto la scena dell'harem nella quale Guido cerca di controllare tutte le donne della sua vita) che indubbiamente tutti i registi fanno dei film per soddisfare le proprie fantasie sessuali.

Non sorprende di incontrare riferimenti al cinema di Fellini in film che trattano di fantasie sessuali e ne incontreremo ancora molti quando esamineremo i film che rispondono direttamente alla visione artistica di Fellini illustrata in *8½*. Tuttavia un interessante esempio di film ad alto successo commerciale, *Un giorno di ordinaria follia* (*Falling Down*, 1993) di Joel Schumacher, interpretato da Michael Douglas, dimostra che le immagini incomparabili di Fellini si prestano a situazioni molto diverse, una volta rimosse dalla loro origine. In *Un giorno di ordinaria follia*, Schumacher ci mostra come un normale impiegato, bianco e *middle-class*, impazzisce ed esplose in un accesso di follia omicida in una parabola sulla *white male anger* (rabbia del maschio bianco) dei primi anni novanta. Il personaggio di Michael Douglas è identificato soltanto dalle lettere della targa della sua auto: D-FENS, un riferimento alla società per la difesa militare per la quale lavora e dalla quale viene licenziato. Il film tocca una corda sensibile della società americana dei primi anni novanta, quando molti lavoratori come D-FENS furono licenziati dopo anni di fedele servizio presso le loro potenti società che erano invece più interessate ai profitti che al destino del loro personale. La rabbia giustamente covata da persone come queste, dichiarate all'improvviso "in soprannumero", trovò uno sfogo a livello collettivo in questo film.

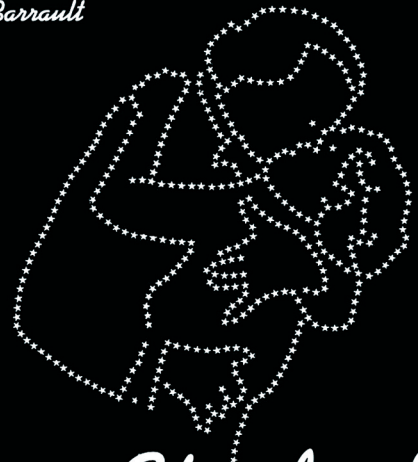
Woody Allen

Charlotte Rampling

Jessica Harper

Marie-Christine Barrault

Tony Roberts



Stardust Memories

A Jack Rollins - Charles H. Joffe production

"Stardust Memories"

Produced by Robert Greenhut, Written and Directed by Woody Allen

Executive Producers Jack Rollins - Charles H. Joffe

Director of Photography Gordon Willis, Production Designer Mel Bourne

United Artists

Copyright © 1980 United Artists Corporation. All rights reserved.

ROY SCHEIDER IN

All that work.
All that glitter.
All that pain.
All that love.
All that crazy
rhythm.
All that jazz.



TWENTIETH CENTURY-FOX & COLUMBIA PICTURES PRESENT
 IN A FILM BY BOB FOSSE **ALL THAT JAZZ**
 STARRING ROY SCHEIDER
 SPECIAL GUEST APPEARANCES CLIFF GORMAN & BEN VEREEN
 ALSO STARRING JESSICA LANGE, ANNI REINKING, LELAND PALMER
 EDITOR ALAN HEIM, PRODUCTION DESIGNER PHILIP ROSENBERG
 DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY GIUSEPPE ROTUNNO, EXECUTIVE PRODUCER DANIEL MELNICK
 PRODUCED BY ROBERT ALAN AURTHUR
 WRITTEN BY ROBERT ALAN AURTHUR AND BOB FOSSE
 FASHION DESIGNER TONY WALTON, MUSIC SUPERVISOR & CONDUCTOR RALPH BURNS
 ASSOCIATE PRODUCERS KENNETH UTT & WOLFGANG GLATTES
 COLOR BY TECHNICOLOR® NOW IN PAPERBACK FROM JOVE
 © 1979 TWENTIETH CENTURY-FOX FILM CORPORATION AND COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, INC.
 RESTRICTED

E ancora le brillanti sequenze di apertura di *Un giorno di ordinaria follia* sono quasi la copia della sequenza dell'ingorgo all'apertura di *8½*. Ora invece del drammatico sogno sul blocco della creatività artistica, dal quale Guido evade – un fatto che promette allo spettatore che il protagonista-regista riuscirà finalmente ad esprimere le sue idee in una forma artistica – troviamo D-FENS che emerge dall'ingorgo e vaga per Los Angeles in preda alla sua paranoia. Lungo la strada, durante questo viaggio, questo uomo qualunque si scatena rabbiosamente in un negozio coreano, affronta gangster latino-americani, incontra un armaiolo neonazista e si scontra con gli addetti di un fast-food che gli dicono che è troppo tardi per servirgli la colazione. Eppure le sequenze tratte quasi alla lettera da *8½* funzionano perfettamente in un contesto completamente diverso per esprimere un'idea completamente diversa.

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

che guarda il film felliniano, *I vitelloni*, fiaba archetipica dedicata alla maturazione, che è poi il tema principale del film di Tornatore.

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

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

esistenza in un manicomio sembra alludere alla figura di Gelsomina.

Particolarmente felliniano in questo film è l'insieme delle incredibili ed interessanti facce che Joe incontra e fotografa. Joe Morelli imbrogliava i suoi clienti con finti provini che non sfoceranno mai in nessuna carriera da attore. Ciononostante le esibizioni di queste persone comuni – il carabiniere che declama Dante, i tre fratelli briganti che sono convinti a lasciare il crimine per dedicarsi al cinema e così via – richiamano alla mente le persone disperate che mettono in scena le loro vite in *Block-notes di un regista* (1969), per non parlare delle numerose e simili facce grottesche di film come *Satyricon*, *Roma* e *Amarcord*. Forse il miglior esempio del limite al quale l'estrema ammirazione per l'opera di Fellini può arrivare è *Sweet Charity - La ragazza che voleva essere amata* (1969) di Bob Fosse, un film non soltanto ispirato a *Le notti di Cabiria* (1957), ma un vero e proprio rifacimento hollywoodiano dell'originale italiano. Presentato inizialmente a Broadway da Fosse, sotto forma di musical nel 1966 e interpretato dalla moglie di Fosse, Gwen Verdon – un altro particolare parallelo con Fellini, che spesso aveva impiegato la moglie nel ruolo di protagonista – l'opera di Fosse fu un enorme successo e lanciò un gran numero di canzoni famose. Tra queste: *Big Spender*, *I love to cry at weddings*, *There is gotta be something better than this* e la famosa canzone di *Charity If my friends could see me now*.

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

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

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

Nine, il musical di Broadway del 1982 che era l'adattamento di *8½*, vinse il Tony Award per il miglior musical di quell'anno e ricevette altre undici nomination.

Diretto da Tommy Tune, con musiche di Maury Yeston e testi di Mario Fratti e di Arthur Kopit, questo musical di estremo successo fu interpretato da

Raul Julia. Anche la ripresa del musical nel 2003, interpretato questa volta da Antonio Banderas, fu un grande successo. Julia e Banderas interpretavano un regista italiano, Guido Contini, ma gran parte delle analogie con il film italiano si fermano qui.

In particolare i temi della creazione artistica e del cinema nel cinema non sono per nulla toccati dal musical. Guido Contini è coinvolto in una crisi, ma si tratta più della crisi della mezza età di un maschio italiano ipersensuale ed eternamente adolescente che di un blocco della creatività. Apparentemente Fellini ha venduto a Yeston i diritti a ricavare un musical dal suo capolavoro alla sola condizione che il film non sarebbe mai stato menzionato nel programma, nelle pubblicità o in qualunque altro posto. *Nine* si concentra primariamente sulla suggestione della scena dell'harem di *8½* e sulle altre sequenze nelle quali le donne minacciano la figura del regista felliniano.

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

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

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

Se i film di Fellini hanno spesso offerto ad altri registi una specie di magazzino di immagini e sequenze da imitare e da incorporare in visioni artistiche interamente differenti, uno dei suoi capolavori, *8½*, ha spinto molti registi a trattare quello che ora, in prospettiva, potrebbe essere definito un modo felliniano di affrontare il discorso cinematografico: cinema nel cinema, metacinema, autoriflessione sul cinema.

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

Un'analisi di come registi quali François Truffaut, Paul

Mazursky, Woody Allen, Bob Fosse e Spike Jonze abbiano utilizzato *8½* ci rivela anche quanto sia realmente difficile imitare un maestro.

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

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

Presumibilmente Alex, il nostro regista, soffre per lo stesso problema. Paul Mazursky appare nel film nel ruolo di un produttore superficiale che tenta di interessare Alex alla realizzazione di una serie di ridicoli film: una versione contemporanea di *Huckleberry Finn* di Twain che dovrebbe costituire una piattaforma ideologica sul razzismo, il fascismo e la rivoluzione in America; un western; un film su una ragazza che deve sottoporsi ad un trapianto di cuore. Alex vorrebbe rimanere fedele alla sua personale visione artistica che afferma essere ispirata al Fellini di *8½* (il regista compra addirittura una casa al tasso di interesse dell'8½ per cento). Fellini stesso appare in un cameo mentre è nella sala di montaggio a lavorare su *I clowns* e l'irruzione del collega gli provoca un prevedibile fastidio.

Nel film non è affatto chiaro come Alex arrivi a Roma, in via Veneto e a Cinecittà: probabilmente Mazursky vuole imitare i fantastici salti dalla realtà alla fantasia propri del suo idolo registico.

Certamente il regista americano imita la tecnica di Fellini nel fatto che in numerose sequenze si slitta rapidamente dalla realtà alla fantasia. In una di queste, dopo aver notato l'inquinamento di Los Angeles, vediamo all'improvviso un intero aeroporto pieno di cadaveri, mentre Alex e la moglie vengono salvati in mezzo ai morti da medici equipaggiati con maschere anti-gas. In un'altra apparente fantasia, Alex incontra Jeanne Moreau in un negozio e poi fugge con lei su un carro trainato da cavalli. Una terza fantasia gli mostra, su una spiaggia californiana di notte, l'immagine di una donna nera che danza nuda con degli altri neri, anch'essi mezzi nudi, quasi in risposta al suo desiderio di fare un film sui neri che si rivoltano e occupano Beverly Hills. In una quarta fantasia la vista di un marine che gli mostra il segno della pace produce una sequenza in cui Alex è coinvolto nella guerriglia urbana per le strade di Los Angeles. Nella più bella sequenza del film, Alex dichiara che *8½* è un "un film sulla vita" e poi appare sul set di un film italiano circondato da immagini felliniane di cardinali, personaggi vestiti da Guido Anselmi e altri vestiti come Fellini. Alex stesso appare in veste da cardinale. Persino sua madre si materializza, montando su un cavallo che pare uscito da

Giulietta degli spiriti, e spiega al suo meravigliato figliuolo: "Mr. Fellini mi ha chiamato: non dovevo rispondere?". Le sue parole di commiato sono: "Non discutere mai con Fellini!", non male come consiglio materno.

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

Da *Alex in Wonderland* non emerge in realtà nessuna soddisfacente visione artistica e creativa, forse anche perché, nel cinema di Fellini i film sono sempre ancorati ad un rigoroso concetto di suprema razionalità che regola la transizione unitaria dei materiali filmici dalle fonti inconse della creatività artistica alla materiale creazione dell'opera d'arte, il che vale anche per il viaggio psichedelico nella cultura hippie del *Satyricon* o per la meditazione sulla creatività artistica di *8½*.

Dal punto di vista cronologico, *Effetto notte* di François Truffaut (*La nuit américaine*, 1973) è il secondo più importante tributo cinematografico a *8½* e

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

Pauline Kael una volta scrisse che il film felliniano di Truffaut è la celebrazione del *cinéphile* della cultura francese, che preferisce andare a vedere un film piuttosto che fare qualunque altra cosa.

8½, il modello di Truffaut, è costellato di flashback che spiegano il processo creativo con scene che vanno dall'infanzia di Guido fino alla sua attuale vocazione artistica. Nei flashback di Truffaut vediamo solo un sogno in bianco e nero, diviso in tre fasi, che mostra Ferrand da bambino che ruba le foto pubblicitarie dalla vetrina di un cinema dove si proietta *Quarto potere* (1941) di Orson Welles. Nonostante l'agrodolce elegia truffautiana, dedicata alla relazione che lega il regista agli attori e alla troupe, niente lo separa più da Fellini del suo entusiasmo da cinefilo, per il quale ogni aspetto della vita si sintetizza nel girare un film. Ferrand sogna di fare un film come *Quarto potere* e finisce invece a filmare una pellicola romantica di secondo ordine per poter continuare a vivere.

Sia Fellini che Truffaut amavano fare film, ma Fellini (a dispetto di tutti quelli che lo accusavano di non essere un intellettuale) eguaglia e supera Pirandello per la profondità del suo discorso metacineamatografico sulla natura della creatività artistica. La visione truffautiana di quest'ultima rimane al livello di riflessione sui singoli avvenimenti del set che definiscono i rapporti fra le persone coinvolte nel fare il film e non arriva mai ai livelli di approfondimento estetico che il suo modello sembra raggiungere così naturalmente.

Mentre l'inquadratura conclusiva di *Effetto notte* ci mostra un'immagine ripresa dall'alto che potrebbe ricordarci come

Fellini confrontasse la sua vocazione registica con l'idea stessa di un'onnipotente divinità, il regista francese semplicemente fa i bagagli e se ne va a casa dopo aver completato le riprese, senza quel salto di qualità nel finale che aggiungeva grazia creativa a 8½ o a *Intervista*.

Se il mio giudizio complessivo su Mazursky e Truffaut dovesse suonare troppo negativo, ciò non era nelle mie intenzioni. Dopo tutto misurarsi con uno standard artistico del livello creativo di 8½ non è un'impresa facile. Né Mazursky né Truffaut inoltre tentano veramente di affrontare lo stesso genere di riflessione estetica che Fellini non solo ha affrontato nel corso della sua carriera, ma è riuscito magicamente e trionfalmente a dominare. In effetti è stato merito dell'inconscio e del suo magico potere il trasformare 8½ in un capolavoro.

A ben guardare lo stesso ruolo magico e misterioso dell'inconscio è visibile in tre potenti e godibili adattamenti che, a mio parere, rappresentano il meglio della riflessione "alla maniera di" Fellini: *All That Jazz* di Bob Fosse (1979), *Stardust Memories* di Woody Allen (1980) e il più recente *Il ladro di orchidee* (Adaptation) di Spike Jonze (2002). *All That Jazz*, come *Sweet Charity*, evita quell'intellettualismo al quale troppo spesso soccombono gli ammiratori del cinema di Fellini. Il film vinse quattro premi Oscar su un totale di nove nomination. *All That Jazz*, come *Sweet Charity*, trasuda una sorta di vitale energia cinetica che

Fosse doveva aver trovato così attraente in *La dolce vita* e *8½*. Mentre il discorso metacinetematografico di Fellini sulla creatività gioca con l'idea della morte nella frenetica conferenza stampa che ha luogo verso la fine di *8½*, appena prima della trionfante conclusione, Fosse si presenta al pubblico, travisato ma ben riconoscibile, sotto le spoglie di Joe Gideon un uomo schiavo del sesso, dell'alcol, della droga, ma soprattutto della sua arte. Joe è inoltre ossessionato dalla morte. Le scene d'apertura del film, ripetute poi più volte, mostrano Gideon svegliarsi, prendere Dexidrina ed Alka-Seltzer, fumare nella doccia, bere, ascoltare Mozart, versarsi collirio negli occhi iniettati di sangue e concludere con un avviso rivolto a se stesso nello specchio: "È l'ora dello spettacolo!".

Come Guido Anselmi, il regista felliniano, Gideon cerca disperatamente di completare un film, un omaggio al comico americano Lenny Bruce, qui intitolato *The Standup*. In realtà Fosse aveva diretto questo film che era intitolato *Lenny* (1974). Al tempo stesso Gideon cerca di mettere in scena il suo nuovo musical a Broadway. Si è sempre spettegolato sul fatto che Fellini avesse veramente avuto una relazione con Sandra Milo, che interpreta l'amante di Guido in *8½*. Fosse imita Fellini, ma fa anche meglio di lui, visto che include nel cast non una ma due sue ex-amanti. Anne Reiking, che interpreta Katie, l'amante di Gideon, e Jessica Lange che è Angelique, la

misteriosa interlocutrice di Gideon nei suoi dialoghi con l'inconscio. Angelique è chiaramente un personaggio di ispirazione felliniana. I suoi fantastici costumi vengono fuori da *Giulietta degli spiriti* (1965), mentre l'uso di una donna che personifica la morte ci riporta a *Toby Dammit* (1968), dove una figura simile di ragazzina viziosa accompagna l'attore inglese verso la sua morte. Sia in *All That Jazz* che in *Toby Dammit*, la donna tentatrice incoraggia il protagonista maschile ad assumere un comportamento autodistruttivo. Esattamente come Guido che scivola senza sforzo fra le varie realtà temporali (il presente mentre tenta di girare un film di fantascienza, il passato delle sue memorie e le fantasie di solito rivolte al futuro), Gideon va avanti e indietro fra le prove del musical e il montaggio del suo film, abbandonandosi a conversazioni mentali con Angelique e fantasticherie varie.

Destinato alla distruzione, Joe Gideon ha finalmente un crollo psicofisico e viene ricoverato in ospedale. Qui Fosse mette in scena lo stesso tipo di grande spettacolo di varietà che ha sempre affascinato Fellini. Mentre giace nel suo letto d'ospedale, Gideon sogna di filmare la propria vita, esattamente come Guido Anselmi mescolava la sua biografia con il film che stava cercando di creare. In quattro sequenze successive intitolate *Hospital Hallucinations*, Gideon osserva dal suo letto un altro Joe Gideon (il regista delle allucinazioni) che dirige quattro differenti coreografie ispirate

alla sua stessa vita. Fatto non sorprendente per una coreografia di allucinazioni, le quattro sequenze sono interpretate dalle tre donne più importanti della vita di Gideon: la sua ex-moglie Audrey (Leland Palmer), la sua attuale amante Katie e sua figlia Michelle (Erzsébet Foldi).

Queste scene di danza potrebbero essere state ispirate dalla reinterpretazione da parte di Fosse di un'importante scena di *8½*. Una delle quattro coreografie è intitolata *Old Friends* ed è interpretata da dieci showgirl – le soubrette tanto amate da Fellini – che ballano vestite di piume di struzzo, facilmente associabili alla figura di Jacqueline Bonbon (Yvonne Casadei), la soubrette invecchiata dell'harlem di *8½*.

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

Comunque sia, Fellini non completò mai il suo film sul mistero della morte, *Il viaggio di G. Mastorna*. Invece *All That Jazz* si potrebbe ben definire il *Mastorna* di Bob Fosse.

Il film si conclude con una celebrazione della creatività artistica in modo non dissimile da come si concludeva *8½*. Il numero di danza intitolato *The big exit* rielabora il famoso motivetto di Broadway *Bye Bye Love* (ora trasformato in *Bye Bye Life*) per arrivare ad una conclusione entusiasmante che allude ovviamente al gran finale del capolavoro felliniano.

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

Se le conclusioni di Fellini in *8½* affermavano una celebrazione della vita nell'arte, l'esuberante danza di Fosse vuole rappresentare il trionfo dell'arte sulla morte, anch'essa un'idea spiccatamente felliniana. Forse il più evidente omaggio a Fellini in *All That Jazz* è l'impiego di Giuseppe Rotunno come operatore (un direttore della fotografia magistrale che ha lavorato spesso anche con Lina Wertmüller, altra regista il cui stile è indubitato con quello di Fellini al di là di ogni discussione). La fotografia di Rotunno per il film di Fosse esibisce un'evidente qualità felliniana.

Sarebbe sciocco aspettarsi da parte di un regista dallo stile cerebralmente comico come Woody Allen un'interpretazione di *8½* che imiti l'esuberanza e l'energia dell'inno creativo di Bob Fosse. Tuttavia Allen nel suo *Stardust Memories* (1980) riesce a sviluppare uno

charme minimalista tutto suo. Se Fosse usava Rotunno per raggiungere una qualità felliniana dell'immagine, Allen impiega l'espertissimo Gordon Willis come direttore della fotografia per ricreare immagini che richiamino alla mente il genio di Otello Martelli, l'operatore di Fellini in *La dolce vita* o di Gianni di Venanzo, direttore della fotografia in *8½*. In *Stardust Memories*, Allen usa *8½* più o meno nello stesso modo nel quale Bob Fosse aveva usato *Le notti di Cabiria*, appropriandosene per *Sweet Charity*. Allen in pratica usa il film come un canovaccio adottandone la struttura narrativa per raccontare la storia di un regista, Sandy Bates (interpretato dallo stesso Woody Allen), che come Guido Anselmi ha un momento di crisi creativa. Bates vuole abbandonare il genere comico e girare film seri sui problemi più importanti della vita umana ed è costantemente criticato per aver abbandonato la sua geniale comicità (un genere di critica che Woody Allen ha ricevuto spesso nella sua vita).

Allen rende chiarissima la relazione fra il suo film e quello di Fellini in una scena durante la quale Bates è invitato ad un dibattito per discutere dei suoi film. Uno degli attori nel film di Bates, Tony Roberts che interpreta se stesso, appare sul palco con Bates per discutere del film di Allen. Quando qualcuno dal pubblico chiede a Tony Roberts se in una delle scene del film di Bates ci fosse un omaggio al vecchio horror di Vincent Price *La maschera di cera* (1953) Roberts risponde: "Un omag-

gio? Non esattamente. Gli abbiamo proprio rubato l'idea". I grandi artisti come Fosse in *Sweet Charity* e Allen in *Stardust Memories* prendono le idee dovunque possano trovarle, senza farsi influenzare dal pregiudizio contro l'imitazione nell'arte che abbiamo ereditato dai Romantici. Fosse e Allen fondamentalmente non fanno altro che rubare le idee dei rispettivi film da Fellini, ma poi le trasformano in qualcosa di originale e personale in un processo che rinnova il discorso teorico sulla creatività artistica impostato dal regista riminese.

Le brillanti scene di apertura di *Stardust Memories* pongono subito il pubblico in una prospettiva tutta felliniana e metacinematografica. Le sequenze iniziali infatti sono una diretta rielaborazione della famosa scena dell'ingorgo stradale in *8½*, che sarà impiegata anche da Joel Schumacher per l'inizio di *Un giorno di ordinaria follia*. Mentre un orologio ticchettante scandisce la colonna sonora che è, all'inizio, priva di sonoro, Sandy Bates siede in uno scompartimento e guarda una serie di individui tristi, silenziosi e grotteschi che lo fissano a loro volta. Sul binario accanto, un'altra carrozza piena invece di gente felice e che si gode la vita sta per partire, mentre una giovane Sharon Stone, al suo debutto, lancia a Bates un bacio attraverso il finestrino del treno. Bates cerca di scappare, come Guido quando rischia di soffocare nella sua macchina intrappolata dal traffico, ma non ci riesce. Tutto quello che può fare è dare pugni sulla

porta e tirare il freno di emergenza invano, guardando il treno della felicità che parte senza di lui.

Come la fantasia di fuga di Guido che finisce su una spiaggia dove il produttore lo trascina giù nella realtà, Bates si trova nella scena successiva in una discarica di rifiuti su una spiaggia dove vagano i passeggeri dei due treni. Questa scena si interrompe e il pubblico all'improvviso comprende di aver visto le immagini di uno dei film "seri" di Bates, quel genere di pellicole a causa delle quali il regista viene sempre criticato nel film.

Woody Allen riprende brillantemente anche uno dei marchi di fabbrica di Fellini: la creazione di scene che producono una sensazione di intrappolamento da parte del protagonista il cui stato soggettivo è anche il tema di *La dolce vita* e *8½*. Come Fellini, Allen utilizza brillantemente le scene di massa, le conferenze stampa e i dibattiti per costruire queste scene. Le facce estranee sembrano comprimere lo spazio filmico di Bates, mentre pongono continuamente vuote domande sull'arte e sulla sua vita personale, finendo per creare un senso di claustrofobia.

Come Guido, Sandy Bates ha molti problemi nel trattare con le donne della sua vita. Pur essendo appassionatamente innamorato della nevrotica Dorrie (Charlotte Rampling), Bates è anche attratto dalla più accessibile Isabel (Marie-Christine Barrault) e si incontra con un'attraente ragazza di nome Daisy (Jessi-

ca Harper) all'Hotel Stardust, dove è in corso una convention sui suoi film. Allen usa anche improvvisi stacchi dalla realtà del presente alla memoria o alla fantasia, tipici dello stile di *8½*. Per esempio vediamo in un flash-back l'infanzia di Sandy Bates: a quei tempi il ragazzino era un precoce prestigiatore e showman, già destinato a lavorare nel cinema. Isabel, come Carla, l'amante di Guido, fa la sua inaspettata comparsa all'Hotel Stardust. Sandy Bates si preoccupa dell'influenza che il suo produttore potrebbe avere sulla sua creatività, anche qui come capita a Guido Anselmi. Nel film che Bates vuole realizzare, tutti i personaggi vanno a finire in una discarica, ma invece la produzione vuole che tutto finisca in musica, con uno di quegli happy end hollywoodiani che il regista ormai odia. Entrambi i finali comunque ricordano le sequenze conclusive di *8½* che riuniscono insieme tutti i personaggi del film. Un altro probabile riferimento al film felliniano spiegherebbe l'uso della carrozza ferroviaria, visto che un finale alternativo di *8½* vedeva tutti i personaggi riuniti su di un treno.

Bates è ovviamente perturbato dal mistero del femminile quanto Guido e, ad un certo punto, fantastica sull'idea di mettere insieme parti di donne diverse per formare una donna perfetta in una comica scena ambientata nella sala operatoria di un ospedale. Ma questa fantasia si rivela ancora una volta la scena di uno dei film comici di Bates, fatto che apprendiamo quando al-

cuni spettatori all'hotel, rivolgono a Bates delle domande sui suoi film. Per elaborare ulteriormente il problema del film comico contro il film tragico (il vero tema della metacinematografia alleniana) Allen ci mostra Bates, Daisy e Isabel alla proiezione di *Ladri di Biciclette* di De Sica, spettacolo che successivamente causa una discussione sul senso della vita, una delle due costanti preoccupazioni di Bates (l'altra riguarda le relazioni con le donne).

Dopo una serie di avventure comiche, inclusa una scena nella quale Bates interroga un alieno sul significato della vita, Isabel lascia Bates da solo all'hotel e salta sulla carrozza di un treno per tornare a casa. Sperando di trattenerla Bates le racconta un nuovo finale completamente inventato del suo film: tutti sono sul treno (come nel finale alternativo di *8½*), ma non sono infelici come i passeggeri visti all'inizio di *Stardust Memories*. Isabel e Bates si baciano mentre il treno parte, rivelandosi come il "treno della felicità" che il regista perdeva all'inizio del film. Il pubblico applaude e ci accorgiamo di essere di nuovo nell'hotel dove si svolge la convention di cinefili che sta guardando un film di Sandy Bates. Isabel, Daisy e Dorrie sono lì e si rivelano anch'esse come attrici di altri film di Bates. Diventa chiaro che la maggior parte di ciò che abbiamo visto durante la narrazione non era altro che un film nel film.

Il colpo di genio di Fellini, come quello di Pirandello in *Sei personaggi*, era stato

quello di fare un film sull'impossibilità di fare un film e la visualizzazione di questa impossibilità ha materializzato un film interamente nuovo sulla creatività artistica. Woody Allen arriva ad un simile miracolo con *Stardust Memories*. Ma le conclusioni dei due film rimangono molto diverse, riflettendo la specifica personalità dei due registi. L'estroverso Fellini termina il suo film con una celebrazione mozzafiato, un momento festoso che seduce il pubblico per la sua coraggiosa semplicità, visualizzando l'attimo stesso della creatività artistica nella soggettività. Il regista, Guido Anselmi, regredisce al punto da ridiventare un bambino che marcia insieme ad un gruppo di clown-musicisti per poi sparire, lasciando dietro di sé solo la fonte primordiale del potere di fascinazione del cinema: la luce che svanisce sul nero dello schermo mentre scorrono i titoli di coda. L'introverso intellettuale Allen, termina il suo film con Sandy Bates che da solo in un cinema, dopo che il pubblico è andato via, contempla lo schermo cinematografico vuoto. L'immagine svanisce su una dissolvenza in nero mentre sono visibili solo le lampadine sul soffitto, che risplendono come stelle. Uno dei maestri del cinema italiano è stato derubato dalle sue immagini, idee e tecniche narrative da un maestro americano che si considera un suo ammiratore. *8½* è il capolavoro di Fellini a causa della sua maniera paradossalmente controllata di presentare una soggettività dietro la facciata

di quella che Fellini chiamava "la bella confusione", titolo alternativo del film che fu poi alla fine respinto. Quaranta anni dopo la sua prima, *8½* non sembra affatto confuso, ma invece quasi un testo modernista, classicamente organizzato, così familiare oggi quanto una volta era sbalorditivo e sorprendente. Il saccheggio del capolavoro di Fellini da parte di Woody Allen ha prodotto un altro film molto buono, ma in una chiave completamente diversa, più prossima al suo stile personale e al suo metodo artistico minimalista. Il cinema di Fellini si è rivelato una miniera d'oro di immagini e di idee per altri registi. Cosa anche più importante, come abbiamo visto, *8½* è diventato la pietra di paragone per quel che riguarda il cinema sul cinema, i film sui film e l'autoriflessione sulla creatività stessa, offrendo ai registi una struttura sulla quale organizzare la loro personale visione dell'argomento. Bob Fosse ha usato suggestioni felliniane per drammatizzare le sue idee sulla coreografia e sul musical. Woody Allen per analizzare le sue nevrotiche preoccupazioni sulle relazioni con le donne e sulla felicità. *Il ladro di orchidee / Adaptation* di Spike Jonze, tratto dall'intelligente sceneggiatura di Charlie Kaufman, sposta il discorso felliniano sul fare cinema e sulla creatività artistica, dal regista allo sceneggiatore. Il film, candidato senza successo all'Oscar, al Golden Globe e al premio della Writers Guild per la miglior sceneg-

giatura, ha nonostante tutto ricevuto molti riconoscimenti da parte dei critici a New York, Toronto e Chicago. Jonze e Kaufman rappresentano una delle più originali coppie regista-sceneggiatore attualmente al lavoro a Hollywood. Prima di *Adaptation* i due avevano prodotto un altro film molto acclamato dalla critica: *Essere John Malkovich* (1999).

Lo sceneggiatore Charlie Kaufman va direttamente alla fonte della geniale intuizione di *8½*: il film di Fellini trattava dell'impossibilità di fare un film, mentre la sceneggiatura di Kaufman concerne l'impossibilità di scrivere una sceneggiatura per adattare un libro chiamato *Il ladro di orchidee*, scritto da Susan Orlean, una redattrice del New Yorker. Charlie Kaufman si autorittrae nella sceneggiatura e inventa anche il personaggio del suo fratello gemello, Donald Kaufman, entrambi i ruoli sono interpretati da Nicolas Cage. Charlie soffre di un blocco creativo, mentre Donald vuole scrivere sceneggiature solo per fare soldi. In questo modo Kaufman evidenzia le contraddizioni e i problemi delle sue scelte creative confrontandosi col modello del fantomatico fratello gemello. Jonze e Kaufman giocano ulteriormente col loro pubblico inserendo nel cast persone reali come John Malkovich, Jonze stesso, John Cusack e Catherine Keener, che interpretano se stessi e ancora persone realmente esistenti ma impersonate da attori, come Charlie Kaufman, John

Laroche e Susan Orlean. Un personaggio interessante è Robert McKee, guru della sceneggiatura che offre seminari di scrittura a gente come Donald ed è autore di un popolare bignami per aspiranti sceneggiatori. Il libro esiste veramente e si intitola: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997).

Nel film, *adaptation*, adattamento, è un termine che si riferisce non solo all'adattamento del libro in una sceneggiatura, ma anche al processo darwiniano che permette a fiori come le orchidee di adattarsi a sopravvivere. Ancora più importante è il riferimento al modo in cui il cuore si adatta alla passione. Gli aspetti più felliniani di *Adaptation* ruotano attorno alla relazione fra Charlie (una persona realmente esistente) e Donald (una persona inventata da Kaufman per complicare la trama del film). Donald segue alla lettera le meccaniche istruzioni di Robert McKee e riesce a firmare un contratto milionario per la sceneggiatura di un thriller. A differenza di Charlie, che cerca l'originalità, Donald sa quello che vuole, un lucroso contratto per una sceneggiatura banale: "McKee dice che tutti dovremmo scrivere nell'ambito del genere, dovremmo trovare l'originalità nel genere. Lo sai che non c'è più stato un nuovo genere da quando Fellini ha inventato il *mockumentary*?... Il mio genere è il thriller e il tuo?". Donald si riferisce a tutti quei film di Fellini che dovrebbero narrare aspetti del-

la vita attraverso la finzione filmica, come *8½*, o agli pseudo-documentari veri e propri come *Block-notes di un regista* (1969), *I clowns* (1970), *Roma* (1972) e *Intervista* (1987). Charlie, come Guido Anselmi, vuole scrivere qualcosa di originale, ma si sente intrappolato in un'industria che domanda prodotti commerciali e, a differenza del suo prosaico fratello, non vuole scendere a compromessi con lo show-business.

La genesi di *Adaptation* somiglia a quella di *8½*. Il vero Charlie Kaufman aveva ricevuto l'incarico di adattare per lo schermo il libro di Susan Orlean *Il ladro di orchidee*, ma aveva trovato questo compito irrealizzabile, anche se gli piaceva il protagonista: un ladro di orchidee chiamato John Laroche. Dunque il vero Kaufman, come il vero Fellini, ha deciso di scrivere una sceneggiatura sull'impossibilità di scrivere una sceneggiatura, allo stesso modo nel quale il regista riminese aveva deciso di fare un film sull'impossibilità di fare un film di fantascienza. Ma Kaufman complica la situazione introducendo il personaggio fittizio di Donald Kaufman (accreditato persino nei titoli del film come co-autore della sceneggiatura) e lo usa in contrasto con Charlie, come un alter ego che rappresenti un altro tipo di sceneggiatore, interessato solo al denaro. La vita comincia ad imitare l'arte nel mondo di Kaufman quando la storia thriller di suo fratello Donald sembra materializzarsi nel finale del film.

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

In questa panoramica ho menzionato solo alcuni degli esempi più importanti ed eclatanti di quei lavori e di quei registi che, nel cinema recente, riflettono l'impatto del cinema di Federico Fellini. L'opera di Fellini e in particolare *8½*, è ormai diventata canonica nelle scuole di cinema e nei libri di testo e non c'è ragione di credere che la sua influenza potrà in futuro diminuire, specialmente per il fatto che la tecnologia del DVD ha reso i lavori di Fellini molto più facili da raggiungere per tutti. Durante il Rinascimento europeo, quando l'Italia faceva scuola al resto d'Europa, Francesco Petrarca ha inventato un nuovo tipo di discorso poetico, liriche che avrebbero dovuto essere dedicate alla donna amata, ma che in realtà trattavano solo del poeta e non dell'oggetto del suo amore. Erano poesie amorose supremamente auto-riflessive. Per secoli, fino al Romanticismo ogni poeta europeo in ogni lingua ha sottratto alla poesia di Petrarca qualcosa che riguardava i concetti, le metafore, le immagini e le situazioni liriche. La lirica amorosa e quella petrarchesca erano divenute praticamente sinonimi.

Il cinema ha solo poco più di un secolo di vita, ma mi azzarderei a prevedere che

il cinema di Fellini godrà (o soffrirà, secondo la qualità degli imitatori) grosso modo della stessa sorte per il secolo a venire. Ogni discorso sulla natura del cinema diventerà inevitabilmente auto-riflessivo

e meta-cinematografico e perciò dunque felliniano. L'aver fondato un intero nuovo genere cinematografico, il *mockumentary* se accettiamo la definizione data in *Adaptation*, rappresenta solo uno dei molti

contributi di Federico Fellini all'arte del ventesimo secolo.

(Traduzione in italiano di Fabio Benincasa, Indiana University)

Federico Fellini's Presence in the Contemporary Cinema: Some Tentative Observations

by Peter Bondanella

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

Three different kinds of influences, each very different from the other, should be noted. First, Fellini has furnished other directors with key images or sequences crucial to very different artistic visions. Secondly, Fellini has been a source of plots for the Broadway musical theatre in America. And finally and most importantly, some directors have departed from Fellini's own metacinematic musings on the nature of artistic creativity – the classic statement of which may be found in *8½* (1963) – to treat the same general theme of artistic creativity, often in very different ways.

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

The impact of a number of Fellini films upon particular sequences or situations in diverse films provides a surprising array of quite different directors who have paid homage to Fellini's works. Chronologically, Fellini's first commercial success was *The Vitelloni* (*I vitelloni*, 1953), a bittersweet story of five provincial slackers who refuse to grow up in a small seaside town not unlike Rimini (although the film was not shot in Fellini's home town). Its wonderful satirical portrait of these overgrown children living at home with their parents but never taking on serious employment or adult responsibilities found an early response in Italy in Lina Wertmüller's *The Lizards* (*I basilischi*, 1963), a film set in southern Italy that features not *vitelloni* (an Italian word not employed frequently outside of Fellini's region but one that became popular thereafter) but *lucertoloni*. Like *lucertole*, Wertmüller's provincial wastrels sun themselves on the metaphoric rocks of the city, and like Fellini's Moraldo, the only *vitellone* that seems to be capable of shaking off his provincial lethargy – Antonio (Antonio Petruzzi) – encounters Rome on a brief visit accompanying two of his aunts to the capital city. Returning home, the energy Antonio seemed to suck up from the Eternal City evaporates as from day to day, he postpones his eventual departure from his provincial home town. Unfairly called a simple remake of *I vitelloni* by some negative critics, *I basilischi* in reality offers a political interpretation of provincial Italy that Fellini's model would never have advanced. Her opening sequences picturing the entire town, including the members of the local Communist Party, asleep in the sun like the lizards her title suggests, might have been lifted from an anthology of Fellini's early films. Yet, major shifts in perspective have taken place, pointing to a feminist perspective and to her future political comedies. The narrative voice is provided by a woman, and the film's strongest characters are women. One remembers the vivid portraits of the outlandishly dressed female who arrives with a sports car and a movie camera and insults the local ex-Fascist landowner (this must surely be Lina's comic portrait of herself). Equally interesting are the female physician whose parents were simple day laborers, and an old woman who commits suicide five years after her husband's death. These rich and powerful figures stand



GRAN PREMIO DELLA GIURIA
 52ª MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE
 CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA



MARIO VITTORIO
 CECCHI GORI
 presentano

un film di
**GIUSEPPE
 TORNATORE**



SERGIO
 CASTELLITTO
 e

L'UOMO DELLE STELLE

con TIZIANA LODATO per la prima volta sullo schermo

LEOPOLDO TRIESTI • NICOLA DI PINTO • FRANCO SCALDIATI • TONY SPERANDEO • CLILIA RONDINILLA • JANE ALEXANDER • ENZO CREARIDA • COSTANTINO CARROZZA e con la partecipazione di LEO GULLOTTA
 Soggetto GIUSEPPE TORNATORE. Sceneggiatura FABIO RINAUDO e GIUSEPPE TORNATORE. Direttore della fotografia DANTE SPINOTTI (a.i.c.). Sceneggiatura FRANCESCO BRONZI
 Costumi BEATRICE BORDONE. Musiche composte, orchestrate e dirette da ENNIO MORRICONE. Produttore esecutivo MARIO COTONE

Una produzione C.G.G. TIGER CIN.CA

realizzata dalla SCIARLO' s.r.l. Prodotto da VITTORIO CECCHI GORI
 Regia GIUSEPPE TORNATORE

CECCHI GORI
 DISTRIBUZIONE

in direct contrast to the closing image of the men of the town, playing cards endlessly and talking to no purpose. Wertmüller's vision of the Italian provinces is far darker than Fellini's, as it includes class conflict, reminders of the bad times under fascism, and economic deprivation. But Fellini's film helped give birth to what later became one of Italy's most brilliant political satirists in the cinema.

According to Martin Scorsese's own eloquent testimony in his four-hour documentary love-letter to the Italian cinema, *My Voyage in Italy* (2002), *Mean Streets* owes its plot structure and some important narrative elements to the model of *I vitelloni*. Both works are what American critics would call "coming of age" films. Fellini's masterpiece follows five slackers around their provincial city on the Adriatic coast of Italy. Fellini's adolescents growing up in the 1950s, however, lack the violent edge, the profanity, the rage, the immorality, and the close association to the underworld that characterize Scorsese's citizens of Little Italy. Fellini's nostalgic view of his youth also avoids the brand of Italian American Catholicism and the particular brand of Catholic guilt that marks Scorsese's film as a work of art made by a man who once attended a seminary and considered becoming a priest. In addition, there is nothing of the film buff in Fellini's work. Fellini's cinema is indebted less to the history of the cinema than to Italian popular culture (the vaudeville variety theatre, cartoons, and his own fantastic dreams). But both films employ a voice-over commentary, and there is little doubt that Scorsese may well have learned the technique of mixing the voices of the director and a character on the voice-over from Fellini's example, not only in *I vitelloni* but also in *Fellini's Roma* (Roma, 1972) and *Amarcord* (1973). Scorsese's *Mean Streets* emphasizes its debt to the cinema by sending its protagonists, whenever they have free time on their hands, to exactly the kinds of works film buffs preferred in that golden age of *cinéaste* culture – Roger Corman horror pics starring Vincent Price, westerns, and old film noirs from Hollywood starring Glenn Ford. The four friends are introduced in much the same fashion Fellini uses in *I vitelloni* to present his five likeable loafers. In successive vignettes after the opening voice over and shots showing the annual San Gennaro Festival in Little Italy (an event echoing the beauty contest of Fellini's work), each individual is introduced quickly and skillfully by a single action that defines their character (or lack of it): Tony throws out a drug addict who has been shooting up in his bar's toilet; Michael, always missing out on the big score, buys a load of Japanese lens covers he takes for the far more expensive German camera lens; Johnny Boy blows up a post office box on the street with a fire-cracker for no apparent reason; and Charlie confesses himself in church and then holds his hand over one of the votive candles, an action he will repeat several times in the film.

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

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

1957) where Catholic religious concepts become employed in a secular framework, much as Scorsese does quite successfully in *Mean Streets*.

Few films indebted to Fellini's early cinema show as much of his presence as *Mean Streets*, which borrows from *I vitelloni* new notions about plot structure, voice-over narration, and even Catholic symbolism. Most directors are content to pluck remarkable sequences from Fellini's works and to employ them creatively in an entirely different context. One excellent example of Fellini's influence, perhaps even unconscious, is that of *8½* and *Roma* upon Wertmüller's masterpiece, *Seven Beauties* (Pasqualino Settebellezze, 1976), a tragic-comic vision of the European Holocaust. From the memorable sequence reconstruction the variety show at the Jovinelli Theatre of Fellini's early days in Rome during the war in *Roma*, Wertmüller must certainly have taken notions of coarse comedy and the unforgettable portrait of the audience in the sequence in which Concettina (Elena Fiore) sings about the English sanctions against Italy for the Abyssinian War. Later in *Pasqualino Settebellezze*, in perhaps the most chilling image in the film – that of the death camp assembly ground with its misty fog surrounding the inmates – the set clearly recalls a nightmare version of the bath sequence from *8½* plus added touches from images associated with Dante's *Inferno*.

Such borrowings from Fellini transposed from one setting to quite a different one are not uncommon. No two directors could be more different in personality, artistic vision, or style than Federico Fellini and Peter Greenaway. Yet, there is certainly no doubt that the many static tableaux from Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) are quite similar to similar scenes in *Satyricon* (1969). This technique of tracking a movie camera past a number of outlandish and grotesque characters or situations can only derive from his masterpiece about classical Rome. Greenaway's work has been interpreted as a parable about Margaret Thatcher's Great Britain. *Fellini's Satyricon* has no modern political counterpart (that kind of symbolism can only be found in *Orchestra Rehearsal*, 1979, which has clear links to the atmosphere in Italy after the assassination of Aldo Moro). But Fellini's adaptation of the Roman novel by Petronius does intend to make a point about the degradation of contemporary culture when compared to that of ancient Rome and to ponder the possibility of radical change at the end of the film when the two picaresque heroes decide to sail off into the unknown in search of new adventures. Greenaway's interest in Fellini's work despite the chasm that separates their visions of the world may also be discerned in a more recent film, *8½ Women* (insert Italian title, 1999), a film in which the director claims he has presented a comic parade of eight and a half archetypes of male sexual fantasies embodied in various women, one of whom (the so-called "half woman" is named Giulietta) represents a rather unkind reference to Fellini's wife). In this film, a businessman named Philip inherits eight and a half pachinko parlors in Toyko. He returns to his chateau in Geneva and sleeps with his son Story, who shows him Fellini's *8½* and persuades his father to turn the family chateau into a bordello. Fellini has often been accused of over-the-top ideas, but rarely have any of his movies contained such grotesque and fundamentally depressing views of human sexuality. Greenaway's cinema seems motivated by anger and by too much cerebralism – qualities that Fellini rarely embraced. However, Fellini would certainly agree with Greenaway's character Story who informs his father Philip, after watching *8½* (in particular, the harem sequence in which Guido Anselmi attempts to control all the women in his life) that indeed, all film directors make films to satisfy their sexual fantasies.

References to Fellini's cinema are certainly not surprising in films about sexual fantasies, and we shall encounter many more when we examine the films that respond directly to Fellini's vision of artistic creativity in *8½*. But one striking example of a highly successful commercial film – Joel Schumacher's *Falling Down* (1993) starring Michael Douglas – demonstrates that Fellini's incomparable film images lend themselves to many different situations far removed from their original source. In *Falling Down*, Schumacher shows how a middle-class white collar worker who goes over the edge and runs amok in a parable of white male anger from the early 1990s. Michael Douglas's character is only identified by the letters on his automobile license plate as D-FENS, a reference to the defense company for whom he works and from which he is released. The film struck a responsive cord in the America of the early 1990s, since men like D-FENS were being laid off after years of faithful and loyal service to corporations who cared only about the bottom line. The anger such people rightly felt when declared "redundant" found a popular expression in this film. And yet the brilliant opening sequence of *Falling Down* is almost a carbon copy of the opening sequence from Fellini's *8½*. Now instead of a dream about the blockage of artistic creativity, from which Guido actually escapes – a fact that promises the viewer our director protagonist will eventually succeed in expressing his ideas in artistic form – D-FENS emerges from the traffic jam and stalks across a Los Angeles drawn by the paranoid mind. Along the way in his journey, this Everyman flies into a mad rage in a Korean grocery store, confronts Latin gang members, meets a Neo-Nazi gun shop owner, and runs into fast food workers who tell him it is too late for breakfast. And yet, the sequence taken almost verbatim from *8½* functions perfectly in an entirely different context to express a completely different idea.

8½ seems to be the perfect film for adapting to all kinds of purposes. At this time, a large American bank – Wachovia – has been running a commercial which begins with a question: What can a bank learn from a foreign film? Earlier

it had run a similar commercial asking what can a bank learn from a Harley Davidson motorcycle! It comes as no surprise that the film selected to be presented as the prototype of a “foreign film” is *8½* (specifically, the celebrated harem sequence in the farmhouse).

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

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

Perhaps the best example of the extremes to which admirers of Fellini will go is Bob Fosse’s *Sweet Charity* (1969), a film not just indebted to *The Nights of Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1956) but truly a Hollywood version of the Italian original. First presented on Broadway by Fosse as a musical comedy in 1966 and starring Fosse’s wife Gwen Verdon in the original Broadway cast – another parallel with Fellini, who often employed his wife in starring roles – Fosse’s musical was an enormous success and introduced a number of famous songs, including “Big Spender,” “I Love to Cry at Weddings,” “There’s Gotta Be Something Better Than This,” and Charity’s famous theme song “If My Friends Could See Me Now.” Fosse’s reliance upon the original Fellini film was so extreme that even though Neil Simon composed the book that was set to music by Cy Coleman, Fosse gave Fellini, Tullio Pinelli, and Ennio Flaiano top billing credit for the original screenplay just above Fosse’s name. This kind of top billing was continued when the film adaptation of the musical *Sweet Charity* was released in 1969. *Sweet Charity* comes as close to being a copy of a Fellini film as any director has accomplished, but Fosse’s talent and energy rise to the occasion and the result is both original and faithful to the Maestro in all the things that count – vibrant imagery, sentiment, energy, and the sense of movement and excitement that was so typical of Fellini films from the late 1950s and the 1960s, such as *La dolce vita* (1959). The show-stopping dance numbers in a night club called the Pompei Club where Fosse’s prostitute meets the famous actor represents one of the most remarkable examples of virtuoso scenography and brilliant choreography in the history of the American musical.

Nine, the Broadway musical adapted from *8½* in 1982, won the Tony Award for Best Musical in that year and received eleven other Tony nominations. Directed by Tommy Tune, with a musical score by Maury Yeston and texts by Mario Fratti and Arthur Kopit, this enormously successful musical comedy starred Raul Julia; the equally successful revival of the musical in 2003 featured Antonio Banderas. Julia and Banderas play an Italian director named Guido Contini, but here most parallels with the Italian film disappear. Most particularly, the entire issue of artistic creation and cinema in the cinema are not employed in the musical at all. Guido Contini undergoes a crisis, but it is more like a mid-life crisis of an oversexed and eternally adolescent Italian male than one of blocked creativity. Apparently, Fellini sold Yeston the rights to produce a musical of his masterpiece on the sole condition that his film never be mentioned in the program, the advertising, or anywhere else. *Nine* focuses primarily upon suggestions from the harem scene of *8½* and other sequences in which women constantly harass Fellini’s director figure. While Fellini’s satirical portrait of an Italian director shows Guido Anselmi’s exploits with women are far from awe-inspiring, Yeston and Kopit generally employ stereotypes about Italian men and their love-life to amuse an American audience. In spite of its value as light entertainment, *Nine* suffers comparison with the two other Fosse musicals indebted to Fellini – *Sweet Charity* and *All That Jazz* – precisely because *Nine* ignores the truly original aspects of its film model.

Fellini's *8½* and the Depiction of Artistic Creativity in Paul Mazursky, François Truffaut, Bob Fosse, Woody Allen, and Spike Jonze

Because of Luigi Pirandello's trilogy of the theatre – *Sei personaggi in cerca d'autore* (Six Characters in Search of an Author, 1921); *Ciascuno a suo modo* (Each in His Own Way, 1924); and *Questa sera si recita a soggetto* (Tonight We Improvise, 1930) – Pirandello's very name has become synonymous with a certain type of dramatic discourse: self-reflexive theatre, theatre in the theatre, or what has come to be called meta-theatre. If Fellini's various films have often provided many directors with a storehouse of images and sequences to imitate and to incorporate into an entirely different artistic vision, one masterpiece – *8½* – has moved many very different directors to treat what must now, in retrospect, be defined as a specifically Fellinian mode of cinematic discourse: cinema in the cinema, metacinema, or self-reflexive cinema. Here Fellini's masterpiece functions as something like the example of Dante, Boccaccio, or Petrarca in Italian literature. Sooner or later, any Italian writer wanting to compose an epic, a short story, or a love lyric was obliged to come to terms with the “three crowns of Florence” in much the same fashion as contemporary directors must reckon with Federico Fellini's unique and wonderful treatment of the nature of artistic creativity. An examination of how such directors as François Truffaut, Paul Mazursky, Woody Allen, Bob Fosse, and Spike Jonze have utilized Fellini's *8½* reveals just how difficult imitating the master really is.

Paul Mazursky's *Alex in Wonderland* (1970) presents a puzzled film director played by Donald Sutherland mesmerized by Fellini's example. His dilemma in making a film is underscored by a quotation from Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*: when asked by the Caterpillar who she is, Alice declares she does not know and that she changes her identity several times a day. Presumably, our director Alex has the same problem. Director Paul Mazursky appears in the film as a shallow producer who tries to interest Alex in doing a series of ridiculous films: a contemporary version of Mark Twain's novel *Huckleberry Finn* that would serve as an ideological platform about American racism, fascism and revolution; a Western; and a film about a girl who undergoes a heart transplant. Alex wants to remain true to his own artistic vision, which purports to be inspired by Fellini's *8½* (he even buys a house at 8 ½% interest rate). Fellini himself makes a cameo appearance as he is in the cutting room, editing *I Clowns* and Alex's sudden appearance there causes him predictable annoyance. How Alex arrives in Rome, Via Veneto, and Cinecittà is never made clear in the film: presumably Mazursky imitates the fanciful jumps from reality to fantasy in Fellini's model. He certainly imitates Fellini's technique of shifting gears quickly from reality to fantasy in a number of sequences. In one, after noting the pollution in Los Angeles, we suddenly see an entire airport filled with dead bodies while Alex and his wife are rescued from the surrounding cadavers by medical personnel equipped with gas masks. In another apparent fantasy, Alex meets Jeanne Moreau in a store and then drives off with her in a horse-drawn carriage. A third vision at night on a California beach yields a vision of naked black women and a few half naked black men dancing as if in response to Alex's desire to make a film about blacks taking over white Beverly Hills. In a fourth, the sight of a Marine who flashes Alex a peace sign produces a fantasy sequence in which Alex shoots open warfare in the streets of Los Angeles. In the best sequence of the entire film, Alex declares that Fellini's *8½* is “a film about life” and then suddenly appears on an Italian film set surrounded by Felliniesque images of cardinals, characters dressed like Guido Anselmi, and a man dressed like Fellini. Alex himself appears as a cardinal. His mother even materializes, riding on a horse out of *Giulietta degli spiriti*, explaining to her amazed son: “Mr. Fellini calls: I shouldn't come?” Her parting word of advice is “Don't argue with Fellini” – not a bad bit of maternal counsel. Toward the end of the film after taking LSD in a vain attempt to find a theme for his next film (perhaps also in imitation of Fellini's famous experiment with LSD), Alex attends a school play in which his daughter performs (actually Mazursky's daughter), and this situation produces a number of Felliniesque groups of clowns, Hari Krishna celebrants, and even a crowd of Guido Anselmi look-alikes. By this time, both the audience and Alex exclaim: “Whatever happened to the good old days?” when Fellini was producing his masterpieces. No real satisfying vision of artistic creation emerges from *Alex in Wonderland*, perhaps because unlike Fellini's own voyage into the hippy universe in *Satyricon* or his own meditation on artistic creativity in *8½*, Fellini's films are anchored by a rigorous and supremely rational conception of how everything fits together in the transition from the unconscious sources of art to its material creation in a work of art.

Chronologically speaking, Truffaut's *Day for Night* (*La nuit américaine*, 1973) is the second major cinematic tribute to *8½* and the Fellinian mode of treating cinematic creativity. Fellini moves from a science-fiction film that is never shot to his own film created before our eyes whose content is precisely making a film that is never shot (a parallel to Pirandello's *Sei personaggi*). Truffaut himself plays a French director named Ferrand who is making a bad film called *Je vous present Pamela* (May I Introduce Pamela). In the process Ferrand repeats many of the famous sequences in Fellini's model – he screens rushes with the film company; he deals with problems arising from his producers, crew, and actors; he gives a press conference; and he even casts one of Fellini's actresses, Valentina Cortese, in the role of a histrionic actress named Severine who steals the show. Severine forgets her lines over and over again. She complains that when she acted for Fellini, she only had to recite numbers and was dubbed in post

production, but Ferrand insists on direct sound. Ferrand insists constantly that everything in a film must ring true to reality, but everything about his film seems false except Truffaut's love for the technical aspects of film making. Pauline Kael once wrote about Truffaut's Fellini-like film that it celebrates the film buff, the *cinéophile* in French culture that would rather see a film, even a bad film, than do anything else. *8½*, Truffaut's model, bursts at the seams with flashbacks to explain the creative process with scenes from Guido's childhood that dominate his present artistic vocation. In Truffaut's flashbacks, we see only a dream in black and white in three stages that shows Ferrand as a young boy, stealing glossy publicity stills from a movie theatre from Orson Welles's *Citizen Kane* (1941). In spite of Truffaut's bittersweet hymn to the personal relationships that tie together director, writer, crew, and actors, nothing separates him from Fellini more than this *cinéophile* enthusiasm for everything connected with making movies. Ferrand begins dreaming about making films like *Quarto potere* but settles for much less – making a stinker of a second-rate romantic comedy in order to make a living. Both Truffaut and Fellini loved making movies, but Fellini (in spite of all his protestations that he was not an intellectual) equals and even surpasses Pirandello in the profundity of his metacinematic discourse about the nature of artistic creativity. Truffaut's vision of artistic creativity remains on the level of the particular moments on the set that define the relationship between the people involved and never reaches a level of aesthetic profundity that his model effortlessly embraces. While the concluding shot of *La nuit américaine* presents an overhead shot that may remind us of how Fellini compared the director's vocation to that of God Almighty in *Interview* (Intervista, 1987), here the French director simply packs his bags and goes home after shooting is completed without the kind of uplifting ending about artistic creativity that graces *8½* or *Intervista*.

If I sound negative in my assessments of Mazursky and Truffaut, this is not my intention. After all, measuring up to the standards of *8½*'s discourse on the sources of artistic creativity is no easy task. Nor do either Mazursky or Truffaut really attempt the same kind of aesthetic argument that Fellini not only attempts but carries off triumphantly and seemingly as if by magic. In fact, it is the role of the unconscious and its magical power to transform reality that makes *8½* a masterpiece. And to a great extent, this same role and this same mysterious power are given suitable treatment in the three films that, in my opinion, best represent the Fellinian mode of metacinematic discourse – Bob Fosse's *All That Jazz* (1979); Woody Allen's *Stardust Memories* (1980); and the more recent Spike Jonze's *Adaptation* (2002).

All That Jazz, like *Sweet Charity*, avoids the intellectualism to which admirers of Fellini's cinema all too frequently succumb. It won four Oscars out of a total of nine nominations. *All That Jazz*, like *Sweet Charity*, exudes a life-affirming kind of kinetic energy that Fosse must have found so alluring in both *La dolce vita* and *8½*. While Fellini's metacinematic discourse on artistic creativity toys with the idea of death in the frenetic press conference that takes place toward the end of Fellini's film just before its triumphant conclusion, Fosse presents himself in the thinly disguised figure of Joe Gideon as a man addicted to sex, alcohol, drugs, and above all else his art. Joe is also obsessed with death. The opening scene of the film – repeated many times thereafter – shows Gideon waking up, taking Dexedrine and Alka-Selzer, smoking in the shower, drinking, listening to Mozart, and putting eye drops into his blood-shot eyes, concluding with the remark he delivers to himself by looking into the mirror: "It's show time!" Like Fellini's director figure Guido Anselmi, Gideon is desperately seeking to complete a film – an homage to American comic Lenny Bruce here called *The Standup*. Fosse actually directed a similar film entitled *Lenny* (1974). At the same time, Gideon is also trying to put together a new musical comedy on Broadway. Fellini was always rumored to have had an affair with Sandra Milo who plays the mistress Carla in *8½*, and Fosse copies Fellini in this respect but goes him one better, casting not one but two of his former mistresses in the film. Anne Reiking plays Katie – Gideon's mistress) – while Jessica Lange plays Angelique, Gideon's mysterious interlocutor in his subconscious thoughts. Angelique is clearly a character of Fellinian inspiration. Her fantastic costumes come from suggestions in Fellini's *Juliet of the Spirits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), while Fosse's use of a woman to personify death leads us back to Fellini's *Toby Dammit* (1968) where a similar figure is a devious young girl who leads a British actress to his death. In both *All That Jazz* and *Toby Dammit*, the temptress figure encourages the male protagonist to engage in self-destructive behavior. Just as Fellini's Guido slides effortlessly between "realities" in his present time as he attempts to complete a science fiction film, his past memories, and his fantasies (usually future directed), Gideon goes back and forth between his dance rehearsals and his film editing to engage Angelique in subconscious conversations and fantasies.

Doomed to destruction, Joe Gideon finally has his physical breakdown and is taken to the hospital. Here Fosse engages in the same kind of show business "razzle dazzle" from vaudeville and variety shows that always fascinated Fellini. Flat on his back in a hospital bed, Gideon dreams that he is filming his life, just as Guido Anselmi mixes his own life with his film to be created. In four related sequences entitled "Hospital Hallucinations," Gideon watches from his bed as another Joe Gideon – the director of the hallucinations – films four different dance interpretations of Gideon's life. Not unexpectedly for a choreography's hallucinations, the four sequences feature dancing, singing, and the three most important women in Gideon's life: ex-wife Audrey (Leland Palmer), his present mistress

Katie; and his daughter Michelle (Erzsebet Foldi). These dance scenes may well have been inspired by Fosse's reinterpretation of the important screen test scenes from *8½*. One of the four "takes" is entitled "Old Friends" and features ten showgirls – Fellini's beloved soubrettes – who dance with the kinds of ostrich feathers we associate with Jacqueline Bonbon (Yvonne Casadei), the aging soubrette in the harem sequence of *8½*. Two characteristically brilliant dance numbers show us Fosse's source of creativity. The first is an erotic dance routine Fosse creates out of a banal storyline offered by his musical collaborators and the disastrous rehearsals we are shown of the number earlier in the film. As if by magic, Fosse produces one of the great moments in musical film in this hymn to sexuality, a parody of a dance number about an airline named AirErotica. Sexuality lies at the core of the creative fantasy of Fosse's Joe Gideon just as it does for Fellini's Guido.

However, Fellini never completed his film on the mystery of death, *Il viaggio di G. Mastorna*. In contrast, *All That Jazz* might well be called Fosse's *Mastorna*. It concludes with a celebration of artistic creativity not unlike the conclusion of *8½*. Entitled the Big Exit, this dance number employs the famous Broadway tune "Bye Bye Love" (now sung as "Bye Bye Life") to deliver a rousing conclusion that Fosse obviously meant to refer to the beautiful ending of Fellini's masterpiece. Everyone in Fosse's life is assembled in an auditorium that has as its center an operating table; the rhythm of the music mimics the heart beat of the dying patient; the dancers have leotards with arteries painted on them. If Fellini's conclusion underscores the celebration of life in art, Fosse's exuberant dancing about death represents the triumph of art over death – certainly a Fellinian sentiment. Perhaps the most obvious homage to Fellini in *All That Jazz* was Fosse's use of Giuseppe Rotunno as his cameraman (a master director of photography who frequently worked with Lina Wertmüller, another Italian director whose debt to Fellini's style is beyond question). Rotunno's photography for Fosse exhibits an evident Fellinesque quality.

It would be foolish to expect a director with the cerebral comic style of Woody Allen to produce an interpretation of Fellini's *8½* that matched the exuberance and the energy of Bob Fosse's hymn to creativity in the dance. Yet Allen's *Stardust Memories* (1980) has a minimalist charm all its own. If Fosse employs Rotunno to achieve one kind Fellinesque image, Allen employs veteran director of photography Gordon Willis to lovingly recreate images reminding us of the genius of Otelio Martelli, Fellini's cameraman on *La dolce vita* or Gianni di Venzano, Fellini's director of photography for *8½*. In *Stardust Memories*, Woody Allen uses *8½* in much the same way that Bob Fosse had appropriated *Le notti di Cabiria* in *Sweet Charity*. Allen virtually copies his model in great detail. *Stardust Memories* employs the narrative structure Allen found in *8½* to make a film about another film director – Sandy Bates (played by Woody Allen) – who like Fellini's Guido is undergoing a crisis in his ability to create as an artist. Bates wants to abandon comic films and make serious films about important human problems and is constantly being criticized for abandoning his comic gifts in the film (a criticism that Woody Allen has often received). Allen makes the relationship between Fellini and his own film crystal clear in one scene shot at a retreat where Bates has been invited to discuss his films. One of the actors in Bates' film, Tony Roberts, plays himself and appears on the stage with Bates to discuss Allen's film. When a person in the audience asks Tony Roberts if the scene in one of Bates's films was an homage to Vincent Price's horror film *The House of Wax*, Roberts replies: "An homage? Not exactly. We just stole the idea outright." Great artists such as Bob Fosse in *Sweet Charity* or Allen in *Stardust Memories* take ideas wherever they can find them, uninfluenced by the prejudice against artistic imitation we have inherited from the Romantics. Fosse and Allen basically stole the idea of their respective films outright from Fellini, but they do something original and different in the process that turns the Fellinian model for discourse on artistic creativity into something new and fresh.

Allen's brilliant opening of *Stardust Memories* places the audience directly into his metacinematic, Fellinian discourse. This opening sequence is a direct reworking of Fellini's famous opening traffic jam in *8½*, the same scene employed by Joel Schumacher to open *Falling Down*. As a ticking clock resounds on the sound track that is, at first, otherwise devoid of sound, Sandy Bates sits in a train compartment and stares a series of strangely silent, unhappy, and grotesque people looking back at him. On the parallel track, another train car full of happy people enjoying life are about to depart, including a young Sharon Stone in her film debut who blows Bates a kiss through the train window. Bates tries to escape, just as Guido tries to get out of the suffocating car trapped in the traffic jam, but he cannot. All he can do is to pound on the door, pull the emergency brake without success, and watch as the train to happiness leaves with him. Like Guido's fantasy of escape which ends at the seashore where his producer pulls him back to reality in the doctor's office, Bates finds himself in the next scene at a seashore garbage dump where the people on the two train cars walk about. This scene is interrupted, and we the audience suddenly realize that we have just watched a scene from one of Sandy Bates' tragic films, exactly the kind of film people criticize him for making.

Woody Allen also brilliantly copies one of Fellini's trademark techniques: employing the frame to produce a feeling of entrapment on the part of the protagonist whose subjective states is the subject of *La dolce vita* or *8½*. Like Fellini, Allen brilliantly employs crowd scenes, press conferences, and question-and-answer sessions to do this. Face after face impinge upon Bates's filmic space, asking inane questions about art and his personal life, and creating

a sense of claustrophobia. Like Fellini's Guido, Allen's Sandy Bates also has trouble dealing with the women in his life. While he is passionately in love with the neurotic Dorrie (Charlotte Rampling), he is also attracted to the more domestic Isabel (Marie-Christine Barrault), and he also meets an attractive girl named Daisy (Jessica Harper) at the Hotel Stardust where the convention on his films is being held. Allen also employs abrupt cuts from a present "reality" to a past memory or fantasy, typical of the style of *8½*. For example, we see a flash-back to Sandy Bates as a young boy: then he was a precocious magician and showman already destined to work in the cinema. Like Guido's mistress Carla, Isabel shows up unexpectedly at the Hotel Stardust.

Sandy Bates worries about the influence his producers have over his creativity, just as Guido Anselmi does. In the film he wants to make, all the characters end up at the garbage dump, but the studio people want everyone to end up in "jazz heaven," the kind of happy Hollywood ending Bates has come to hate. Each ending, however, reminds us of the concluding sequence of *8½* by gathering everyone in the film together. It is probably another reference to Fellini that explains the presence of Allen's railroad car, since the alternate ending of Fellini's *8½* gathered his characters at a finale inside a railroad car.

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

After a series of comic adventures, including a scene in which Bates questions a space alien about the meaning of life, Isabel leaves Bates at the hotel and climbs into a train car to return home. Hoping to keep her from leaving him, Bates tells Isabel he has invented a new ending for his film: everyone is on the train (like the alternate ending of *8½*) but they are not unhappy like the people in the first train car that opens *Stardust Memories*. Isabel and Bates kiss and the train departs – it is now revealed to be the happy train that left Bates behind at the beginning of the film. An audience claps and we suddenly realize we have been returned to the hotel filled with the audience of film buffs watching a Sandy Bates film. Isabel, Daisey, and Dorrie are there, and they are now revealed to be different actresses in other films by Bates. Most of what has transpired during the course of the narrative we now realize has been a film within a film.

Fellini's stroke of genius in *8½*, like Pirandello's in *Sei personaggi*, had been to make a film about the impossibility of making a film – the visualization of that impossibility created an entirely new film about artistic creativity. Woody Allen achieves something of the same miracle in *Stardust Memories*. But the conclusion of each film remains entirely different and reflective of each director's personality. Fellini, an extrovert, ends *8½* with a breath-taking celebration, a festive moment that carries his audience away by its daring simplicity and visualize the very moment of artistic creativity in subjectivity. The director figure Guido Anselmi regresses to a child who marches with a group of clown musicians and then disappears from view, leaving only the primordial source of the cinema's power, light before the screen fades to black with the film's credits. Allen, an introvert and intellectual, ends his film with Sandy Bates alone in the theatre after the audience has left, staring at the empty screen. The camera fades to black with only the house lights on the ceiling lit. . .and yet they seem as if they shine like the stars above. One master of the Italian cinema has been plundered for images, ideas, and narrative techniques by a master of the American cinema who considers himself Fellini's admirer. Fellini's *8½* is by far the greater work because of its paradoxically tightly controlled presentation of subjectivity behind a facade of what he himself called "la bella confusione," one of the alternate titles for the film that was eventually rejected. Forty years after its release, *8½* seems not confused but almost a classically organized modernist text, as familiar to us today as it was perplexing and puzzling when it first appeared. Allen's "wholesale theft" of Fellini's masterpiece produces another very good film but in an entirely different key, one more suitable to his personal style and his minimalist artistic methods.

Fellini's cinema has produced a goldmine of images and ideas for other film directors. More importantly, as we have seen, *8½* has become the touchstone for cinema in the cinema, films about films, and self-reflexive discourse on creativity itself, offering other directors a structure upon which to organize their very different views on this topic. Bob Fosse used Fellini's suggestions to dramatize his ideas about choreography and musical comedy. Woody Allen employed a Fellinian discourse to analyze his own neurotic preoccupation about his relationships with women and about being happy. Spike Jonze's *Adaptation*, provided with a brilliant script by Charlie Kaufman, moves the Fellinian discourse about filmmaking and artistic creativity from the film director to the scriptwriter and his script. Nominated unsuccessfully for an Oscar, a Golden Globe, and a Writers Guild of America Award for Best Screenplay, it nevertheless received awards from the New York, Toronto, and Chicago film critics. Jonze and Kaufman represent one of the most original teams currently working in Hollywood. Before *Adaptation*, they produced together another

critically acclaimed film: *Being John Malkovich* (insert Italian title, 1999). Kaufman the scriptwriter goes directly to the source of Fellini's brilliant insight with *8½*: Fellini's film was about the impossibility of making a film, while Kaufman's script concerns the impossibility of writing a script to adapt a book called *The Orchid Thief* by Susan Orlean. Kaufman puts himself in his script and also includes a twin brother Donald Kaufman – both roles played by actor Nicholas Cage. Charlie suffers from artistic blockage, while Donald just wants to write a script to make money. Kaufman the scriptwriter thus dramatizes his creative choices in his chosen profession by contrasting himself with a fictional brother. Jonze and Kaufman also play with their audience by placing real people in the film, such as John Malkovich, Jonze, John Cusack and Catherine Keener, who play themselves; other people who actually exist are played by actors, such as Charlie Kaufman, John Laroche, or author Susan Orlean. One character of great interest is Robert McKee – a guru of scriptwriting, who gives seminars to people like Donald and is the author of a popular “how to do it” manual that aspiring scriptwriters employ. This book actually exists and is entitled *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting* (1997). In the film, adaptation is a term that refers not only to writing a script from a book but also describes the Darwinian process of how flowers such as orchids adapt to survive. More importantly, adaptation in the film also means how the heart adapts to passion.

The most Fellinesque aspects of *Adaptation* evolve around the relationship of Charlie (a real person) and Donald (a non-existent person Charles Kaufman invents to complicate his plot in the film). Donald follows Robert McKee's mechanical directions to the letter, resulting in a million dollar contract for a horror film. Unlike Charlie, who looks for originality, Donald knows what he wants – a lucrative contract for a pot-boiler: “McKee says we all have to realize we write in a genre, so we must find originality within that genre. Did you know that there hasn't been a new genre since Fellini invented the mockumentary?... My genre's thriller, what's yours?” Donald's reference to Fellini's “mockumentary” refers to all those films by Fellini that presume to narrate aspects of his life through fiction, such as *8½*, or through pseudo-documentaries or “mockumentaries” – such as *Fellini: A Director's Notebook* (Block-notes di un regista, 1969); *The Clowns* (I clowns, 1970); *Fellini's Roma* (Roma, 1972); and *Intervista*. Charlie, like Guido Anselmi, wants to write something original, not derivative. Yet he is trapped by the demands of an industry that demands commercialization, and unlike his crass brother Donald, Charlie cannot deal with compromise.

The genesis of *Adaptation* is almost exactly like that of *8½*. The real Charlie Kaufman was given the task of adapting the real Susan Orlean's non-fiction book, *The Orchid Thief*, into a script but he found it impossible to do, even though he liked its real protagonist, the orchid thief named John Laroche (Chris Cooper). So the real Charlie Kaufman, like the real Fellini, decided to write a script about the impossibility of writing the script just as Fellini decided to make a film about the impossibility of making the science fiction film in *8½*. But Kaufman complicates the situation he found in Fellini by inventing a fictional Donald Kaufman (who is even credited as co-scriptwriter even though there is no such person) and contrasts him to Charlie as an alter ego who represents another kind of scriptwriter, one who is interested only in money. Life begins to copy art in Kaufman's world, as the thriller plot of his brother Donald's script seems to materialize at the end of the film. The result is a masterful description of the trials and tribulations of scriptwriting and a Fellinesque discourse on the nature of artistic creativity that is more than worthy of its famous source.

This survey has mentioned only the most important and obvious examples in recent cinema that reflect Federico Fellini's impact. Fellini's works, particularly *8½*, have become canonical works in film schools and textbooks, and there is no reason to believe that his influence will diminish in the future, especially in view of the fact that DVD technology has put more of Fellini's works within easy reach of almost everyone. During the European Renaissance when Italy was the school of Europe, Francesco Petrarca invented a new mode of poetic discourse, lyrics that were supposedly about the woman who had enchanted the poet but were really about the poet, not the loved one. They were supremely self-reflexive love poems. For centuries through the Romantic period, every European poet in every language worth his or her salt pillaged Petrarca's poetry for conceits, metaphors, images, and lyrical situations. The love lyric and the Petrarchan lyric became virtually synonymous.

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

IL RETRO DI *HAPPY COUNTRY*: IL PROCESSO TARNOWSKA E ALTRI FRAMMENTI

FEDERICO PACCHIONI

Nell'estate del 2006, mentre stavo lavorando al dattiloscritto originale di *Happy Country*¹, scoprii nel retro delle pagine frammenti di altre sceneggiature. Tra questi vi erano parti di una sceneggiatura in cui ricorreva il nome di una contessa russa, Maria Tarnowska. Nel tentativo di identificare la misteriosa sceneggiatura feci delle ricerche e trovai varie informazioni sulla storia della contessa, ma anche l'annuncio di una pubblicazione del Museo Nazionale del Cinema di Torino intitolata: *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita*, un'edizione critica a cura di Teresa Antolin e Alberto Barbera (Editrice il Castoro, Milano, 2006). Nell'esaminare il libro mi resi conto che ciò che era appena stato pubblicato rifletteva esattamente alcuni dei frammenti

che avevo rinvenuto. La sceneggiatura sul processo Tarnowska era un progetto a cui Luchino Visconti era molto legato, ma che non portò mai a compimento², basato sugli sviluppi dei fatti di cronaca nera sfociati in un processo svoltosi a Venezia nel 1910 che al tempo fece molto scalpore; alle varie fasi del progetto collaborarono in molti tra cui in primo luogo Antonio Pietrangeli, ma anche Michelangelo Antonioni, Guido Piovene, Federico Fellini, Tullio Pinelli e Alberto Moravia. La pubblicazione del Museo Nazionale del Cinema riproduce la prima versione della sceneggiatura, redatta tra la primavera e l'estate del 1946³ e conservata integralmente nell'archivio di Luchino Visconti presso l'Istituto Gramsci di Roma: riportava in copertina i nomi

di Antonioni, Pietrangeli, Piovene e Visconti. Lavorando con alcune riproduzioni del retro delle pagine del dattiloscritto di *Happy Country*, per il quale non è ancora stata fornita un'ipotesi di datazione, e aiutato dall'ordine alfabetico e numerico delle scene, ho ricostruito dai frammenti (in tutto 118 pagine) una buona parte della sceneggiatura che è risultata a un primo confronto un'esatta copia della versione ora pubblicata. Mi dispiace tuttavia di non essere in grado, al momento, di rispondere all'interrogativo sollevato da Alberto Barbera che nell'introduzione si domanda se vi siano altre versioni della sceneggiatura. In ogni caso è chiaro che, grazie alle pagine sul retro del datti-

¹ Il dattiloscritto compilato da Federico Fellini e Tullio Pinelli per la Lux Film (285 pagine) è conosciuto sotto numerosi titoli quali *Paese felice*, *Felice paese*, *Oil in Tuscany* o *Petrolio in Toscana* ed è archiviato nel Fondo Pinelli MS. 13 (Box 5, IIIB) alla Lilly Library of Rare Books dell'Indiana University di Bloomington, Indiana. *Happy Country* è apparso per la prima volta in stampa su "Fellini Amarcord", n. 1-2, ottobre 2006. Per altre informazioni a riguardo si veda FEDERICO PACCHIONI, *The American Fanciullino in "Happy Country"*, "Fellini Amarcord", n. 1-2, ottobre 2006, pp. 15-25; PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, 1992, Princeton N.J., pp. 61-64; TULLIO KEZICH, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 99; e le testimonianze di Tullio Pinelli e Federico Fellini raccolte nell'utilissimo *Lux film* a cura di Alberto Farassino (Il castoro, Milano, 2000, rispettivamente pp. 116-118 e pp. 105-107).

² Gianni Rondolino ha contribuito all'apparato critico di *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita* con una contestualizzazione ricca di testimonianze che chiariscono l'importanza della sceneggiatura all'interno della carriera artistica di Visconti (pp. 32-39).

³ *Ibidem*, pp. 49-58. Il meticoloso studio delle varianti svolto da Antonio Maraldi ricostruisce le fasi di lavorazione di questa sceneggiatura.

loscritto di *Happy Country*, le “poche copie sopravvissute” raccolte da Teresa Antolin possono ora dirsi aumentate di numero e rappresentano un’ulteriore prova della collaborazione tra Pietrangeli e la coppia Fellini-Pinelli⁴.

Tra i documenti conservati nell’Archivio Pietrangeli del Centro Cinema Città di Cesena, vi è un soggetto sul processo Tarnowska di 24 pagine che porta in copertina la scritta a mano di Pietrangeli “Fellini, Pietrangeli, Pinelli. Ottobre 1948”⁵. Senz’altro il soggetto può avere un ruolo interessante nella genesi dell’estetica felliniana e ciò non solo in quanto ne anticipa alcuni elementi fondamentali, come l’attenzione per le tematiche del matrimonio e del tradimento, il rapporto di simpatia tra lo stato psichico dei personaggi e i luoghi, il mescolarsi di realtà e sogno e il fascino femminile sottolineato nei termini di misterioso magnetismo. In questo testo cominciano e essere sviluppate soluzioni visive che ritorneranno in fasi successive del cinema di Fellini. Ad esempio, a preludio di un incontro amoroso, l’approdo del giovane Nicola a un’isola nei pressi di Venezia tratteggia, con un mare in tempesta

sotto scrosci di pioggia e un’isoletta disabitata sulla quale non vi è che una chiesa dagli interni ricoperti di mosaici dorati: uno scenario chiaramente simile ad una delle sequenze iniziali del *Casanova*.

In una recente conversazione, Tullio Pinelli ha accennato alla collaborazione con Pietrangeli con queste parole:

Ricordo benissimo l’episodio della Tarnowska, questa contessa russa che ha avuto un processo clamoroso nel primo Novecento, era un soggetto che girava da un regista all’altro e da uno sceneggiatore all’altro e si era fatto un nome che portava scalogna perché era un racconto tragico che non si riusciva veramente a raccontare. L’abbiamo raccontato anche noi dopo Pietrangeli e Visconti e comunque neanche la nostra versione ha poi avuto seguito. Era proprio un soggetto destinato a non essere realizzato⁶.

Data la voluminosità della sceneggiatura del 1946 e il costo della carta al tempo, è molto probabile che Fellini e Pinelli avessero una sola copia a disposizione e si riducessero a riciclare solo quando certi che essa non sarebbe più servita. A questo proposito Pinelli ha ricordato:

La carta era scarsissima e molto cara, quindi si utilizzavano i vecchi copioni che non ci servivano più per battere a macchina quelli nuovi, era un risparmio di carta... In tanti altri

casi ci sono dei copioni battuti su pagine di un altro copione. Questa era un’abitudine legata a quel periodo in cui la carta era ancora molto preziosa in Italia.

Ora, questi fatti concernenti la collaborazione tra Pinelli, Fellini e Pietrangeli, sono in grado di aiutarci nel tentativo di stabilire una collocazione temporale per la lavorazione di *Happy Country*, dato che con tutta probabilità Pinelli e Fellini avranno deciso di utilizzare la copia del *Processo* datagli da Pietrangeli solo al termine della collaborazione, quindi a partire dalla fine del 1948⁷.

Non tutti i frammenti nel retro di *Happy Country* facevano però parte del *Processo*; oltre ad alcune pagine ancora non identificate ne ho rinvenute due (i numeri sono 258 e 263) da una versione della sceneggiatura per *In nome della legge* di Pietro Germi alla quale, secondo Kezich⁸, Fellini e Pinelli furono chiamati a collaborare da Luigi Rovere tra la seconda metà del 1948 e i primi mesi del 1949. Questo ritrovamento spingerebbe quindi di nuovo avanti la collocazione temporale di *Happy Country*.

La scoperta più curiosa alla Lilly Library consiste in sei pagine contenenti gli stralci

⁴ *Il processo di Maria Tarnowska*, cit., pp. 5-6.

⁵ *Ibidem*, p. 54. Il soggetto è ora disponibile a cura di Antonio Maraldi su “Fellini Amarcord” (n. 3-4, dicembre 2006), pp. 99-104. Secondo Antonio Maraldi, non è da escludersi il contributo di Fellini e Pinelli anche per un successivo trattamento sulla Tarnowska di Pietrangeli per la regia di Camerini.

⁶ Ringrazio Tullio Pinelli per essersi intrattenuto telefonicamente con me il 13 dicembre 2006 in una piacevole conversazione della quale riporto qui alcuni estratti. La pubblicazione del resoconto completo in forma di intervista è in programma per *Italica*.

⁷ Lo schema in tabella riassume gli elementi principali del procedimento di datazione sviluppato in questo saggio.

⁸ KEZICH, cit., pp. 109-110.

L'appuntato accenna al carabiniere tutti quegli uomini: e questi che ha capito, toglie la sicura al moschetto. Poi freddo, professionale, l'appuntato dice rivolto ai due uomini fermi sull'uscio.

APPUNTATO

Salute massaro, salute Galinella!

Egalmente freddo il massaro risponde:

MASSARO

Salute.

Gli uomini dell'aia, intanto, con passi indolenti si sono avvicinati ed hanno fatto un semicerchio intorno al gruppo fermo presso la porta. Con il moschetto sotto l'ascella e il dito sul grilletto, il carabiniere fa loro fronte tendendoli a bada.

Il massaro posa gli occhi sul semicerchio dei suoi uomini, poi dice a Guido sorridendo ironico:

Dal retro del dattiloscritto di *Happy Country*: in alto un frammento della sceneggiatura di *In nome della legge*, in basso un brano di una delle prime stesure de *Lo sceicco bianco* (Lilly Library of Rare Books of Indiana University)

"Va bene" conclude, "aspetterò la tua telefonata in albergo domattina".

La sera stessa, nel teatrino di posa, continuano le fotografie del romanzo. Ivan è nervoso e avvilito. Anita lo osserva, e gli si avvicina:

"Non direi che il tuo umore sia eccellente stasera. Qualcosa che non va?"

Ivan scrolla le spalle. Anita prosegue:

"Lola?"

"Per favore, Anita, lasciami in pace!"

"Vorrei conoscerla, questa scontrosa fanciulla".

"Ma insomma, non hai altri argomenti?"

"Oh, ne avrei tanti... Ma questo è il solo che ti interessa, a quanto pare."

Lei interrompe il regista per invitarli a posare. C'è il principe arabo, ci sono i cammelli e il deserto, con qualche palma qua e là.

Fuori il buio è fitto: è una sera nuvolosa. Rari i passanti in quella zona periferica. Tuttavia all'angolo dell'edificio c'è una figura che aspetta da un pezzo. E' Lola.

Finalmente dal teatro di posa escono gli attori, col regista e il fotografo. Anita e Ivan, come al solito, si avviano soli. Casualmente Lola li segue. I due salgono su un tram, sul rimorchio; Lola sulla vettura anteriore.

Anita toglie dalla borsa il pacchetto di Morris. Lo guarda e rimane come spaventata: c'è dentro una sola sigaretta. Essa la offre a Ivan a malincuore, quasi con ansia. Ma il giovane rifiuta non ha voglia di fumare. Con un respiro di sollievo la ragazza rimette il pacchetto nella borsa. Quando scendono, anche Lola si

582
20

A 24 - Da un'atmosfera di vapori, bianchi e grigi e tra l'assordante mescolarsi di grida e sibili consueto in una stazione, emerge prima il viso poi man mano la figura slanciata di un giovane che sceso da un treno in fermata si avvicina rapidamente ad un carrettino di fioraio, fra la confusione della gente affaccendata e frettolosa. E' Nicola Naumof, il giovane della fotografia che Elisa Perrier ha stracciata. Egli si avvicina al fioraio e contratta rapidamente un grosso mazzo di garofani rossi. Paga e con le braccia stringe a sé il mazzo di fiori. In questo stesso istante una mano si posa sulla sua spalla. Il giovane si irrigidisce e volge appena la testa.

*(non si capiscono
parole acquistate
i garofani)*

A 25 - Due poliziotti gli stanno ai lati. Uno dei due gli chiede:

POLIZIOTTO : Lei è il dottor Nicola Naumof ?

A 26 - Naumof fissa i due uomini, con espressione ebete.

NAUMOF : Io sono belga.

POLIZIOTTO : Favorisca venire con noi...

I garofani cadono a terra mentre una mano stringe il polso di N. Naumof.

11.-

A 28 - Illuminazione notturna sotto la tettoia. Fumo e vapori. Un treno è entrato in stazione. Molti viaggiatori si avviano verso l'uscita. Preceduto da numerosi bagagli portati da due facchini a vanza verso la porta d'uscita fra la folla un signore di media statura, sui 40 anni, che indossa un lungo pastrano scuro e porta un cappello duro. Il viaggiatore arriva all'uscita, quando gli si avvicina un poliziotto. Il viaggiatore appare interdetto. Si arresta di colpo mentre il viso cerca di assumere un'espressione calma e dignitosa. Con un gesto della mano fa segno al facchino di fermarsi.

A 29 - Il poliziotto con una cortesia burocratica dice :

POLIZIOTTO : (in tedesco) Voglia seguirmi alla Direzione di Polizia.

A 30 - Il viaggiatore guarda in viso il poliziotto, interdetto.

A 31 - Il Poliziotto riprende :

POLIZIOTTO : Sono spiacente di essere costretto a sottoporvi ad una perquisizione personale ...

A 32 - A queste ultime parole il viaggiatore, con una certa energia risponde :

Così dicendo estrae un passaporto che porge al Poliziotto.

VIAGGIATORE : Protesto nel modo più reciso ... Io sono...

A 33 - Questi lo guarda poi alza gli occhi in faccia al viaggiatore.

POLIZIOTTO : L'avvocato Donato Prilukof, lo sappiamo.

di una storia che presenta dinamiche e tematiche del tutto simili a quelle che poi saranno alla base del primo film autonomo di Fellini, *Lo sceicco bianco* (1952). Da queste pagine si può ricostruire un intreccio amoroso che vede al centro l'attore Ivan, protagonista di un fotoromanzo nel quale ricopre il ruolo dell'eroe Raniero che lotta contro principi arabi per liberare Adorna, personaggio interpretato da un'attrice chiamata Anita. Lola, una giovane appassionata lettrice del giornale riesce a incontrare Ivan e a instaurare con lui una relazione intima. L'amore che Lola ha per Ivan è tuttavia fondato sull'aura esotica e romantica dell'eroe e dell'amante perfetto, ciò che egli rappresenta nel fotoromanzo. Presa tra la gelosia e un morboso desiderio di vedere il fotoromanzo divenire realtà, Lola non vuole credere che il grande amore tra Raniero e Adorna si estenda anche alla vita privata. Per questo scrive una lettera ad Anita celandosi, come suo solito, sotto lo pseudonimo di "Pallida Luna", e chiedendo se Ivan la ami anche quando non è nei panni di Raniero. All'oscuro di tutto, Ivan rimane in uno stato di attesa e incertezza mentre Lola dice di attendere un messaggio, ovvero la risposta alla sua lettera. In un momento di debolezza, Ivan

si appoggia al rapporto di amicizia che ha con Anita la quale, a sua volta, pensa di cogliere questa occasione per rivelargli finalmente l'amore che ha sempre segretamente provato per lui. Dai frammenti si deduce che la lettera di Lola riceve risposta da Anita stessa, desiderosa di rivelare il suo amore. Nell'ultima pagina a me pervenuta scopriamo che Lola ha abbandonato Ivan dopo aver tentato qualche atto sconsiderato, presumibilmente il suicidio. Ciò è rivelato dalle parole della padrona di casa di Lola: "Non le dico quello che è successo stamattina. Sono venuti due poliziotti, per riaccomparla a casa sua..."

Le concordanze tra questa storia e *Lo sceicco bianco* non riguardano solamente la rappresentazione del mondo del fotoromanzo con esotiche ambientazioni orientali, fanatiche ammiratrici dai nomi sentimentali (l'ammiratrice dello *Sceicco bianco*, Wanda si faceva chiamare "Bambola Appassionata") e eroi arabi, ma bensì anche il tema essenziale del racconto. Proprio come Wanda, anche Lola fatica a distinguere tra la realtà e il romanzo. Proprio come Wanda, Lola si invaghisce del personaggio e quando la realtà non corrisponde al suo sogno ha un momento di intensa crisi. Il film si conclude con un'invasione

della finzione nella realtà, sovrapponendo sceicco e marito, e anche in questa storia la narrazione mantiene una posizione ambigua tra realtà e finzione, in quanto Ivan e Anita hanno difficoltà a non essere amanti al di fuori del fotoromanzo.

Come racconta Tullio Kezich⁹, Antonioni, subito dopo aver completato il documentario del 1949 *L'amorosa menzogna*, sul mondo dei fotoromanzi, aveva scritto un trattamento di 20 pagine, intitolato *Caro Ivan*, in cui si narra la storia di un giovane che lascia la ragazza e la vita di provincia per trasferirsi a Roma. Qui comincia a lavorare per una rivista e a vedersi con un'attrice fino a che non arriva nella capitale dalla provincia anche la ragazza abbandonata: il suo suicidio concludeva tragicamente la storia. Dalla differenza tra le linee generali della trama del trattamento di Antonioni e di quelle ricostruibili dalle sei pagine ritrovate sono indotto a considerare il ritrovamento alla Lilly Library come a qualcosa di molto diverso. Questa opinione è inoltre sostenuta dai numeri di pagina esistenti – 16, 25?, 26, 28, 33 – che indicano un testo più lungo di quello di Antonioni, forse tra le 35 e le 50 pagine.

La storia sarebbe più lunga anche del primo "sogettino di tre o quattro pagine" sullo

⁹ KEZICH, cit., pp. 119-120.

**COLLOCAZIONE TEMPORALE DI *HAPPY COUNTRY*
BASATA SUI FRAMMENTI RINVENUTI SUL RETRO DEI FOGLI**

Estate 1946

Stesura della versione del *Processo* presente sul retro di *Happy Country*.

Ottobre 1948

Datazione del soggetto senza titolo sul processo Tarnowska di Fellini, Pietrangeli, Pinelli.

[le pagine del *Processo* diventano riciclabili]

Estate 1949

Si conclude la collaborazione a *In nome della legge* con Pietro Germi.

[le pagine di *In nome della legge* diventano riciclabili]

Autunno 1949

Antonioni scrive *Caro Ivan* che viene considerato un film per Lattuada (prod. Carlo Ponti). Pinelli e Fellini sono chiamati a collaborare alla sceneggiatura...

[stesura della versione di *Caro Ivan* che forse coincide con il frammento ritrovato]

... la storia viene mutata riflettendo la trama che poi sarà quella dello *Sceicco bianco*. Il progetto viene abbandonato.

Ultimi mesi del 1949

Stesura di *Happy Country*.

Limite della collocazione: 1950 ca.

Termina il contratto di Fellini per la Lux Film.

stesso tema che, secondo Fellini, Antonioni aveva scritto e poi venduto a Carlo Ponti¹⁰. A collaborare assieme ad Antonioni alla stesura della sceneggiatura, Ponti probabilmente chiamò Pinelli e Fellini che arrivarono a mutare la storia fino a trasformare i personaggi principali in due sposini in luna di miele a Roma; cambiamento che non piacque ad Antonioni che si allontanò dal progetto anche

per concentrarsi su *Cronaca di un amore* (1950)¹¹. La storia sul retro di *Happy Country*, che si allontana da *Caro Ivan* ma precede la svolta della luna di miele, deve quindi essere una delle versioni frutto del confronto creativo che, verso la fine del 1949, avviene tra Antonioni, Pinelli e Fellini e sposta di nuovo in avanti la data di inizio lavorazione di *Happy Country*.
Facendo partire la nostra

collocazione temporale dall'autunno del 1949 (grazie all'identificazione delle date di composizione dei frammenti alla Lilly Library) e chiudendola nel 1950 (quando terminò il contratto di Fellini con la Lux Film)¹², il periodo della stesura di *Happy Country* sembrerebbe con tutta probabilità cadere negli ultimi mesi del 1949¹³.
L'analisi del dattiloscritto originale di *Happy Country* e

¹⁰ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 48-49. Il fatto è convalidato anche da Alberto Sordi nell'intervista di Lietta Tornabuoni *Io, lo sceicco bianco*, in FEDERICO FELLINI, *Lo sceicco bianco*, Garzanti, Milano, 1980, p. 18.

¹¹ Di nuovo KEZICH, cit., pp. 119-120.

¹² Inoltre durante una più recente conversazione, avvenuta nel suo appartamento a Roma il 14 luglio 2007, Pinelli ha espresso la sua opione che *Happy Country* debba essere stato scritto prima del 1950.

¹³ Un'ulteriore conferma per collocare la lavorazione di *Happy Country* nel periodo autunnale è data da un simpatico aneddoto che Pinelli ha più volte ricordato sul viaggio nelle montagne della Toscana fatto assieme a Camerini e Fellini per raccogliere informazioni e ispirazione per *Happy Country*. Fellini avrebbe chiesto ai contadini che ospitavano il gruppo di scaldare il letto con "il prete" per via del freddo (si veda per esempio Tullio Pinelli in "Fellini Amarcod", n. 1-2, ottobre 2006, p. 27).

le altre storie contenute sul retro sono estremamente utili nel tracciare lo sviluppo dell'estetica di Fellini. Inoltre, da queste prove materiali si può ora ulteriormente confermare il ruolo fondamentale della collaborazione tra Fellini, Pinelli e altri scrittori e registi associati con la Lux Film. Sia la sceneggiatura sul

processo Tarnowska, con la collaborazione di Pietrangeli, che i frammenti del soggetto che potrebbe essere definito come un proto-*Sceicco bianco*, legato a un altro soggetto di Antonioni, mettono in luce aspetti importanti del procedimento creativo e delle pratiche di produzione dell'epoca. Ma ciò che forse inte-

ressa di più dal punto di vista storico è il fatto che questi documenti dimostrano come il tema del conflitto tra realtà e finzione fosse già un cardine nelle sceneggiature non realizzate di Pinelli e Fellini, prima ancora di diventare un elemento fondamentale nei primi anni della carriera di Fellini regista.

The Backside of *Happy Country*: The Tarnowska Trial and Other Fragments

by Federico Pacchioni

While working on the original typescript of *Happy Country*¹ (subsequently cited as *HC*) in the summer of 2006, I discovered fragments of other screenplays on the backsides of the pages. Among these was a portion of a screenplay that contained the reoccurring name of a Russian countess, Maria Tarnowska. In the attempt to identify the mysterious screenplay, I did some research and found various information on the history of the countess as well as the announcement of a publication by the National Museum of Cinema in Torino entitled, *Il processo di Maria Tarnowska. Una sceneggiatura inedita*, a critical edition directed by Teresa Antolin and Alberto Barbera (Milano: Editrice il Castoro, 2006, subsequently cited as *PMT*). Upon reviewing the book, I realized that what had been published was an exact mirror of the fragments that I had uncovered.

The screenplay on the Tarnowska trial was a project to which Luchino Visconti was very attached; however, he never brought it to fruition². It is based on the unfolding of a crime that took place in Venice in 1910 and led to a trial that was quite sensational at the time. Many people collaborated with the different phases of the project, including Michelangelo Antonioni, Guido Piovene, Federico Fellini, Tullio Pinelli and Alberto Moravia, but the pivotal role was played by Antonio Pietrangeli. The publication of the National Museum of Cinema reproduces the first version of the screenplay that was written between the spring and the summer of 1946³, is preserved in its entirety at the Luchino Visconti Archive at the Gramsci Institute of Roma, and lists the names of Antonioni, Pietrangeli, Piovene and Visconti on the cover.

¹ The typescript compiled by Federico Fellini and Tullio Pinelli for the Lux Film (285 pages) is known under a number of titles such as *Paese felice*, *Felice paese*, *Oil in Tuscany* o *Petrolio in Toscana* and is included in the Pinelli Archive MS. 13 (Box 5, IIIB) at the Lilly Library of Rare Books of Indiana University at Bloomington. *Happy Country* appeared for the first time in print in "Fellini Amarcord" (1-2, ottobre 2006). For other information about it, see FEDERICO PACCHIONI, *The American Fanciullino in "Happy Country"* (*Fellini Amarcord*, 1-2, ottobre 2006), pp. 15-25; PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini* (Princeton N.J., Princeton University Press, 1992) pp. 61-64; TULLIO KEZICH, *Federico. Fellini, la vita e i film* (Milano, Feltrinelli, 2002), p. 99; and the statements by Tullio Pinelli and Federico Fellini collected in the very useful *Lux Film* edited by Alberto Farassino (Milano, Il castoro, 2000, respectively p. 116-118 and p. 105-107).

² Gianni Rondolino contributed to the critical apparatus of *PMT* with a contextualization rich in statements clarifying the importance of the screenplay within the artistic career of Visconti (pp. 32-39).

³ *Ibidem*, pp. 49-58. The meticulous study of the variants accomplished by Antonio Maraldi reconstructs the developing phases of this screenplay.

Working with reproductions of the backsides of the pages from the original typescript of *HC*, which has not yet been dated chronologically, and having been assisted by the alphabetical and numerical order of the scenes, I reconstructed the fragments (118 pages in total) of a major portion of the screenplay that, upon an initial comparison, seemed to represent an exact copy of the version just published. Because of its similarity to the published script, I cannot answer at this point the question raised by Alberto Barbera in the introduction of *PMT*: do alternative versions of the screenplay exist? Nevertheless, it seems clear that the “few surviving copies” collected by Teresa Antolin can now be increased by these pages on the verso of the manuscript of *HC* and that we now have an additional proof of the collaboration between Pietrangeli and the Fellini-Pinelli team⁴.

Among the documents preserved at the Pietrangeli Archive at the Centro Cinema Città di Cesena is a 24-page story on the Tarnowska trial. The cover page of this manuscript written in Pietrangeli's handwriting reads: “Fellini, Pietrangeli, Pinelli. Ottobre 1948”⁵. Certainly, the story behind this collaboration plays an interesting role in the genesis of the Fellinian aesthetics because it reflects familiar Fellinian questions: the theme of marriage and betrayal; the sympathetic relationship between characters and places; the mixing of reality and dream; and the power of the feminine, viewed in terms of mysterious magnetism. In fact, in the Fellini-Pinelli version of the Tarnowska trial, visual images are suggested that will return in the more mature works of Fellini. For example, in a prelude to an amorous rendezvous, the landing of the young Nicola on an island near Venezia outlines, with a stormy sea underneath a pouring rain and a deserted island with an isolated church whose interior walls are covered by golden murals, seems to prefigure a hauntingly similar scene in one of the initial sequences of *Casanova*.

In a recent interview to be published shortly, Tullio Pinelli hinted at a collaboration between him, Fellini, and Pietrangeli:

I remember very well the Tarnowska episode with the Russian countess who had a clamorous trial at the beginning of the century. It was a story that circulated around among filmmakers and scriptwriters and that, as a result, had become jinxed as a tragic tale that no one was really able to recount. After Pietrangeli and Visconti, we also tried to tell it, but not even our version came to fruition. It really was a story destined to remain unrealised⁶.

Given the volume of the 1946 screenplay and the high cost of paper at the time, it is very likely that Fellini and Pinelli had only one copy at their disposal and that they decided to recycle it only when they were certain that it was no longer useful. On this note Pinelli recalled:

Paper was very scarce and precious; therefore we utilized the old scripts that were no longer useful to type the new ones. It was a way of saving paper... In many other cases there are scripts typed on pages of other scripts. This was a habit tied to this particular time when paper was still very precious in Italy.

These facts on the collaboration between Pinelli, Fellini and Pietrangeli are now helpful in beginning to trace a temporal collocation for the writing of *HC*, given that with all probability Pinelli and Fellini must have decided to utilize the copy of the *Processo* given to them by Pietrangeli only at the end of the collaboration, thus beginning at the end of '48⁷.

However, not all fragments on the backside of *HC* were part of the *Processo*. Besides a few still unidentified pages, two (the numbers are 258 and 263) are from a version of the screenplay titled *Il nome della legge* which, according to Kezich⁸, was written by Fellini and Pinelli between the second half of '48 and the first months of '49 after being commissioned by Luigi Rovere. This discovery thus pushes the time frame of *HC* further ahead.

The most intriguing discovery in the Lilly Library of Rare Books consists of six pages containing pieces of a story with dynamics and themes that mirror in a striking way those that will constitute the foundation of Fellini's first solo film, *The White Sheik* (1952). From these pages one can reconstruct a love story that has, at its center, the actor

⁴ *Il processo di Maria Tarnowska*, cit., p. 5-6.

⁵ *Ibidem*, p. 54. The story is now available thanks to Antonio Maraldi in “Fellini Amarcord” (3-4, December 2006), pp. 99-104. According to Antonio Maraldi, a contribution of Fellini and Pinelli to the version that Pietrangeli worked on for direction by Mario Camerini should not be excluded.

⁶ I thank Tullio Pinelli for the telephone interview on the 13th of December 2006 from which I quote here a few excerpts. The complete recount of our conversation is scheduled to appear soon in the form of interview in *Italica*.

⁷ The chart in the appendix summarizes the main elements of the dating procedure developed in this study.

⁸ KEZICH, cit., pp. 109-110.

Ivan, protagonist of a *fotoromanzo* or photo-novel⁹ where he plays the role of the hero Raniero who fights against Arabian princes to free the character Adorna, played by an actress named Anita. Lola, a young avid reader of the photo-novel magazines manages to meet Ivan and strikes up an intimate relationship with him. The love that Lola has for Ivan is, however, based on the exotic and romantic aura of the hero and on the idea of the perfect lover that he represents in the photo-novel. Overcome by jealousy and a morbid desire to see the story in the magazine come true, Lola does not want to believe that the great love between Raniero and Adorna could not extend to reality, and she therefore writes a letter to Anita, using the pseudonym “Pallida Luna”, asking if Ivan loves her even when he is not Raniero. Unaware of the facts, Ivan is kept waiting and in a state of uncertainty while Lola tells him that she is waiting for a message--the answer to her letter. In a moment of weakness, Ivan finds solace in his friendship with Anita who, in turn, takes this opportunity to reveal to him the feelings that she has always secretly held for him. From the fragments of this story that remain, one can infer that Lola’s letter is answered by Anita herself, who yearns to reveal her love to Ivan. On the last page, found on the backside of the typescript, we discover that Lola has abandoned Ivan after having attempted some kind of desperate act, presumably suicide. This is revealed by a remark made by Lola’s landlord: “I won’t tell you what happened this morning. Two policemen came, to take her home...”.

The similarities between this story and that of *The White Sheik* are striking. They include the representation of the world of the photo-novel story magazine with its exotic Oriental settings, fanatic fans with sentimental names recalling the fan of the White Sheik, Wanda, who called herself “Bambola Appassionata” or “Passionate Baby-Doll”, and pseudo-Arab Bedouin heroes. But more importantly, the essential theme of the future film and the unrealised script are very similar. Like Wanda, Lola has difficulty distinguishing between reality and fiction. Like Wanda, Lola falls for a fictional character, and when reality does not correspond to her dream, she experiences a moment of intense crisis. Just as *The White Sheik* ends with fiction invading reality, superimposing sheik and husband, the narrative line of the manuscript fragment maintains an ambiguous position, since Ivan and Anita find it difficult not to be lovers outside the fiction of the photo-novel magazine.

According to Tullio Kezich¹⁰, just after having completed his documentary *L'amorosa menzogna* on the world of photo-novel magazines in 1949, Michelangelo Antonioni wrote a 20-page story entitled *Caro Ivan*. It told of a young man leaving his provincial fiancé and his life to relocate to Rome where he subsequently works for a magazine and has a love affair with an actress until his abandoned fiancé arrives in town. The story ends with her tragic suicide. Since there are major differences between the plot of Antonioni’s story and the plot reconstructed from the six pages found in the Lilly Library of Rare Books, the logical conclusion is that the Lilly Library manuscript represents something entirely different. Moreover, this conclusion is bolstered by the fact that the existing page numbers – 16, 25?, 26, 28, 33 – point to a much longer text much longer than Antonioni’s, a document that could be from 35 to 50 pages in length.

The six-page fragment of this story is also longer than the first “three or four-page short story” on the same topic that according to Fellini, Antonioni had written and then sold to Carlo Ponti¹¹. Ponti supposedly called Pinelli and Fellini in to collaborate with Antonioni on the screenplay, but they altered it until they transformed the main characters into two newlyweds spending their honeymoon in Rome. This change was uncongenial to Antonioni, who then distanced himself from the project to concentrate on *Cronaca di un amore* (1950)¹². The story on the backside of *HC* that diverges from the narrative of *Caro Ivan* but comes before the change in the narrative that transforms the actors into young honeymooners in Rome must therefore be one of the versions that resulted from the creative negotiation between Antonioni, Pinelli and Fellini towards the end of ’49. Once again, this chronological fact pushes forward the composition date of *HC*.

With a time frame beginning in the autumn of 1949 (thanks to the identification of the time of composition of the fragments in the Lilly Library) and ending in 1950 (when Fellini’s contract with Lux Film came to an end)¹³, *HC* with

⁹ The *fotoromanzo*, a mainstay of Italian popular culture in the 1940s and 1950s, represented various romantic narratives with actual black and white photographs, accompanied by the usual balloon of the comic strips containing the dialogue.

¹⁰ KEZICH, cit., pp. 119-120.

¹¹ FEDERICO FELLINI, *Fare un film* (Torino: Einaudi, 1993) pp. 48-49. The fact is verified by Alberto Sordi as well in: *Io, lo sceicco bianco. Intervista con Lietta Tornabuoni ad Alberto Sordi*, in FEDERICO FELLINI, *Lo sceicco bianco* (Milano: Garzanti, 1980), p. 18.

¹² Again in KEZICH, pp. 119-120.

¹³ In addition, during a more recent conversation with Pinelli at his apartment in Rome on the 14th of July, 2007, he expressed his opinion that *HC* must have been written before 1950.

**A TIME FRAME FOR *HAPPY COUNTRY*
BASED ON THE FRAGMENTS FOUND ON THE BACKSIDE**

Summer 1946

Writing of the version of the *Processo* present on the backside of *Happy Country*.

October 1948

Date of the untitled story on the Tarnowska trial by Fellini, Pietrangeli, Pinelli.

[Pages of *Processo* become recyclable]

Summer 1949

The collaboration to *In nome della legge* con Pietro Germi is concluded.

[Pages of *In nome della legge* become recyclable]

Autumn 1949

Antonioni writes *Caro Ivan* that is considered for a film for Lattuada (prod. Carlo Ponti). Pinelli and Fellini are called to collaborate on the screenplay...

[The version of *Caro Ivan* that probably coincides with the fragments found is written]

... The story is changed reflecting the plot that will later be adopted for *The White Sheik*. The project is abandoned.

Last months of 1949

Stesura di *Happy Country*.

Time frame limit: 1950 c.

Fellini's contract with the Lux Film terminates.

all probability would logically have been written in the last months of 1949¹⁴.

The analysis of the manuscript of *HC* and the other narratives contained on the reverse of this manuscript are extremely useful in tracing the development of Fellini's aesthetics. Moreover, the fundamental role of the collaboration between Fellini, Pinelli and other writers and directors associated with the Lux Film studio can be confirmed by this manuscript evidence. Both the script narrating the Tarnowska trial with Pietrangeli's collaboration as well as the fragments of a story that may accurately be described as a proto-*White Sheik* with links to another and similar script by Antonioni offer an insight into the creative process and the production practices of the era. Even more important to the history of Italian cinema however, is the fact that these documents demonstrate how even before becoming a focal point in the early career of Federico Fellini and his collaborator Tullio Pinelli, the theme of the conflict between reality and illusion already occupied a crucial role in their unrealised screenplays.

¹⁴ Another confirmation pointing to the autumn as the time of the composition of *HC* is given by an entertaining anecdote that Pinelli has more than once recalled about the journey to the mountains of Tuscany that he took with Camerini and Fellini to gather information and inspiration for *HC*. In this instance, because the weather was cold, Fellini asked the farmers who were hosting the group, to have his bed heated by a traditional warming pan (see for example Tullio Pinelli in "Fellini *Amarcod*", n. 1-2, ottobre 2006, p. 27).

IL PERSONAGGIO DELLA MADRE INTERPRETATO DA MIA MADRE: CATERINA BORATTO NEL CINEMA DI FEDERICO FELLINI

PAOLO CERATTO

Fellini nei suoi film disegna sempre il carattere dei suoi personaggi femminili con atteggiamento di rispetto, di amore. “L’ambizione di questo film”, diceva a proposito di *Giulietta degli spiriti*, “è... di voler restituire alla donna una sua indipendenza vera, una sua indiscutibile e inalienabile dignità”...

Attraverso l’esemplificazione a volte estremistica, la caratterizzazione esagerata, la parodia spinta fino alla caricatura, Fellini ha destinato all’immortalità i suoi personaggi femminili, anima e corpo, attraverso la stilizzazione degli abiti e del maquillage.

Sono così rimaste scolpite nella memoria collettiva la Gelsomina de *La strada*, nel suo informe cappottone sulla maglia a righe, la Cabiria con la pellicetta spelacchiata e la borsetta appesa al braccio; la prosperosa Anita che si bagna nella fontana di Trevi nell’abito sirena di raso nero, o quella racchiusa nell’abito talare de *La dolce vita*; l’inquietante Caterina Boratto di *Giulietta degli spiriti* con gli occhi bistrati avvolta nel tulle...

(Franca Sozzani, *Fellini, le donne, la moda*, in *Fellini: i Costumi e le Mode*, Charta, Milano, 1994, p. 23)

Premessa

Questo saggio cerca di descrivere la figura della madre come è stata impersonata da mia madre, l’attrice Caterina Boratto, nei film di Fellini *8½* e *Giulietta degli spiriti*.

Come è messo in evidenza nelle considerazioni di David Costello: “Caterina Boratto passa – ancora come una regina – da *8½* a *Giulietta degli spiriti*, però non è più la Regina del Cielo ma piuttosto la quintessenza gelida della Regina del Male, dalle favole paurose dell’infanzia”¹.

Costruito su questa premessa, il mio testo cerca di fornire un’ipotesi suddivisa in sei fat-

tori (familiarità, destino, volto, interiorità, contrasto e interpretazione) che possono aver determinato la scelta di Caterina Boratto come personaggio della madre nei due film.

Recentemente, dopo una serata di celebrazioni in onore di mia madre, prima del suo novantesimo compleanno, all’Associazione Nazionale di Cinema di Torino, mi sono chiesto perché Fellini la abbia scelta. Questo scritto riassume le risposte che sono riuscito a trovare. E descrive anche le implicazioni che le scelte di Fellini portarono alla carriera successiva di mia madre.

Una breve cronologia introduttiva contestualizza come e

quando Federico Fellini e Caterina Boratto si incontrarono.

Cronologia

La prima volta fu a Roma, durante la seconda guerra mondiale. Caterina Boratto stava recitando il ruolo di Elsa, una giovane madre, nel film *Campo de’ fiori* (1943) diretto da Mario Bonnard e adattato per lo schermo da Federico Fellini e il suo amico Aldo Fabrizi che, insieme ad Anna Magnani, era anche uno degli interpreti principali. Si incontrarono sul set. Mia madre ricorda Fellini “sempre attivo, con le scarpe da tennis, molto magro e con

¹ DAVID P. COSTELLO, *Fellini’s Road*, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, Indiana, 1983, p. 163.

² Ad eccezione del film *Il tradimento* (1951), diretto da Riccardo Freda, con Amedeo Nazzari e Vittorio Gassman.

una testa piena di lunghi capelli neri”.

Nel 1944 Caterina Boratto tornò a Torino dove si sposò e interruppe la sua carriera di attrice². Ebbe due figli, nel 1946 e nel 1954. A 44 anni, nel 1959, fece ritorno a Roma con la speranza di poter recitare ancora. La nostra famiglia aveva sempre più bisogno di soldi.

È per caso, circa vent'anni dopo i giorni delle riprese di *Campo de' fiori*, che Caterina Boratto e Federico Fellini si incontrano di nuovo, a Roma, in via della Croce³. È un mattino di sole, anche se freddo, dei primi mesi del 1962. Mia madre indossa un cappello invernale, leggermente fuori misura, e un cappotto di pelliccia. Ha sempre avuto uno stile personale per i vestiti, senza badare alle firme e alle mode del momento, e dove il cappello non era mai un semplice accessorio⁴.

Mentre cammina fuori di un grande magazzino con alcuni

pacchi, Fellini le arriva incontro dalla parte opposta della stessa strada. Quando la vede, nel caos del traffico, esclama: “Che bella signora!” e la ferma con “Ti ricordi ancora di me?”⁵. Poi sfila velocemente una penna dalla giacca di un passante per scrivere il suo numero di telefono e le chiede se è disponibile a fare un provino per il suo film⁶.

In *8½* mia madre interpreterà il personaggio della misteriosa signora che affascina il protagonista, Guido, ogni volta che la vede. E dopo *8½* Fellini la sceglierà di nuovo per la parte della madre di Giulietta.

Sei fattori

Cosa può avere dunque spinto Fellini a scegliere Caterina Boratto per questi due consecutivi ruoli di madre? Cercherò di dare una risposta alla domanda considerando sei fattori, e formulando inoltre un'ipotesi sul talento

del Maestro nel selezionare attori e ruoli. Un talento che Sergio Zavoli descriveva così: “Con gli occhi, Federico, non sbagliavi mai”⁷. Infatti, anche per i ruoli minori, “Fellini può trasmettere, quasi istantaneamente, una profonda impressione pure di un personaggio che si vedrà solo per un momento”⁸.

Nel primo film, nel ruolo della signora misteriosa – e usando le stesse parole di Fellini – lei è “comprensiva, una madre nobile. Era bellissima”⁹. In *8½* Fellini fa apparire per la prima volta la dama misteriosa quando scene la scalinata dell'albergo, indossando un grande cappello. Tiene per mano una ragazzetta, presumibilmente sua figlia. Improvvisamente, in fondo alla scala, in mezzo ai due leoni di marmo, la ragazza scappa dalla donna la quale, invece di sgridarla, reagisce dicendo “cara”. Più tardi quando Guido la ascolta mentre parla al telefono, le sue parole sono

³ SANDRA ARTOM, ANNA RITA CALABRÒ, *Sorelle d'Italia*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 69.

⁴ Anche per Fellini, fin dalla giovinezza, il cappello non fu mai un semplice accessorio. Questo aspetto viene ricordato da Alberto Sordi nell'intervista filmata *Zoom su Fellini: I protagonisti si raccontano*, di Gianfranco Angelucci (Manzotti Home Video). A questo proposito, vedi anche JEAN-MAX MÉJEAN, *Fellini, un rêve, une vie*, Editions du Cerf, Paris, 1997, pp. 125-129, per un'analisi di vari film. Infine un curioso riferimento al cappello si trova anche nel diario del settembre 1962 sul set di *8½*, nel libro CAMILLA CEDERNA (a cura di), *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1963, p. 78: “Arriva Caterina Boratto, col suo cappello di crine bianco a ruota di carrozza e una sciarpa smisurata che scende dal cappello ad avvolgerle il collo. ‘Sono timida e il cappello lo porto sempre, mi è necessario, mi aiuta’, mi dice, aggiungendo che recentemente ha trovato un quadro assai bello, da appendere in camera da letto, una Madonna spagnola con in testa un cappello beige, invece del solito velo”.

⁵ È molto probabile che Fellini stesse uscendo in quel momento dall'ufficio della sua casa di produzione chiamata Federiz in via della Croce 70, in prossimità dell'incrocio con via Belsiana, vicino a via del Corso. Cfr. TULLIO KEZICH, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 210-215.

⁶ Il film era *8½*.

⁷ SERGIO ZAVOLI, *Diario di un cronista, lungo viaggio nella memoria*, Rai-Eri / Mondadori, Milano, 2002, p. 449.

⁸ STUART ROSENTHAL, *The Cinema of Federico Fellini*, A.S. Barnes and Company and London The Tantivy Press, South Brunswick and New York, 1976, p. 68. Nello stesso paragrafo l'autore dice anche: “Lui (Fellini) ha un dono per trovare la gente i cui volti e corpi sembrano riflettere una personalità riconoscibile. Riguardo a questo gli è stata molto utile la sua esperienza di caricaturista”.

⁹ RITA CIRIO, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano, 1994, p. 75.



Paolo Ceratto con la sorella Marina assieme alla madre Caterina Boratto e allo scenografo Piero Gherardi durante una pausa sul set di *Giulietta degli spiriti*



Caterina Boratto e Tito Schipa a Los Angeles nel 1940



Caterina Boratto con la statua della Madonna di 8 1/2

Il volto della Madonna di 8 1/2 ispirato da Caterina Boratto



Una statuina della Madonna di Paola Bologna, distribuita da Lenci nell'Italia degli anni trenta



di perdono per qualcuno. E quando Guido immagina la sequenza dell'harem, lei è là per offrirgli la sua completa attenzione, assisterlo con cura e condividere la vergogna per il suo sentimento di colpevolezza. Durante tutto il film il suo comportamento è di protezione e aiuto.

Infine, nei ricordi di Guido, la dama misteriosa ha le fattezze della statua di Maria Madre Consolatrice della sua giovinezza, degli anni del collegio. Durante la lavorazione di *8½*, infatti, lo scultore Angelo Bregalini è venuto diversi giorni a casa nostra, nel nostro soggiorno, per scolpire la statua a figura intera della Madonna del film, utilizzando mia madre come modello. Qui può essere rilevante ricordare che nella sceneggiatura originale di *8½* non c'era alcuna traccia né del personaggio della signora misteriosa né della statua della Madonna, quindi, in questo caso, si potrebbe ascrivere completamente a Fellini la concezione e lo sviluppo del personaggio dato a Caterina Boratto.

Nel secondo film, come madre di Giulietta, Caterina Boratto impersona un ruolo diametralmente opposto. È una donna

bella ma severa, che reprime continuamente Giulietta, a volte solo con uno sguardo o un movimento degli occhi¹⁰. È possibile che Fellini, sviluppando la storia di *Giulietta degli spiriti*, abbia rielaborato anche in seguito l'incontro fortuito con la "bella signora" col cappello, imperturbabile a fronte della sua vistosa apparizione in mezzo alla folla indaffarata della città. Questa volta, tuttavia, banchettando coi colori, Fellini ritrae la madre di Giulietta come un'epifania visiva di una bellezza senza età. È un risultato che ottiene grazie all'ingegnosità e all'abilità di alcuni collaboratori chiave di *8½*, Gianni di Venanzo (fotografia) e Piero Gherardi (costumi).

Ed ora passiamo ad esaminare nel dettaglio i sei fattori che possono avere spinto Fellini a scegliere mia madre come attrice e a creare la figura di madre di mia madre.

Familiarità

Liliana Betti, che fu assistente di Fellini per oltre vent'anni, è decisamente chiara: "... il motore dell'invenzione, in Fellini, è sempre la familiarità"¹¹.

Come personaggio pubblico Caterina Boratto era apparsa in diversi film, ancor prima di *Campo de' fiori*, a partire dal suo debutto in *Vivere* (1937) subito in un ruolo da protagonista, nei panni di Paola, la figlia del tenore impersonato da Tito Schipa. Il film aveva ottenuto un considerevole successo commerciale in Italia e in America latina¹². Inoltre, il pubblico radiofonico italiano dell'epoca la conosceva anche come voce soprano, in particolare per la sua interpretazione, *Restiamo vicini alla musica e balliamo*, della canzone di Irving Berlin *Let's face the music and dance*¹³. La sua canzone fu uno dei successi nell'Italia del 1943 dilaniata dalla guerra. Con l'incontro avvenuto durante le riprese di *Campo de' fiori*, Fellini conobbe personalmente Caterina Boratto. All'epoca Fellini aveva 23 anni e doveva ancora essere conosciuto dal pubblico italiano. Lei invece aveva cinque anni in più ed era già una stella del cinema. Nel 1962 la popolarità dei due si era in qualche modo capovolta. Fellini era una celebrità internazionale dopo i primi due Oscar e l'uscita della *Dolce vita*, mentre la popolarità del volto di mia

¹⁰ Cfr. PAUL-CLAUDE RACAMIER, *Gli schizofrenici*, Raffaello Cortina, Milano, 1983, pp. 17-18: "Il suo sguardo avverso, uno sguardo dardeggiante, che penetra, attacca, acceca, trafigge e pietrifica: lo sguardo della squalifica, che mortifica la vita psichica".

¹¹ LILIANA BETTI, *Io e Fellini*, a cura di Giovanna Bentivoglio, Archinto, Milano, 1999, p. 51.

¹² *Vivere* fu distribuito dalla MGM e L. B. Meyer fece firmare a Caterina Boratto un contratto esclusivo per sette anni. Quando nel giugno del 1940 l'Italia entrò in guerra, mia madre decise di lasciare Hollywood e tornare alla sua famiglia composta da sua madre e tre fratelli, tutti in età di arruolamento. Per questa ragione non riuscì a debuttare nel cinema americano.

¹³ Fellini utilizzò questo brano di Berlin nella colonna sonora di *Ginger e Fred* (1985). Nel 1987, a casa di mia madre, quando gli chiesi di ascoltare la versione di Caterina Boratto, lui la seguì con grande interesse, in silenzio, e muoveva solo gli occhi e le labbra mostrando segni di profonda attenzione. Questo era insolito per lui che non amava ascoltare musica se non al lavoro.

madre era stata offuscata da molti anni di inattività. Negli occhi e nella memoria di Fellini, le immagini pubblica e privata di Caterina Boratto come grande star di un tempo e collega finirono per unirsi e formare un contesto di intrigante familiarità.

Destino

Vent'anni dopo, l'incontro con Caterina Boratto a pochi metri dal suo ufficio probabilmente stimolò e divertì la mente di Fellini che era sempre all'opera. Una specialissima mente bicamerale: solida e razionale e ugualmente superstiziosa e istintiva. L'apparizione di qualcuno che un tempo aveva conosciuto, incontrato per caso sulla sua strada, può aver suscitato una reazione a catena, che egli ha immediatamente ricondotto al suo film in preparazione. È questo che muta l'"occasione" in "destino"? Caterina era "reale" o un'apparizione? A Fellini piaceva seguire l'esempio di Rossellini: un momento significativo nella vita di qualcuno può fare parte di un film. In entrambi i

film, *8½* e *Giulietta degli spiriti*, Caterina Boratto interpreta la figura di una madre e una visione: una visione di bellezza¹⁴. Ma è anche un personaggio che turba e censura rispettivamente Guido e Giulietta. Per il primo lei è "sempre fuori della sua portata"¹⁵; per la seconda, lei è sempre così presente, anche nei ricordi e nel carosello dell'immaginazione.

Inoltre la presenza di Caterina Boratto in entrambi i film è caratterizzata dalla breve durata. È quasi come se Fellini vi trasferisse la natura fugace dell'incontro di Via della Croce, una coincidenza che combinava la sorpresa di ciò che è inatteso con la vicinanza di ciò che è familiare. Per Fellini, Caterina Boratto era lo spunto che gli ricordava qualcosa che viveva nel suo passato. E questo vale anche per Guido: lei rimane indefinita, con i suoi lineamenti che suggeriscono un mistero da non svelarsi completamente¹⁶.

Faccia

Come in Shakespeare, "guardandolo dritto in faccia cono-

scerai il suo cuore" (*Riccardo III*), Fellini credeva che nei suoi film ogni volto avrebbe dovuto dare immediatamente un'idea del carattere che ci stava dietro. Sui personaggi di *8½* diceva: "non mi è consentito di presentarli al pubblico a dire battute introduttive sul loro conto, ma devono avere delle facce che appena compaiono sullo schermo, siano come maschere riconoscibili all'istante. Sono tutte proiezioni del personaggio principale, quindi grandi archetipi fissi, che ti posso dire, insomma guai a sbagliare"¹⁷. E non è un segreto che, "quando Fellini prepara un nuovo film, puntualmente ripassa in rassegna il suo enorme archivio fotografico, facendo una approssimativa selezione delle facce che userà"¹⁸. Confidava nel suo intuito per selezionare una certa faccia, ma era allo stesso tempo molto attento all'effetto della prima apparizione sullo schermo delle scelte fatte istintivamente. E ciò accadde anche nel caso di mia madre¹⁹.

Da una faccia dove "la natura non commette mai un errore", come Fellini ripeteva in innu-

¹⁴ "Bellezza potente, ellenica", secondo JEAN-PIERRE MANGANARO, *8½. Scenari*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 13. A questo proposito, quando F. S. Fitzgerald incontrò mia madre negli studi della MGM, probabilmente nel 1939, esclamò: "È una donna molto attraente!". Cfr. IRA FÜRSTENBERG, *Young at any Age*, Weidefeld & Nicolson, London, 1981, p. 45.

¹⁵ VINCENT CANBY, *Critics Note book: New Look at a Fellini Chef d'oeuvre*, "The New York Times", 30 ottobre 1992.

¹⁶ Deena Boyer, che fu anche lei sul set di *8½*, scrive: "... migliaia di italiani resteranno stupiti quando vedranno in questo film la donna che, negli ultimi anni prima della guerra, era l'incarnazione della 'diva'. Dea o apparizione, una vale l'altra. O no?". In DEENA BOYER, *The 200 days of 8½*, Macmillan, New York, 1964, p. 94.

¹⁷ CEDERNA, cit., pp. 34-35.

¹⁸ BETTI, cit., p. 113.

¹⁹ Questo è un ricordo personale che mi è rimasto molto vivo nella mente e riguarda la reazione eccitata che ebbe mia madre quando ricevette la telefonata di Fellini che le assegnava la parte dopo il provino. Riguardo a questo Lina Wertmüller mi riportò un commento che le aveva fatto Fellini: "È così difficile trovare le luci adatte per Caterina. È un vero problema. Lei è la sola che dà la luce. Non noi".

merevoli interviste all'epoca delle riprese di *Giulietta degli spiriti*²⁰, lui partiva per calibrare il personaggio dentro l'attore. Mastroianni diceva: "Sceglie quelle persone che hanno una natura che si avvicina al personaggio che lui ha immaginato, dopodiché il suo personaggio lui lo trasporta sull'attore"²¹.

"La Boratto appartiene a quella categoria di attori che fanno parte da sempre della mia mitologia di spettatore" diceva Fellini²². Credo che questa mitologia possa aver avuto origine con il successo di *Vivere* che consacrò immediatamente Caterina Boratto come stella di primo piano – in particolare, attraverso una serie di primi piani apparsi sulle copertine dei periodici dell'epoca che mostravano il suo volto incorniciato da un cappuccio suggestivo come un velo. Agli occhi del pubblico italiano questo specifico, e molto diffuso, set di fotografie identificava involontariamente la fisionomia e l'espressione di Caterina Boratto come una specie di icona contemporanea della Madonna. Oltre a questo, bisognerebbe anche ricordare che Fellini era dotato di una straordinaria memoria da elefante, inesauribile riserva della sua imma-

ginazione. E per questo può anche essere stato influenzato dalle popolari statuette della Madonna di Paola Bologna, che furono distribuite in massa da Lenci nell'Italia degli anni trenta²³. Si trattava di una rappresentazione della Madonna dalla carnagione chiara, gli occhi azzurri e i capelli biondi, sorprendentemente simile sia a mia madre che alla statua della Vergine Maria in 8½. La creazione di Paola Bologna, tuttavia, precede di sei, sette anni l'uscita del film *Vivere*. Anche questa potrebbe essere un'altra coincidenza da ascrivere alla familiarità di Fellini con il volto della Madonna di queste delicate porcellane.

Interiorità

Credo che Sandra Milo arrivi molto vicina alla verità quando descrive il talento di Fellini nel selezionare gli attori, approfondendo tra l'altro anche ciò che aveva detto precedentemente Mastroianni. In un'intervista filmata lei racconta: "E così lui vedeva uno, il marinaio di 8½ che balla le claquette. Che poverino era proprio un ritardato mentale. Eppure riesce a fare quel marinaio quasi simpatico che ti

fa pensare veramente al porto, ai viaggi, a tutte queste cose. Fantastico. Poi se lo vedevi lui era veramente niente, niente, niente... Non so come lui l'avesse notato. Però l'aveva visto dentro. Ecco lui ti entrava nel cuore, nella tua anima, nel tuo spirito, nel tuo io interiore. Così come il vento passa attraverso le canne... Entrava dentro di te... Ti cercava, ti frugava..."²⁴.

Le parole della Milo sembrano combaciare con ciò che mia madre aveva detto di sé dopo l'uscita *Giulietta degli spiriti*: "Se sono ritornata al cinema è perché mi rimane ancora qualche anno per fare qualcosa nei film... La cosa che mi occupa veramente e mi appassiona sopra ogni altra sono i figli... Anche in America, dove vado ogni tanto, mi piacerebbe fare qualche parte di madre, di zia... Come vede, anche nel cinema mi sento materna"²⁵. Tornare a recitare negli anni sessanta diventa importante per mia madre per le necessità che ha la sua famiglia di nuove entrate. Il ritorno non è dovuto a nostalgia o vanità. Negli anni i suoi valori, le abitudini, il modo di vestire o la cerchia degli amici sono rimasti gli stessi. E posso aggiungere, non solo come figlio, che nel contatto quotidiano con la

²⁰ TULLIO KEZICH (a cura di), *Giulietta degli spiriti di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 51.

²¹ MARIO SESTI, ANDREA CROZZOLI (a cura di), *8½. Il viaggio di Federico Fellini*, fotografie di Gideon Bachmann, Cinemazero, Pordenone, 2003, p. 45.

²² CIRIO, cit., p. 75.

²³ ALFONSO PANZETTA, *Le ceramiche Lenci*, Allemandi, Torino, 1992, p. 163.

²⁴ Questa intervista, *Interview with Sandra Milo*, è contenuta nel DVD dei contenuti extra di 8½, nella versione rimasterizzata della Criterion Collection.

²⁵ Intervista di Sergio Frosali a Caterina Boratto apparsa sul quotidiano "La Nazione", il 29 settembre 1965.

gente era molto materna nei suoi modi discreti. Tuttavia la sua riservatezza si attenuava e lei diventava ciarlieria ed emozionata quando si trattava di esprimere i sentimenti nei confronti dei suoi bambini. Dicendo questo, naturalmente, non do una versione ridotta della sua personalità. Piuttosto emerge che nella sua interiorità Fellini deve aver sentito e realizzato che il suo “essere materna” era la bussola della sua vita e la forza primaria dietro la sua identità – un’identità altruistica e comprensiva, pronta a sacrificare le gratificazioni personali e il proprio interesse. Posso testimoniare con assoluta certezza dell’importanza primaria che ha sempre assegnato alla famiglia, prima di ogni altra cosa nella vita!

Mia madre (che nei confronti di se stessa è anche critica, a dispetto dell’evidente bellezza, modesta, un aggettivo usato da Alberto Sordi per descriverla assieme a “dolce” e “affettuosa”) ha ammesso che come madre di Giulietta “è la prima volta che mi sono piaciuta sullo schermo”, dicendo implicitamente che non era stata del tutto soddisfatta di come era apparsa in *8½*. È interessante notare che alcuni critici, come Pauline Kael o John Simon, che furono molto severi nei loro giudizi su *Giulietta degli spiriti*, restarono

tuttavia ammirati da Caterina Boratto. John Simon disse che solo lei “come madre” e Valentina Cortese avevano fatto “colpo”²⁶.

Contrasto

Un altro stretto collaboratore di Fellini, Bernardino Zapponi, scrisse: “E poi Fellini era per la legge dei contrasti. Il diavolo è brutto? Bisogna farlo bello. È laido, malvagio? Facciamolo attraente e innocente”²⁷. A Fellini piaceva “stuzzicare” lo spettatore con il contrasto, con la sua sintesi della realtà che può comprendere elementi opposti o inaspettati, necessari a costruire la gloriosa individualità di un personaggio. In questo modo, il contrasto è vitale in superficie e complesso all’interno dell’attore che Fellini ha scelto per un personaggio. Il personaggio risponde divenendo reale, credibile e del tutto unico²⁸.

In *Giulietta degli spiriti*, la madre di Giulietta ha uno splendido aspetto ed è smoderatamente elegante. Ma è anche vanitosa e aspramente critica con il look di sua figlia i cui abiti e il trucco sono al confronto modesti e i cui capelli “a fungo” schiacciano ulteriormente la sua figura. Ciò che lei dice a Giulietta sono parole di reprimenda, in un tono di scorno e derisione,

con un distacco non materno, emarginandola con crudeltà. Nel loro ultimo incontro ravvicinato ordina a Giulietta di obbedirle. Ma quando alla fine Giulietta dichiara che non ha “più paura” di lei, immediatamente la madre invecchia e girandosi se ne va. In conclusione è umana agli occhi di Giulietta. I colori “pirotecnici” del suo abbigliamento scompaiono, lasciandola senza cappello e in un monocromatico abito rosa pallido. La madre dimessa siede con gli altri spiriti sul carro mentre la liberata, giovane Giulietta stringe la mano di suo nonno... In precedenza, durante la sequenza del circo, il contrasto riappariva con una sfumatura di umorismo. Un acrobata muscoloso, mezzo nudo, si esibisce di fronte alla madre di Giulietta. Vediamo gli occhi della donna che si muovono avanti e indietro per seguire ogni suo passo. Dopo tutto lei è solo una donna in carne e ossa che si interessa al corpo maschile! Per la dama misteriosa di *8½*, il contrasto serve a disorientare attraverso segnali ripetuti o allusioni ambigue. Da parte di Fellini è intenzionale o, come lui stesso vorrebbe aver spiegato con dubbia modestia, “più che voluto è inevitabile”. Per esempio, all’inizio della sequenza dell’harem, la signora misteriosa è riconosciuta

²⁶ JOHN SIMON, *Private Screenings*, Berkeley Medallion Edition, New York, 1971, p. 224.

²⁷ BERNARDINO ZAPPONI, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 14-15.

²⁸ Cfr. l’intervista molto rivelatrice apparsa su “Playboy” del febbraio 1966 e ripubblicata in *The Playboy Interviews – The Directors*, pp. 161-183, dove Fellini ripete i suoi criteri nella scelta degli attori e del suo lavoro con essi.

da Guido come “Caterina” quando le dà il pacco contenente il diadema. Anche lei lo riconosce: “Oh, Guido, è splendido. Ne ho sempre desiderato uno così”. Quindi Guido e Caterina si conoscono. Ma pochi attimi dopo Fellini inserisce il suo contrasto e “si pente” di aver permesso una certa familiarità fra loro. La dama misteriosa chiede a Guido: “Come sta?”. Guido risponde: “Bene, ma mi tolga una curiosità bella signora... chi è lei?” e lei di nuovo: “Non importa il nome. Sono felice di essere qui. Non domandarmi niente”²⁹. Lo spettatore resterà per sempre col dubbio.

Sotto la sua regia, Caterina Boratto, l'attrice, ha permesso a Fellini di creare una misura di tensione e di interazione in ognuno dei due personaggi. In *8½* la signora misteriosa rimane inarrivabile ed è ancora una persona; in *Giulietta degli spiriti* l'aspetto smagliante della madre è in stringente contrasto con la sua natura viziosa. Nella sua ricerca del contrasto, Fellini ha rinnegato l'iconografia tradizionale della Madonna ritratta come un'adolescente e, anche se

all'epoca Caterina Boratto era giovane, la scelta di una donna come modello per la Madonna era chiaramente anticonvenzionale. In *8½* Fellini ha anche chiesto a Caterina Boratto di doppiarsi in falsetto, attingendo alle potenzialità della sua voce allenata da cantante, come se volesse sottolineare il contrasto fra l'immagine del personaggio e la sua umanità estrema. Questa decisione presa durante il doppiaggio probabilmente servì ad amplificare lo straniamento di questo personaggio da tutti gli altri e l'unica parola che dice, quando appare per la prima volta, è pronunciata enfaticamente in inglese, non in italiano.

A volte gli piace spingere all'estremo questa prospettiva sul contrasto e far sì che l'impossibile appaia naturale. Quale altro regista avrebbe mai preso in considerazione che Caterina Boratto (nata nel 1915) potesse interpretare il ruolo della madre di Giulietta Masina (nata nel 1921)? Per questo Caterina Boratto diventa emblematica di qualcosa che va oltre l'essere semplicemente la madre di Giulietta.

Interpretazione

Ancora Zapponi diceva su Fellini: “Nei suoi film, ogni episodio deve avere una specie di filigrana, una seconda lettura, un riferimento”³⁰. Anche questo si applica ai due ruoli di Caterina Boratto per i quali una seconda lettura offre un'altra dimensione, in filigrana, che è in effetti il marchio autoriale di Fellini.

In *8½* la dama misteriosa devia letteralmente l'attenzione di Guido da ciò che fa. Si può pensare che sia proprio il suo essere “al confine dell'infinitività in ciò che è inespresso e che caratterizza realmente il fascino di un'evocazione artistica”³¹, che “per quanto riguarda le persone nel mondo reale, lo interessi solo la signora misteriosa alle terme, interpretata da Caterina Boratto, che Guido non incontrerà mai”³². A questo proposito lo spettatore attento può trovare la forte somiglianza fra i caratteri della statua della Vergine Maria e quelli della dama misteriosa³³. È compito dello spettatore e di Guido, in questo caso, ricostruire un legame e un riferimento³⁴.

²⁹ Dai dialoghi del film.

³⁰ ZAPPONI, cit., p. 22.

³¹ ANDREW SARRIS (a cura di), *Interviews with Film Directors*, Avon Books, New York, 1967, p. 180.

³² ALBERT E. BENDERSON, *Critical Approaches to Federico Fellini's 8½*, Arno Press, New York, 1974, p. 63.

³³ Il critico cinematografico Lorenzo Ventavoli, descrivendo un manifesto del film *Dente per Dente* (1942) con Caterina Boratto, scrisse: “... per mano di Gargiulo, sotto una cascata di riccioli, il viso scultoreo di Caterina Boratto, qui all'apice della sua prima carriera ...”. Da *Il cinema del ventennio raccontato dai manifesti*, Giulio Bolaffi editore, 2001.

³⁴ C'è anche il contrasto fra la statua della Vergine Maria e il santo imbalsamato che terrorizza il giovane Guido, e c'è anche un'interpretazione, o seconda lettura: la mummia nella sua posizione orizzontale e nel suo aspetto devastato rimanda alla natura transitoria della vita sulla terra, mentre la statua della Vergine Maria, verticale e dai tratti perfetti, rimanda alla sua Assunzione e alla vita eterna. È da notare inoltre che non c'è alcun riferimento alla mummia nella sceneggiatura originale. Per vedere infine il contrasto fra la dama misteriosa (assieme alla Vergine Maria) e la Saraghina, leggete ciò che scrive John Campana in <http://www.utm.utoronto.ca/~jcampana/cinema/films/eighthalf/scene1.html>.

Maria, che redime il peccato di Eva, nella tradizione italo-cattolica è un amalgama di significati. È allo stesso tempo madre e vergine, fu lei stessa concepita immacolatamente, e rimase pura anche dopo la nascita di suo Figlio. “Vergine Maria figlia del tuo Figlio”, scrisse Dante nel Paradiso.

Qui la vera essenza della sua femminilità è concentrata nel mistero della maternità. Maria non è una dea, ma un essere umano, eppure è “autosufficiente” per diventare madre. È perfettamente completa. È una simbologia che affascina Guido, un uomo di 43 anni, che ha ancora emozioni da ragazzo e avrebbe lui stesso bisogno di un intervento divino per essere alleggerito dal suo senso di colpa. Proprio quando si inginocchia di fronte alla sua statua dopo la scoperta dell'eccitazione per la carne della Saraghina, “il Diavolo”, il simbolo della Divina Madre, nella sua benevolenza silenziosa, gli “permette” di peccare, e peccare ancora. Da allora, la coscienza di Guido è come un pendolo che oscilla fra la lussuria (Carla) e la colpa (Luisa) assieme a ogni battito del suo cuore.

In *Giulietta degli spiriti*, la prima apparizione sullo schermo della madre è durante una passeggiata nel parco assieme

alla famiglia. Cammina regolarmente, il volto nascosto dal cappello (come per preparare lo spettatore); il suo fascino e la sua perfidia sono ancora nascoste. In un modo simile e ancora all'aria aperta, ricordiamo la dama misteriosa nell'ultima apparizione in *8½* quando la macchina da presa fa una panoramica da sinistra a destra e tutti i personaggi principali sono vestiti di bianco. Qui la donna è immediatamente riconoscibile con il suo cappello in testa al corteo, affiancata da Carla e Jacqueline, mentre con il suo incedere guida il gruppo. Visivamente, queste diverse scene corali nei due film di Fellini, se analizzate in parallelo, utilizzano la stessa attrice ma due differenti figure di madri come collegamento fisico: la bellezza luminosa di Caterina Boratto e il suo “portamento”.

Vicino al brutto anatroccolo Giulietta sua madre può essere paragonata a un cigno. Giulietta è anche a disagio con le sue due sorelle che sono come la madre: “Una è felicemente incinta, l'altra è una annunciatrice sexy della televisione. A nessuna delle due manca né l'autostima né il rispetto della madre”³⁵. La madre di Giulietta è in effetti una bella strega, una specie di Lilith: una Terribile Madre che è amata e te-

muta durante l'infanzia e che con la bellezza nasconde un istinto inibitorio oppressivo e un'aura malvagia; esattamente l'opposto della Madre di Dio della tradizione cristiana. A un livello letterale la madre è la causa dell'assenza di autostima da parte di Giulietta e della sua sessualità repressa. A un livello metaforico, dal punto di vista di Giulietta, la madre è la causa della sua crescita interrotta. Questo è perché Giulietta sta cercando di trovare una via d'uscita e di riorientarsi fra i nuovi amici che ha appena incontrato, compreso uno psicologo. Appare bloccata, compie progressi lenti, come se fosse incapace di venire alle prese con la sua crisi matrimoniale e il vuoto nella sua vita borghese all'interno della quale si muove, come se fosse un passeggero senza biglietto né destinazione. Non è nemmeno padrona della sua emblematica casa di bambola né sa controllare la sua situazione dove “il principale antagonista, il cattivo della storia, è la stessa persona, vale a dire la figura della madre”³⁶. Il rapporto irrisolto con la figura della madre, dall'infanzia, impedisce ogni successiva crescita psicologica nella seconda parte della sua esistenza, quando la sua vita interiore viene popolata da un'invasione

³⁵ PETER BONDANELLA, *Il cinema di Federico Fellini*, Guaraldi, Rimini, 1994, p. 317.

³⁶ Questa citazione proviene dal saggio di TERESA DE LAURETIS, *Fellini's 9½*, in PETER BONDANELLA, CRISTINA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *Perspectives on Federico Fellini*, G. K. Hall / Macmillan, New York / Toronto, 1993, p. 211. Teresa De Lauretis, nello stesso saggio, fa anche riferimento al testo di CAROLYN GEDULD, *Juliet of the Spirits, Guido's Anima*, che, fra l'altro, offre un'analisi comparativa della struttura narrativa dei due film, in PETER BONDANELLA (a cura di), *Federico Fellini: Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978.

di spiriti. Lei deve procedere a ritroso, mentre la figura della madre è il carceriere della prigione costruita da lei stessa, dove la giovane Giulietta è intrappolata. Sotto il suo influsso, Giulietta è rimasta inconsapevole di se stessa e del suo potenziale come persona. In un ipotetico “iper-film” dell’opera di Fellini, la dama misteriosa trova il suo aspetto inverso nella madre di Giulietta in un’immagine composita con due facce opposte che si bilanciano in una singola idea, o archetipo, di Grande Madre³⁷.

La Grande Madre: un mistero di bellezza e maestà

La Grande Madre, nella cultura italiana il legame materno del “mammismo”, è un concetto elaborato dal mentore di Fellini, Ernst Bernhard, con queste parole: “La chiave che permette di schiudere l’enigma dell’anima italiana è la constatazione che in Ita-

lia regna la Grande Madre... Come un simbolo vivo cela sempre in sé un intero mito... è una madre primitiva. Per lo più essa vizia i suoi figli con la massima istintività, e i figli di conseguenza sono esigenti. Ma quanto più li vizia, tanto più li rende dipendenti da sé, tanto più naturale le sembra la propria pretesa sui figli, e tanto più questi si sentono a essa legati e obbligati. A questo punto la buona madre nutrice e protettrice si trasforma nel proprio aspetto negativo, nella cattiva madre, che trattiene, che divora, e che con le sue pretese ormai egoistiche impedisce ai figli il raggiungimento dell’indipendenza e li rende infermi e infelici”³⁸.

È proprio come in *Giulietta degli spiriti* dove la madre sempre se ne infischia ed è incapace di ascoltare anche quando Giulietta grida il suo cuore, alla ricerca specifica del suo aiuto; lei rimane freddamente immobile, statuaria, in silenzio, e solo i suoi larghi occhi

parlano. In verità è la stessa attrice che in *8½* abbiamo visto mostrare se stessa in un’immagine speculare, antitetica. Per dirla con Costello: “una quasi distante figura archetipica di ammirazione/paura materna”³⁹. E ancora: “Fellini una volta disse che il mammismo italiano era il risultato non della vicinanza della madre ma della lontananza della madre, e molti ricordi della sua infanzia sono basati sul mito della madre assente”⁴⁰. Nei due film, questa lontananza non è compensata da una forte presenza o figura paterna. Al contrario, nel caso di *Giulietta degli spiriti*, solo il nonno, nella sua esuberanza anticonvenzionale e nel suo approccio anticlericale, è un bastione di aiuto psicologico per Giulietta. E “quando il padre è assente”, scrive James Hillman, “cadiamo più volentieri nelle braccia della madre”⁴¹. È ciò che letteralmente accade in *8½*: nel secondo sogno di Guido, quando questi interroga il padre e gli dice addio nella sua

³⁷ Carl Gustav Jung scrisse: “Il concetto di archetipo è stato frainteso così spesso che difficilmente si può menzionarlo senza doverlo spiegare ogni volta di nuovo. Ciò è derivato dalla ripetuta osservazione che, per esempio, i miti e le favole della letteratura mondiale contengono motivi definiti che emergono da ogni parte. Incontriamo gli stessi motivi nelle fantasie, nei sogni, nei deliri e nelle delusioni degli individui di oggi. Queste tipiche immagini e associazioni sono ciò che io chiamo idee archetipiche. Più sono vivide, più sono colorate da tonalità sentimentali particolarmente forti. Questa accentuazione dà loro un dinamismo speciale nella nostra vita psichica. Ci impressionano, ci influenzano e ci affascinano. Hanno la loro origine nell’archetipo, che è in sé un’ir-rappresentabile, inconscia, preesistente forma che sembra esser parte della struttura ereditata della psiche e che può quindi manifestarsi spontaneamente, in ogni momento”. In *Conscience*, a cura del Curatorium del C. G. Jung Institut (Zurigo), Northwestern University Press, Evanston, 1970, pp. 194-195. Sull’argomento della Grande Madre esiste una vasta letteratura. Come riferimento iniziale c’è ERICH NEUMANN, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Bollingen Series XLVII, New York and London, 1955.

³⁸ ERNST BERNHARD, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1969, pp. 169-171. L’intero articolo *Il complesso della Grande Madre* era stato già pubblicato sulla rivista “Tempo presente”, XII, 1961. Il critico, biografo e amico personale di Fellini, Tullio Kezich, racconta che Fellini vedeva Bernhard regolarmente, tre volte alla settimana, per quattro anni, fino alla morte di Bernhard avvenuta il 29 giugno 1965 durante la lavorazione di *Giulietta degli spiriti*. Ulteriori informazioni sono disponibili nel capitolo intitolato *L’uomo dei sogni*, dedicato al rapporto fra Fellini e Bernhard, in KEZICH, *Federico*, cit., pp. 216-222.

³⁹ COSTELLO, cit., p. 198.

⁴⁰ Dal saggio di GERMAINE GREER, *Fellinissimo*, in BONDANELLA, DEGLI ESPOSTI, cit., p. 231.

⁴¹ JAMES HILLMAN, *Fathers and Mothers. Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology*, Spring, Zürich, 1973, p. 83.

tomba aperta, viene non solo abbracciato ma anche baciato, sensualmente, da sua madre che si trasforma in Luisa. Caterina Boratto, che compie cinquant'anni all'epoca dell'uscita di *Giulietta degli spiriti*, è la "nuova" attrice riscoperta da Fellini per due opposte rappresentazioni della figura della madre. Nella mimesi di ciascun film, i singoli personaggi hanno funzioni distinte, ma entrambi hanno origine dalla percezione di madre da parte di Fellini nei confronti di Caterina Boratto – una percezione arricchita di mistero, bellezza e anche regalità. La dama misteriosa riceve un diadema da Guido (in effetti destinato a Luisa) e Giulietta ricorda sua madre "come una regina", ovviamente di fronte a uno specchio e con un diadema in testa. Anche la statua della Madonna è circondata da una corona di stelle in una rappresentazione di Regina del Cielo. Fellini lo sintetizza riferendo a Caterina Boratto "una regalità completa"⁴², con una particolare inclinazione a recitare nello stesso tempo la parte di una madre amorevole e comprensiva e quella di una strega ostile e narcisistica. Questi due lati della stessa medaglia finirono per associare l'attrice al personaggio della madre per cui Caterina Boratto si ritrovò a recitare esattamente quel ruo-

lo in molte produzioni italiane che seguirono *Giulietta degli spiriti*.

Il "faro" Fellini

Questa analisi della capacità di Fellini nel selezionare gli attori, applicabile alla sua scelta di Caterina Boratto, termina mettendo in evidenza ciò che provocò, cioè l'impatto subliminale che la sua scelta produsse sugli altri registi per come andava concepita la rappresentazione della figura della madre. Infatti, dalla sua "mitologia come spettatore" fu l'unico a ripresentare Caterina Boratto al pubblico (8½), poi dalla sua mitologia come regista riuscì a riqualificarla come attrice (*Giulietta degli spiriti*).

La carriera di Caterina Boratto dopo *Giulietta degli spiriti* proseguì con invidiabile longevità dagli opposti dell'archetipo della madre, non nei termini di un'entità concreta ma di un'interiore, psichica idea presente nella cultura mediterranea da tempo memorabile. Un'idea che Fellini ha catturato e plasmato come un'immagine: l'immagine della madre. A questo riguardo, e per Caterina Boratto, l'attrice riscoperta, è quasi come se Fellini, "il faro" come era soprannominato, ha non solo illuminato, ma anche lastricato, il suo cammino di

attrice in altri ruoli simili⁴³. Dal 1966 fino al 1992 mia madre ha lavorato ininterrottamente, impersonando solitamente personaggi estratti dal pozzo senza fine dell'archetipo della Grande Madre, così anche in ruoli di zie e, con il passare del tempo, di nonne. Questi ruoli erano variazioni sullo stesso tema che comprendeva anche madri superiori di conventi o tenutarie di postriboli. Ha recitato inoltre in parti più brevi e meno sofisticate, ma in armonia con lo stesso leitmotif in circa cinquanta ruoli in film, serie televisive, programmi radiofonici, fumetti, drammi teatrali, fino ad Annilte, una madre aristocratica che nasconde il suo passato di cantante di cabaret nell'operetta di Kalman *La principessa della Czarda*. Ad oggi rimane profondamente attaccata alla magia di quella fredda mattina di sole a Via della Croce, il bivio per la sua seconda carriera nel cinema. Caterina è infatti per sempre grata a Fellini e vuole che lui lo sappia. Per inciso, all'incontro di via della Croce, dopo aver scambiato le prime parole, Caterina confessò a Federico: "Sono molto, molto emozionata!", e lui immediatamente replicò: "Anch'io"⁴⁴.

(Traduzione in italiano di Giuseppe Ricci)

⁴² CIRIO, cit., p. 75.

⁴³ Ricordiamo solo alcuni dei registi che scelsero Caterina Boratto per i ruoli di madre: Alessandro Blasetti, *Io, io, io... e gli altri* (1965); Alberto Sordi, *Scusi lei è favorevole o contrario?* (1967); Massimo Franciosa, *Pronto c'è una certa Giuliana per te* (1967); Ettore Fizzarotti, *Stasera mi butto* (1967); Michele Lupo, *Una storia d'amore* (1969); Pasquale Squitieri, *Claretta* (1984); Ruggero Deodato, *Un delitto poco comune* (1988).

⁴⁴ L'incontro viene ricordato anche nel già citato *Zoom su Fellini* di Gianfranco Angelucci.

Torino, Gennaio 1937 - XV

Anno XVIII - N. 1

LA RIVISTA CINEMATOGRAFICA



Produzione:
APPIA FILM

CATERINA BORATTO
come appare nel nuovo film di TITO SCHIPA "VIVERE"

Distribuzione:
METRO GOLDWYN MAYER

FILMS

in Review



THE FBI IN
MOVIES & TV

REX HARRISON'S
CAREER TO DATE

FILM GOSSIP
FOR EGGHEADS

THE WORLD
OF 8 & 16

THE IMAGE OF
ALINE MACMAHON

December 1965
75¢

FELLINI'S MASTERPIECE
HIS FIRST IN COLORI



JULIET
OF THE
SPIRITS

cinema
nuovo



161

"Il Miracolo"
soggetto originale
di Vasco Pratolini

Lizzani
Pandolfi
Taviani

My Mother's Mother Image: Caterina Boratto in Federico Fellini's Films

by Paolo Ceratto

"In his films, Fellini always treated his female characters with an attitude of respect and love. 'The ambition of this film,' he said of *Juliet of the Spirits*, 'is to restore to woman her true independence, unquestionable and inalienable dignity of her own.' ...

By sometimes extremistic exemplification, exaggerated characterization, parody pushed to the limits of caricature, Fellini destined his female characters to immortality, body and soul, through the stylization of their clothes and maquillage.

Thus, Gelsomina in *La Strada*, with her shapeless overcoat and striped jersey; Cabiria with her threadbare fur and her purse on her arm; the buxom Anitona bathing in the fountain of Trevi in her black-satin siren dress or squeezed in her priest's outfit in the *La Dolce Vita*; the disquieting Caterina Boratto of *Juliet of the Spirits*, her bistered eyes veiled in tulle..."

(From FRANCA SOZZANI, *Fellini, Women, and Fashion*, in *Fellini: Costumes and Fashion*, Charta, Milan, 1994, p. 23)

Preamble

This paper attempts to describe the mother image as impersonated by my mother, actress Caterina Boratto, in Fellini's *8½* (1963) and *Juliet of the Spirits* (1965).

It substantiates David Costello's remarks: "Caterina Boratto moves - still queen like - from *8½* to *Juliet of the Spirits*, but she is no longer the Queen of Heaven but rather the icily quintessentially beautiful Evil Queen from scary childhood fairy tales"¹.

By building on such insight, my paper provides a hypothesis that weaves in six factors (familiarity, fate, face, inner-self, contrast and interpretation) that might have determined the choice of Caterina Boratto as a mother image in the two films.

Recently, I interrogated myself on why Fellini picked her. It happened after an evening celebration dedicated to her by the National Cinema Association in Turin, her hometown, before her 90th birthday. This paper summarizes the answers that I have been able to find. Also, it will describe what the implications were of Fellini's choice in my mother's follow up career.

A short chronology is in order to put into context when and how Federico Fellini and Caterina Boratto met.

Chronology

The first time was in Rome, during World War II. Caterina Boratto was starring in the role of Elsa, a young mother, in the film *Campo de' Fiori* (1943) directed by Mario Bonnard and adapted for the screen by Federico Fellini and his friend Aldo Fabrizi who also co-starred in the movie with Anna Magnani. They met on the set. My mother remembers Fellini "always active, wearing tennis shoes, very thin and with a head full of long, black hair".

In 1944, Caterina Boratto returned to Turin, where she got married and interrupted her acting career². She had two children, in 1946 and in 1954. At 44 years of age, in 1959, she went back to Rome with the hope of being able to act again. Our household increasingly needed more income.

It is by accident, some 20 years later from the shooting days of *Campo de' Fiori* that Caterina Boratto and Federico Fellini meet again, in Rome's Via della Croce³. It is a sunny but cold morning in the early part of 1962. My mother was wearing a winter hat, slightly over-sized and matching her fur-coat. She has always had a uniquely personal style for clothes, strictly brand-less and away from the fashion of the day, and where the hat was never an accessory⁴.

¹ DAVID P. COSTELLO, *Fellini's Road*, Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, Indiana, 1983, p. 163.

² With the exception of the film *Il Tradimento* (1951), directed by Riccardo Freda and also starring Amedeo Nazzari and Vittorio Gassman.

³ SANDRA ARTOM, ANNA RITA CALABRÒ, *Sorelle d'Italia*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 69.

⁴ Even for Fellini, since his youth, the hat was never an accessory. This aspect is mentioned by Alberto Sordi in a filmed interview *Zoom su Fellini: I protagonisti si raccontano* conducted by Gianfranco Angelucci (Manzotti Home Video). In this connection, please also refer to JEAN-MAX MÉJEAN, *Fellini, un rêve, une vie*, Editions du Cerf, Paris, 1997, pp. 125-129, for an analysis of various films. Lastly, a curious reference to the hat is provided by Camilla Cederna's diary of September 1962 on the shooting of *8½*, in the book *8½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1963, p. 78: "Arriva Caterina Boratto, col suo cappello di crine bianco a ruota di carrozza e

She was walking out of a department store and carrying some packets while Fellini was heading her way, coming from the opposite direction. In the busy traffic, he said when he saw her “What a beautiful lady!” and stopped her with “Do you still remember me?”⁵. He quickly lifted a pen from the jacket of a passer-by to write her telephone number and asked if she was available to try-out for his next film⁶.

In *8½* my mother played the mysterious lady who charms the main character, Guido, every time he sees her. After the release of *8½*, Fellini chose her again - for the part of Juliet’s mother.

Six factors

What may have then prompted Fellini to cast Caterina Boratto in these two consecutive mother-figure roles? The six factors try to address this question. They also form a hypothesis on the Maestro’s casting talent for matching actors and roles. A talent that Sergio Zavoli described with: “Con gli occhi, Federico, non sbagliavi mai”⁷. Indeed, even for the supporting cast “Fellini can convey, almost instantly, a complex impression of a character who is in view only momentarily”⁸.

In the first film, as the mysterious lady and using Fellini’s own words, she is “comprensiva, una madre nobile. Era bellissima”⁹. In *8 1/2*, Fellini introduces the mysterious lady as she walks down the hotel staircase, wearing a large hat. She is holding the hand of a young girl, presumably her daughter. At the bottom of the stairs, between two marble lions, the girl abruptly runs away from the mysterious lady who reacts by saying “Darling” instead of scolding her. Later on, when Guido overhears her speak over the telephone, her words are of forgiveness to someone. And when Guido imagines the harem sequence, she is there to offer him her undivided attention, nursing care and to share the blame for Guido’s guilt feeling. Throughout the film her behavior is protective and supportive. Finally, in Guido’s memories, the mysterious lady has the features of the consoling Mother Mary statue of his young, boarding school years.

Indeed during the shooting of *8½*, sculptor Angelo Bragalini had come to our apartment to carve for several days in our living room, the full-size Madonna statue of the film, using my mother as a model. It may be relevant here to remember that in the original script of *8½* there is no trace whatsoever of either the character of the mysterious lady or of the Madonna statue. Hence, in this case, one can fully ascribe to Fellini the inception and development of the role given to Caterina Boratto.

In the second film as Juliet’s mother, Caterina Boratto impersonates a symmetrically opposite role. She is a beautiful but harsh mother that continuously stifles Juliet, sometimes just with a gaze or a glare from her eyes¹⁰.

In developing *Juliet of the Spirits*, it is possible that Fellini re-elaborated even further on his accidental encounter with the hatted, “beautiful lady”, unperturbed about her conspicuous appearance in the busy down town crowd. This time, however, by feasting on colors, Fellini portrayed Juliet’s mother as a visual epiphany of ageless beauty.

una sciarpa smisurata che scende dal cappello ad avvolgerle il collo. ‘Sono timida e il cappello lo porto sempre, mi è necessario, mi aiuta’, mi dice, aggiungendo che recentemente ha trovato un quadro assai bello, da appendere in camera da letto, una Madonna spagnola con in testa un cappello beige, invece del solito velo”. My mother said in the quote above “I am shy and always wear a hat because it helps me”, then she recounted having bought a painting with a Madonna wearing a hat instead of the usual veil. This painting is still hanging in her bedroom. This is a further co-incidence connecting my mother to the Madonna image.

⁵ It is very likely that Fellini was just coming out from his production office named *Federiz* in Via Della Croce n. 70, next to the intersection with Via Belsiana, near Via del Corso. Please refer to TULLIO KEZICH, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 210-215.

⁶ The film was *8½*.

⁷ My translation: “With your eyes, Federico, you were never wrong” in SERGIO ZAVOLI, *Diario di un cronista, lungo viaggio nella memoria*, Rai-Eri/Mondadori, Milano, 2002, p. 449.

⁸ STUART ROSENTHAL, *The Cinema of Federico Fellini*, A.S. Barnes and Company and London The Tantivy Press, South Brunswick and New York, 1976, p. 68. In the same paragraph, the author also says: “He (Fellini) has a gift for finding people whose faces and bodies seem to reflect a recognizable personality. In this respect his experience as a caricaturist has served him well”.

⁹ My translation: “...understanding, a noble mother. She was extremely beautiful”. In RITA CIRIO, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Garzanti, Milano, 1994, p. 75.

¹⁰ Please see PAUL-CLAUDE RACAMIER, *Gli Schizofrenici*, Raffaello Cortina, Milano, 1983, pp. 17-18: “Il suo sguardo avverso, uno sguardo dardeggiante, che penetra, attacca, acceca, trafigge e pietrifica: lo sguardo della squalifica, che mortifica la vita psichica”. In essence, it is a flaming gaze that mortifies the psychic life.

This result was achieved also through the ingenuity and expertise of some key partners from *8½*, Gianni di Venanzo (photography) and Piero Gherardi (costumes).

Following are the six factors that may have been behind Fellini's casting of my mother and his creation of my mother's mother image.

Familiarity

Liliana Betti who was Fellini's assistant for over 20 years is unambiguously clear: "...the motor of invention in Fellini is always familiarity"¹¹.

As a public figure even before *Campo de' Fiori*, Caterina Boratto featured in several films, starting with her screen debut in *Vivere* (1937) immediately in a protagonist role, as Paola, the daughter of the tenor impersonated by Tito Schipa. This film enjoyed a remarkable commercial success in Italy and in Latin America¹². Moreover, the Italian radio audience of the time knew her also as a soprano voice, in particular for her interpretation *Restiamo vicini alla musica e balliamo* of Irving Berlin's song *Let's face the music and dance*¹³. Her song was one of the hits in the war-torn Italy of 1943.

Through a direct encounter during the shooting of *Campo de' Fiori*, Caterina Boratto became personally known to Fellini. At the time, Fellini was 23 years old and yet to be known by the Italian public. She was instead five years older than him and already a movie-star. In 1962, the public roles between the two had become somewhat reversed. Fellini was a worldwide celebrity after his first two Oscars and the outcome of *La Dolce Vita*, while my mother's popular face had by then faded over the many years of inactivity. In Fellini's eyes and memory, the public and private image of Caterina Boratto as a former star and colleague coalesced to plot a context of intriguing familiarity.

Fate

After 20 years, meeting Caterina Boratto just a few yards from his production office probably tickled and amused Fellini's mind that was always at work. A very special bicameral mind: sound and rational and equally superstitious and instinctive. The appearance of someone he once knew, coming straight his way, may have triggered a chain-reaction, which he immediately related to his film under preparation. Was it 'chance' turning to 'fate'? Was Caterina 'real' or an apparition? Fellini liked to follow Rossellini's example: a significant moment in one's life can be part of a film. In both *8½* and *Juliet of the Spirits*, Caterina Boratto portrays a mother figure and a vision: a vision of beauty¹⁴. But she is also a character that startles and censors Guido and Juliet respectively. For the former, she is "forever out of his reach"¹⁵; for the latter, she is ever so present, even in her memories and in the carousel of her imagination. In both films, Caterina Boratto's presence on screen is underscored by its short duration. It is almost as if Fellini transposed the fugitive nature of the rendezvous of Via della Croce, a coincidence that combined the surprise of the unexpected with the proximity of the familiar. For Fellini, Caterina Boratto was a cue for reminding himself of something alive in his past. And this is true also for Guido: she remains undefined, with her features suggesting a mystery that is not to be fully revealed¹⁶.

¹¹ LILIANA BETTI, *Fellini*, translated from the Italian by Joachim Neugroschel (Little, Brown & Co., Boston and Toronto, 1979), p. 114.

¹² *Vivere* was distributed by MGM, and L.B. Meyer signed up Caterina Boratto for an exclusive 7-year contract with MGM. As a result of Italy's entering World War II in June 1940, my mother decided to leave Hollywood and return to her family composed of her mother and 3 brothers, all of a drafting age. Hence she was never able to make her American debut.

¹³ Fellini used this Berlin score in the soundtrack of his *Ginger and Fred* (1985). In 1987, at my mother's house, when I asked him to listen to Caterina Boratto's version, he followed it with great interest, in silence, and only his eyes and lips moved showing signs of deep thought. This was unusual for him as he did not like to listen to any music if not at work.

¹⁴ "Beauté puissante, hellénique" according to JEAN-PIERRE MANGANARO, *8½. Scénario*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 13. In this connection, when F. S. Fitzgerald met my mother at the MGM studios, probably in 1939, he exclaimed "She is a dreamboat!" – please refer to IRA VON FÜRSTENBERG, *Young at any Age*, Weidefeld & Nicolson, London, 1981, p. 45.

¹⁵ From Vincent Canby's article *Critics Note book: New Look at a Fellini Chef d'oeuvre* which appeared in "The New York Times" of 30 October 1992.

¹⁶ Deena Boyer who also followed the shooting of *8½* writes: "...thousands of Italians will be startled when they see in this picture the woman who, in the last years before the war, was the incarnation of the 'diva'. Goddess or apparition – one is much as the other, is it not?". In Deena Boyer, *The 200 days of 8½*, Macmillan, New York, 1964, p. 94.

Face

Like Shakespeare's "For by his face straight shall you know his heart" (Richard III), Fellini believed that the face of a person in his films should immediately convey an idea of the character behind. About the characters in *8½* he said: "non mi è consentito di presentarli al pubblico a dire battute introduttive sul loro conto, ma devono avere delle facce che appena compaiono sullo schermo, siano come maschere riconoscibili all'istante. Sono tutte proiezioni del personaggio principale, quindi grandi archetipi fissi, che ti posso dire, insomma guai a sbagliare"¹⁷. And it was no secret that: "When Fellini prepares a new film, he promptly reviews his enormous photo archives, making an approximate selection of the faces he will use"¹⁸. He trusted his intuition about casting a certain face, but was nonetheless careful to first screen test the effect of his gut-feeling choices. This happened also in the case of my mother¹⁹.

From a face where "nature never makes a mistake", as Fellini repeated in countless interviews, including at the time of the shooting of *Juliet of the Spirits*²⁰, he would move to calibrate the character onto the actor. Mastroianni said: "Sceglie quelle persone che hanno una natura che si avvicina al personaggio che lui ha immaginato dopodiché il suo personaggio lui lo trasporta sull'attore"²¹.

"La Boratto appartiene a quella categoria di attori che fanno parte da sempre della mia mitologia di spettatore" Fellini said²². I believe that this myth may have started with *Vivere* and its popularity, which put Caterina Boratto instantly in the limelight - in particular, through a set of close-up stills on magazine covers that showed her face framed by a hood and suggestive of a veil. In the Italian public's eyes this specific and widely publicized set of photographs unintentionally identified Caterina Boratto's features and expression as a sort of contemporary Madonna icon.

In this connection, one should also remember that Fellini was gifted with an elephant's memory as powerful as the never-drying reservoir of his imagination. In fact, he may even have been influenced by the most popular of the Paola Bologna's Madonna statuettes, which were mass-produced in Italy throughout the 30s by Lenci²³. It is a representation of a fair-skinned, blue-eyed and blond-haired Madonna, surprisingly similar to both my mother's traits and the Virgin Mary statue in *8½*. Artist Paola Bologna's creation, however, predates by 6/7 years the release of the movie *Vivere*. So it could be another coincidence to be ascribed to Fellini's familiarity with the Madonna face of this delicate porcelain piece.

Inner self

I believe Sandra Milo went very close to describing Fellini's casting talent when she expanded on Mastroianni's earlier words. In a filmed interview she said: "E così lui vedeva uno; il marinaio di *8½* che balla le claquette. Che poverino era proprio uno ritardato mentale. Eppure riesce a fare quel marinaio quasi simpatico che ti fa pensare veramente al porto, ai viaggi a tutte queste cose. Fantastico. Poi se lo vedevi lui era veramente niente, niente, niente... Non so come lui l'avesse notato. Però l'aveva visto dentro. Ecco lui ti entrava nel cuore, nella tua anima, nel tuo spirito, nel tuo io interiore. Così come il vento passa attraverso le canne... Entrava dentro di te... Ti cercava, ti frugava..."²⁴.

¹⁷ My translation: "I'm not allowed to present them to the public and have them say some introductory remarks about themselves, but they must have faces that as soon as they appear on screen are immediately recognizable, like masks. They are all projections of the main character, hence great, fixed archetypes. What can I say; it would be terrible to go wrong". In CEDERNA, cit., pp. 34-35.

¹⁸ BETTI, cit., p. 113.

¹⁹ This is a personal recollection that is quite vivid in my mind; it is about my mother's elated reaction after receiving Fellini's call giving her the part after looking at her provino, or screen-test. In this respect, Lina Wertmüller reported to me a comment once made by Fellini to her "It's so hard to choose proper lighting for Caterina. It's quite a problem. She is the one giving light. It's not us".

²⁰ TULLIO KEZICH (edited by), *Giulietta degli Spiriti di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 51.

²¹ My translation: "He chooses those persons whose nature is close to that of the character he has imagined, and then he transfers the character onto the actor". In MARIO SESTI, ANDREA CROZZOLI (edited by), *8½. Il viaggio di Federico Fellini*, fotografie di Gideon Bachmann, Cinemazero, Pordenone, 2003, p. 45.

²² My translation: "(Ms) Boratto belongs to that actors' category that have always been a part of my mythology as a spectator". In CIRIO, cit., p. 75.

²³ ALFONSO PANZETTA, *Le ceramiche Lenci*, Allemandi, Torino, 1992, p. 163, n. 325.

²⁴ This interview is contained in the remastered DVD version of *8½* in the Criterion Collection, 2001. In disc 2, *Interview with Sandra*

Milo's words seem to dovetail with what my mother said about her own self after the release of *Juliet of the Spirits*: "Se sono ritornata al cinema è perché mi rimane ancora qualche anno per fare qualcosa nei film... La cosa che mi occupa veramente più di tutto e mi appassiona sopra ogni altra sono i figli... Anche in America, dove vado ogni tanto, mi piacerebbe fare qualche parte di madre, di zia... Come vede, anche nel cinema mi sento materna"²⁵.

Going back to acting in the 60s became a priority for my mother because of her new responsibility as the family breadwinner. Her come back was not due to nostalgia or vanity. Over the years, her values, habits, style of clothes or circle of friends remained the same. I may add, not only as her son, that in her every-day approach towards people she is very inclined to be maternal in her own understated way. She can however drop her reserve to become vocal and vibrant when expressing her feelings about her children. With these comments I am not summing up her personality, of course. Rather, that in her inner-self, Fellini must have sensed and realized that 'mothering' was her life compass and the primary force behind her identity – an identity that is altruistic and understanding: ready to sacrifice personal gratification and self-interest - I can readily testify to the prime importance that she has invariably assigned to her family, before anything else in her life!

My mother (who is also self-critical and in spite of her stunning looks, modest, an adjective used by Alberto Sordi to describe her together with 'sweet' and 'affectionate') admitted that as Juliet's mother: "è la prima volta che mi sono piaciuta sullo schermo" implying that she had not been quite satisfied about her looks in *8½*. It is interesting to note that even critics who detested *Juliet of the Spirits*, like Pauline Kael and John Simon, were nonetheless struck by Caterina Boratto. The latter says that only she "as the mother" and Valentina Cortese ... made "an impression"²⁶.

Contrast

Another close Fellini collaborator, Bernardino Zapponi, wrote: "e poi Fellini era per la legge dei contrasti. Il diavolo è brutto? Bisogna farlo bello. E' laido, malvagio? Facciamolo attraente e innocente..."²⁷. By using contrast, Fellini liked to 'sting' the viewer with his synthesis of reality which can encompass opposing or unexpected elements necessary to fabricate the glorious individuality of a character. In this way, contrast breathes in vitality to the face and complexity to the inner self of the actor that Fellini has selected for a character. The character responds by becoming real, credible and very unique²⁸.

In *Juliet of the Spirits*, Juliet's mother is gorgeous looking and immoderately elegant. But she is also vain and abrasively disappointed with the looks of her daughter whose dresses and make-up are comparatively plain and whose 'mushroom' hats further belittle her appearance. What she says to Juliet are words of reprimand, in a tone of scorn and ridicule, with un-motherly distance, bordering with cruelty. In their last close encounter she commands Juliet to obey her. But when Juliet finally declares that she is "no longer afraid" of her, the mother suddenly ages and turns away. She is at last human in Juliet's eyes. The colorful 'fireworks' in her apparel vanish, leaving her hat-less and in a monochrome, pale purple dress. The downcast mother sits with the other spirits on the chariot while the liberated, young Juliet holds her grandfather's hand.... Earlier, during the circus scene, contrast resurfaces tinged with humor. A muscular, half-naked acrobat parades in front of Juliet's mother. We notice her eyes that swiftly turn to follow his steps and back. After all, she is also a woman in flesh and blood with an interest in the male body!

Milo, the sub-title reads: "It's like the sailor of *8½* with his tap shoes. The poor guy was really mentally retarded. And yet Fellini made him come through as someone so endearing. Someone who makes you think of the port, of traveling, of tap-dancing. Amazing. If you saw him outside he was really nothing special. And yet Fellini had been able to see that person's inner life. He would penetrate into your soul, your spirit, your inner self, in the same way the wind rushes through the grass. He would get inside of you searching, scrutinizing..."

²⁵ Interview with Caterina Boratto by Sergio Frosati, which appeared on the daily newspaper "La Nazione", 29 September 1965. My translation: "If I came back to the movies it is because I still have a few years ahead of me to do something in films... What really concern me most above all things are my children. Even in the United States where I go to at times, I wish I could do some roles of a mother or of an aunt... As you see even in films I feel maternal".

²⁶ JOHN SIMON, *Private Screenings*, Berkeley Medallion Edition, New York, 1971, p. 224.

²⁷ BERNARDINO ZAPPONI, *Il mio Fellini*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 14-15. My translation: "Fellini was for a law of contrasts. The devil is ugly? Let's make him handsome. He is ugly and cruel? Let's make him attractive and innocent..."

²⁸ Please see the very revealing "Playboy" interview of February 1966 reprinted in *The Playboy Interviews – The Directors*, pp. 161-183, with repeated references by Fellini on his choice of and work with actors.

For the mysterious lady in *8½*, contrast is present to disorient. It is through repeated signals or hints of ambiguity, but Fellini's intention is still there, or, as he would likely have explained with dubious modesty: 'more than deliberate it is inevitable'. For instance, at the beginning of the harem scene, the mysterious lady is recognized by Guido as "Caterina" when he hands her the packet containing the tiara. She recognizes him too: "Oh Guido, it's beautiful. I've always wanted one like it". Guido and Caterina then know each other, but a few seconds later, Fellini introduces his contrast and 'regrets' having allowed any familiarity between them. The mysterious lady asks Guido: "How are you?" Guido replies: "Fine. But please satisfy my curiosity beautiful lady. Who are you?" and she answers: "My name doesn't matter. I'm happy to be here. Don't ask more questions"²⁹. The viewer will forever remain in doubt.

Under his direction, Caterina Boratto, the actress, allowed Fellini to create a measure of tension and interplay in each character. In *8 1/2*, the mysterious lady remains unreachable and yet she is a person; in *Juliet of the Spirits*, the mother's glowing appearance contrasts sharply with her vicious nature.

In his search for contrast, Fellini disavowed the traditional iconography of a teen-age girl portraying a Madonna, and even if Caterina Boratto's looks at the time belied a younger age, his choice of a middle-aged lady for a Madonna model was appropriately unconventional. In *8 1/2*, he also asked Caterina Boratto to dub herself using a falsetto tone from her trained voice as a singer, as if to subtly contrast the character's presence with her border-line humanness. This post-production decision probably served to amplify the estrangement of this character from everyone else and her only word when she first appears is emphatically uttered in English, not in Italian.

Sometimes he would carry this perspective on contrast to the extreme and make the impossible seem natural. What other director would even have considered casting Caterina Boratto (born in 1915) as the mother of Giulietta Masina (born in 1921)? For in this film, Caterina Boratto is emblematic of something beyond that of being just Juliet's mother.

Interpretation

Zapponi again said about Fellini: "Nei suoi film, ogni episodio deve avere una specie di filigrana, una seconda lettura, un riferimento"³⁰. This also applies to the two roles of Caterina Boratto for which a second reading provides another dimension, a watermark, which is in fact Fellini's author's stamp.

In *8½* the mysterious lady literally sidetracks Guido's attention from what he does. One may argue that it is precisely her being in the "margin of indefinitiveness in the unexpressed that truly marks the charm of an artistic evocation"³¹ that "as far as people in the real world go, only the mysterious lady at the spa, played by Caterina Boratto, whom Guido will never meet, interests him"³². In this regard, the attentive viewer may detect the strong resemblance between the features of the Virgin Mary statue and those of the mysterious lady³³. It is up to the viewer and Guido, for that matter, to make the link and reference³⁴.

Mary, who redeems the sin of Eve, is an amalgam of meaning in the Italian-Catholic heritage. She is simultaneously mother and virgin, was herself immaculately conceived, and remained pure even after the birth of her Son. "Vergine Madre figlia del tuo figlio", Dante wrote in the *Paradiso*. Here the very essence of her femininity is concentrated in the mystery of her motherhood. Mary is not a goddess but a human being, yet she is 'enough to herself' to become a

²⁹ CHARLES AFFRON (edited by), *8½ Federico Fellini, Director* (Volume 7 of Rutgers Films in Print series, Rutgers the State University, 1987), pp. 142-143, from the continuity script in English.

³⁰ ZAPPONI, cit., p. 22. My translation: "In his films every episode must have some kind of a watermark, a second reading, a reference".

³¹ ANDREW SARRIS (edited by), *Interviews with Film Directors*, Avon Books, New York, 1967, p. 180.

³² ALBERT E. BENDERSON, *Critical Approaches to Federico Fellini's 8½*, Arno Press, New York, 1974, p. 63.

³³ Film critic Lorenzo Ventavoli when describing a poster of the film *Dente per Dente* (1942) starring Caterina Boratto wrote: "... per mano di Gargiulo, sotto una cascata di riccioli, il viso scultoreo di Caterina Boratto, qui all'apice della sua prima carriera ...". My translation: "... from the hand of Gargiulo, under a cascade of curls, the cultped face of Caterina Boratto, here at the peak of her first career ...". From *Il Cinema del ventennio - Raccontato dai manifesti*, Giulio Bolaffi editore, 2001.

³⁴ There is contrast also between the Virgin Mary statue and the embalmed saint that frightens young Guido, and there is interpretation or a second reading too: the mummy in her horizontal position and devastated looks is a reminder of the transitory nature of life on earth while the Virgin Mary's vertical statue and perfect traits is a reminder of her Assumption and eternal life. Please also note, as indicated in AFFRON, cit., footnote no. 55, p. 198, that there is no reference of the mummy in the original script. To also look at contrast between the mysterious lady cum Virgin Mary and Saraghina, please refer to John Campana's comments under: <http://www.utm.utoronto.ca/~jcampana/cinema/films/eighthalf/scene1.html>.

mother. She is perfectly complete. What an attractive symbol for Guido, a man of 43, who is emotionally still a child and who would himself need divine intervention to be relieved from his sense of guilt. Just like when he kneeled in front of her statue after discovering the excitement of Saraghina's flesh, "the Devil", and the symbol of the Divine Mother, in her silent benevolence, 'allowed' him to sin, and sin again. Ever since then, Guido's conscience is like a pendulum that oscillates between lust (Carla) and guilt (Luisa) with every beat of his heart.

In *Juliet of the Spirits*, the mother first appears on screen walking in the park during a family promenade. She walks regally, her face hidden by a hat (as if to prepare the viewer); her attractiveness and wickedness still lie concealed from view. In a similar way and again in the open air, we remember the mysterious lady in her last appearance in *8½* when the camera pans from left to right and all the main characters of Guido's life are dressed in white. Here, the mysterious lady is immediately recognizable with her hat as she heads the cortege, flanked by Carla and Jacqueline while her walk is pacing the group. Visually, these separate choral scenes in Fellini's two films, if analyzed in parallel, use the same actress but different mother-figures as a physical link: the luminous beauty of Caterina Boratto and her unique bearing or 'portamento'.

Next to the ugly duckling Juliet, her mother can be compared to a swan. Juliet is also ill at ease with her two sisters who carry the imprint of their mother. "One is happily pregnant, while the other is a sexy television announcer. Neither lacks a strong self-image or her mother's respect"³⁵. Juliet's mother is in fact a beautiful witch, a sort of Lilith: a Terrible Mother who is loved and feared during childhood and with looks that disguise an oppressive inhibitory instinct and a pervasive aura of evil; quite the opposite of the Mother of God from the Christian tradition.

On a literal level, the mother is the cause of Juliet's lack of self-esteem and repressed sexuality. From a metaphorical one the mother from Juliet's perspective is the origin of her interrupted development. That is why Juliet is trying to find a way out and re-orient herself through the new friends that she has just met, including a psychologist. She appears stuck, making slow progress, as she is unable to come to grips with her marital crisis and the void in her bourgeois life wherein she moves as if she were a passenger without a ticket or a destination. She is neither the mistress of her emblematic doll-house nor can she master her situation where "the main antagonist, the arch-villain, is one and the same, namely, the Mother figure"³⁶. The unresolved relationship with the Mother figure, since childhood, impedes any further psychological growth in the second half of her life when her inner-life is populated by an invasion of Spirits. She has to proceed in reverse, as the Mother figure is the gatekeeper of her self-made prison, where young Juliet is trapped. Under her influence, Juliet has remained unconscious of her own self and of her potential as a person.

In an impossible 'hyper-film' of Fellini's works, the mysterious lady finds her inverted aspect in Juliet's mother in a composite image with two, opposite facets that balance a single Great Mother idea or archetype³⁷.

The Great Mother: a mystery of beauty and majesty

The Great Mother, in the Italian mother-bound culture of 'mammismo', is a concept elaborated by Fellini's mentor, Ernest Bernhard with these words: "La chiave che permette di schiudere l'enigma dell'anima italiana è la constatazione che in Italia regna la Grande Madre... Come un simbolo vivo cela sempre in sé un intero mito... è una

³⁵ PETER BONDANELLA, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992, p. 302.

³⁶ This quote is from Teresa De Lauretis' paper *Fellini's 9½* contained in PETER BONDANELLA, CRISTINA DEGLI ESPOSTI (edited by), *Perspectives on Federico Fellini*, G. K. Hall / Macmillan, New York / Toronto, 1993, p. 211. Ms. De Lauretis, in the same paper, also refers to Carolyn Geduld's *Juliet of the Spirits, Guido's Anima* which, inter-alia, provides a comparative analysis of the two films' structure and narrative, in PETER BONDANELLA (edited by), *Federico Fellini: Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978.

³⁷ Carl Gustav Jung wrote: "The concept of the archetype has been misunderstood so often that one can hardly mention it without having to explain it anew each time. It is derived from the repeated observation that, for instance, the myths and fairy tales of world literature contain definite motifs which crop up everywhere. We meet these same motifs in the fantasies, dreams, deliriums, and delusions of individuals today. These typical images and associations are what I call archetypal ideas. The more vivid they are, the more they will be colored by particularly strong feeling-tones. This accentuation gives them a special dynamism in our psychic life. They impress, influence, and fascinate us. They have their origin in the archetype, which in itself is an irrepresentable, unconscious, pre-existent form that seems to be part of the inherited structure of the psyche and can therefore manifest itself spontaneously, at any time". – In *Conscience*, edited by the Curatorium of the C. G. Jung Institute and translated by R.F.C. Hull and Ruth Horine, Northwestern University Press, Evanston, 1970, pp. 194-195. On the subject of the Great Mother there is ample literature. As an initial reference there is ERICH NEUMANN, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, translated by Ralph Manheim, Bollingen Series XLVII, New York and London, 1955.

madre primitiva. Essa vizia per lo più i suoi figli con la massima istintività, e i figli di conseguenza sono esigenti. Ma quanto più li vizia, tanto più li rende dipendenti da sé, tanto più naturale le sembra la propria pretesa sui figli, e tanto più questi si sentono a essa legati e obbligati. A questo punto la buona madre nutrice e protettrice si trasforma nel proprio aspetto negativo, nella cattiva madre, che trattiene, che divora, e che con le sue pretese ormai egoistiche impedisce ai figli il raggiungimento dell'indipendenza e li rende infermi e infelici"³⁸.

It is just like in *Juliet of the Spirits* where the mother is always snapping and is unable to listen to her daughter even when Juliet cries her heart out, seeking specifically for her help; she remains coldly still, statuesque, in silence and only her dilated eyes speak. She is indeed the same actress we saw in *8½* manifesting herself in a specular, antithetical image. As Costello put it: "an almost distant archetypal motherly admiration/fear figure"³⁹. In this connection, "Fellini once argued that the Italian mammismo was the result not of the closeness of the mother but of the remoteness of the mother, and a number of his childhood memories are based on the myth of the absent mother"⁴⁰. In the two films, this remoteness is not compensated by a strong, male-parent presence or figure. On the contrary, in the case of *Juliet of the Spirits* only the grandfather, in his unruly exuberance and anticlerical approach is a bastion of psychic support for Juliet. And "when the father is absent", James Hillman writes, "we fall more readily into the arms of the mother"⁴¹. This literally occurs in *8½*: in Guido's second dream, as he questions and bids farewell to his father in his open grave, he is not only embraced but even kissed, sensuously, by his mother who then turns into Luisa.

Caterina Boratto, turning 50 years old at the time of the release of *Juliet of the Spirits*, is the 'new' actress re-discovered by Fellini for two opposite representations of the mother image. In the mimesis of each film, the individual character serves a distinct function, but both originate from Fellini's mother-perception of Caterina Boratto - a perception infused with mystery, beauty and even royalty. The mysterious lady receives a tiara from Guido (in effect destined for Luisa) and Juliet remembers her mother "as a queen", aptly in front of a mirror and wearing a tiara. Even the Madonna statue, is haloed by a crown of stars in a Queen of Heaven representation.

As Fellini summarized it when referring to Caterina Boratto: "una regalità completa"⁴², with an inclination for playing a loving and comforting mother figure as well as a hostile and narcissistic witch. These two sides of the same coin eventually steered an association between the actress and the mother image since many Italian productions after *Juliet of the Spirits* had Caterina Boratto play exactly that role.

"Il faro" Fellini

This analysis on Fellini's casting eye applicable to his choice of Caterina Boratto ends by highlighting its impact beyond Fellini - the subliminal impact that his choice produced on other directors as far as the mother image representation is concerned. From his "mythology as spectator" he was indeed the one to re-introduce Caterina Boratto to the public (*8½*), then from his mythology as director he succeeded in re-qualifying her as an actress (*Juliet of the Spirits*).

Caterina Boratto's career after *Juliet of the Spirits* progressed with enviable longevity from the opposites of the mother archetype, not in terms of a concrete entity but an internal, psychic idea present in the Mediterranean cul-

³⁸ ERNST BERNHARD, *Mitobiografia*, Adelphi, Milano, 1969, pp. 169-171. The full article *Il complesso della Grande Madre* had already been published in the review "Tempo presente", XII, 1961. My translation: "The key that allows opening the enigma of the Italian soul is the realization that the Great Mother reigns in Italy... As a living symbol she hides in herself a full myth... it is a primitive mother. She mostly spoils her children with maximum instinctiveness, and, as a result, her children are demanding. The more she spoils them the more they become dependent on her, the more natural her hold on them the more they feel tied to her and obliged to her. At this point, the good, protective and feeding mother transforms into her negative aspect, into the cruel mother who keeps and devours and that with her own pretenses stops her children from becoming independent and makes them ill and unhappy". Biographer, critic and a personal friend of Fellini's, Tullio Kezich reports that Fellini was visiting Bernhard on a regular basis, 3 times a week for 4 years, until Bernhard's death during the shooting of *Juliet of the Spirits* on 29 June 1965. More information is available in Kezich's chapter *L'uomo dei sogni* dedicated to Fellini's relationship with Bernhard, in KEZICH, cit., pp. 216-222.

³⁹ COSTELLO, cit., p. 198.

⁴⁰ From the paper by GERMAINE GREER, *Fellinissimo*, in BONDANELLA, DEGLI ESPOSTI, cit., p. 231.

⁴¹ From JAMES HILLMAN, *Fathers and Mothers*, Five Papers on the Archetypal Background of Family Psychology, Spring Publications, Zurich, Switzerland, 1973, p. 83.

⁴² CIRIO, cit., p. 75. My translation: "a complete royalty".

ture since time immemorial. An idea that Fellini had captured and molded as an image: the mother image. In this regard, and for Caterina Boratto, the re-discovered actress, it is almost as if Fellini, “il faro” or “the light-house” as he was nicknamed, had not only illuminated - but paved - her way for acting in other similar roles⁴³.

From 1966 till 1992, my mother worked uninterruptedly, usually impersonating characters branching out from the endless source of the Great Mother archetype, so also in roles of aunts, and, with the passage of time, of grand-mothers too. These roles were variations on the same theme that included mothers-superior in nunneries as well as hostesses in brothels. She acted even in shorter and less sophisticated interpretations, but in harmony with the same leitmotif in some 50 roles in films, TV series, radio, *fumetti*, theater performances, up to Annilte, an aristocratic mother who hides her past as a cabaret singer, in Kalman’s operetta *Czardas Princess*.

To this day, she remains fondly attached to the magic of that sunny and cold morning at Via della Croce, the real crossroads in her second film career. Caterina is indeed forever grateful to Federico and wants him to know.

Incidentally, at the Via della Croce junction, after exchanging the first words, Caterina confessed to Federico “Sono molto, molto emozionata!” and he immediately replied “Anch’io!”⁴⁴.

⁴³ To mention but a few of the movie directors that cast Caterina Boratto in mother roles: Alessandro Blasetti, *Io, io, io...e gli altri* (1965); Alberto Sordi, *Scusi lei è favorevole o contrario?* (1967); Massimo Franciosa, *Pronto c’è una certa Giuliana per te* (1967); Ettore Fizzarotti, *Stasera mi butto* (1967); Michele Lupo, *Una storia d’amore* (1969); Pasquale Squitieri, *Claretta* (1984); Ruggero Deodato, *Un delitto poco comune* (1988).

⁴⁴ My translation: “I am very, very moved”, said Caterina, and Federico “Me too!” This meeting is also reported in the above-mentioned G. Angelucci’s *Zoom su Fellini*.

PER SI ANCHE CHIUSE

MASSIMO GIROTTI
ELEONORA ROSSI
GIULIETTA MASINA

REGIA DI
LUIGI COMENCINI

PRODUZIONE:
ROVERE FILM

DISTRIBUZIONE:
lux film



FERRINI



In questa pagina e in quella successiva alcune foto dal film *Persiane chiuse*: assieme alla Masina si riconoscono Eleonora Rossi Drago e Antonio Nicotra



SENZA FEDERICO: GIULIETTA MASINA NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI '50

FRANCESCO PITASSIO

Il cinema italiano non muore sotto le false leggende. Certo, quelle non aiutano a comprenderne meglio l'evoluzione.

Due racconti fittizi sono più ricorrenti di altri nella descrizione dell'attore del dopoguerra, due storie fondate sulla realtà, ma assurde a riassunto totalizzante di una condizione più complessa e varia: il non-professionista e la maggiorata. Queste due figure, emblematiche dell'immediato dopoguerra l'una, della transizione ai più fastosi anni cinquanta l'altra, ricorrono con l'insistenza di una trenodia apotropica nelle ricostruzioni dello scenario del primo decennio successivo al secondo conflitto mondiale. In accordo a questi quadri descrittivi, Giulietta Masina non ha diritto all'esistenza. D'altra parte, una frangia estrema della critica francese intendeva negarglielo sin da allora, affermando:

Fellini ama dirigere la Masina, di conseguenza i suoi film non possono essere che detestabili. [...] Cos'è la Masina? Un solo piano, uno qualsiasi, di *La strada* o di *Le notti di*

Cabiria la definisce *in toto*. È un clown che ingigantisce diecimila volte il suo più infimo movimento, la sua più fugace espressione fisionomica¹.

Si abbandonino ai loro esiti dubitabili i neoclassicisti transalpini, e si provi a interrogare meglio la situazione cisalpina del dopoguerra. Essa pare assai più variegata, e la proposta della Masina vi trova ben altra collocazione. Anzi, nel decennio tra la fine dell'esperienza neorealista e l'avvento delle grandi produzioni d'autore, l'attrice costituisce un piccolo caso assai peculiare. Quale?

La conclusione degli anni quaranta testimonia di quattro principali linee di tendenza per l'attore nella riflessione critica e teorica, così come nelle realizzazioni. L'esaurimento del credito agli interpreti non professionisti, nonostante alcune tardive esperienze²; il ritorno di volti del cinema del Ventennio, estromessi per un quinquennio – il caso di Amedeo Nazzari vale per tutti; l'ingresso dalla porta principale di attori e

comici provenienti dal teatro di rivista e varietà – l'impiego a tutto campo di Totò è l'esempio più noto; l'affermazione di tipologie divistiche femminili inedite e autoctone, rubricate sotto il termine di "maggiorate", muovendo da una celebre sequenza di *Altri tempi* (A. Blasetti, 1952)³. Un primo dato da acquisire qui è la *maggiorazione delle maggiorate*: fenomeno indubbiamente significativo, capace di determinare rispetto ai due decenni precedenti personaggi e figure del cinema nazionale, esso appare meno preponderante a uno sguardo più attento, e caratterizzato da elementi costitutivi diversi rispetto al modello hollywoodiano, con cui l'Italia del dopoguerra deve necessariamente fare i conti. Il divismo femminile italiano del dopoguerra non funziona secondo i modelli del lusso del divismo americano; piuttosto, esso deve venire a patti con altre istanze determinanti e concomitanti. Istituzioni a tutti gli effetti capaci di limitare le forme – è il caso

¹ MICHEL MOURLET, *Fellini et Masina*, in *Sur un art ignoré*, La Table Ronde, Paris, 1965, p. 200-201.

² I casi più celebri, ovviamente, sono *È primavera* (R. Castellani, 1949) e *Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1950), o *Umberto D* (V. De Sica, 1952).

³ L'individuazione delle linee di tendenza è interamente desunta dall'ottima ricerca di: RUGGERO EUGENI, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in LUCIANO DE GIUSTI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII – 1949/1953*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia, 2003, pp. 347-357.

di dirlo – del divismo: Chiesa, famiglia, cultura tradizionale⁴. È noto lo stigma della Chiesa sulla vicenda sentimentale Loren-Ponti⁵; e d'altra parte, se nel 1955 “ogni tanto Antonella Lualdi si ricorda degli insegnamenti della madre e dimentica il cinema, accudisce alla sua biancheria personale”⁶, il *sex-appeal* non è tutto... L'attrice italiana degli anni cinquanta è conformatata da un desiderio sessuale eversivo, assai spesso; e dai processi della produzione culturale popolare attraverso cui quello agisce: concorsi di bellezza, defilé, pubblicità, fotoromanzi. Ma allo stesso tempo, da un'etica cattolica fondata su tradizione, nucleo familiare e sacrificio personale, da un lato; da una eredità culturale fondata su una gerarchia delle arti, dall'altro. Qui, il teatro gioca il suo ruolo. E la Masina ha la sua da dire...

La provenienza professionale di Giulietta Masina non è mai stata occultata sotto le mentite spoglie del non-professionismo, o nel mito del concorso. L'attività nel varietà radiofo-

nico o nei gruppi teatrali dei G.U.F. negli anni quaranta fu invece sempre dichiarata, dal momento della sua timida notorietà; questa si assai tardiva. Ancora nel 1953 Calandrino lamentava dalle colonne di *Sottovoce*, rubrica della posta di “Hollywood”:

Ti lamenti che si parli poco di Giulietta Masina e ti do ragione perché in tanti anni sai cosa ho racimolato, che la riguardi, fra gli scritti inviati dalle case di produzione? Nove righe esatte⁷.

Per un'attrice che alla data in questione aveva già raccolto due Nastri d'argento è una magrissima messe. Evidentemente, il professionismo degli attori non rientrava tra le strategie promozionali delle case di produzione precedenti il 1953. Nonostante l'associazione con John Kitzmiller, principale esponente del “neorealismo nero” *sélon* Sanguineti⁸, e Folco Lulli, la Masina non accredita di sé un'immagine di dilettante in *Senza pietà* (A. Lattuada, 1948), né nei film successivi. L'ingenuità dell'attrice cerca altre forme di espressione. D'altra parte, l'aspetto fisico

dell'interprete di S. Giorgio di Piano non consente di parlare di una maggiorata. Forse anche a lei pensava Lattuada, allorché predisponeva con Lizzani un soggetto per un film su Miss Italia, in cui “proporre un nuovo tipo di donna italiana, libera dai suoi caratteristici complessi di inferiorità, autonoma e moderna, padrona e responsabile del proprio destino”. Dichiarando in prima persona:

Ho quindi, tra i miei progetti lontani, la realizzazione di un film nel chiuso del teatro di posa, in cui abbia grande importanza la scenografia, per strapparmi dal clima di troppo vero che ormai riconosco limitato, incompleto e, sotto certi aspetti, manieristico. Perché la verità è in noi e noi dobbiamo portarla sullo schermo. È questa un'esigenza di elevazione morale che sento io e sente il pubblico⁹.

A ogni buon conto, lo spazio dei dieci anni intercorsi tra *Senza pietà* e *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1958) vede un deprezzamento progressivo e ineluttabile della realtà. Basta un colpo d'occhio all'incipit dei due film. Questo intervallo è il momento magico per Giulietta Masina.

⁴ Un'interessante e pionieristica ricerca al riguardo è: FRANCESCO PINTO, *Lo star-system italiano degli anni cinquanta*, “Sociologia della letteratura”, n. 1-2 (1978), pp. 61-76.

⁵ Al proposito, si veda l'analisi condottane in: STEPHEN GUNDLE, *Sophia Loren, Italian Icon*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, n. 3 (1995), pp. 367-385; ora in LUCY FISCHER, MARCIA LANDY (a cura di), *Stars. The Film Reader*, Routledge, New York-London, 2004, pp. 77-96.

Per un quadro generale della situazione europea del dopoguerra, in un'ottica comparatista, si veda: STEPHEN GUNDLE, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in GIAN PIERO BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999, pp.

⁶ “Epoca”, n. 248 (1955), pp. 35-39, citato in PINTO, cit.

⁷ CALANDRINO, *Sottovoce*, “Hollywood Festival”, n. 23, 6 giugno 1953, p. 28.

⁸ TATTI SANGUINETI, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in ALBERTO FARASSINO (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino, 1989, pp. 142-144.

⁹ DOM., *Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di donna italiana*, “Cinema”, n.s., fasc. 8 (1949), p. 242.

La Masina si afferma secondo un percorso obliquo, spesso imprevedibile. Alla lettera, una terza via. D'altra parte, siamo in piena guerra fredda. La posizione del suo nome nei titoli di testa la più parte del tempo è la terza, dopo quella dei due protagonisti femminile e maschile. La collocazione terziaria della Masina comporta alcuni corollari importanti. Alla lettera, un confronto delle maggiorate con la minorata, con il personaggio periferico. Carla Del Poggio in *Senza pietà* e *Luci del varietà* (A. Lattuada-F. Fellini, 1950), Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), Ingrid Bergman in *Europa '51* (R. Rossellini, 1952), Marina Berti in *Ai margini della metropoli* (C. Lizzani, 1953), la Darnell e la Padovani in *Donne proibite* (G. Amato, 1953)¹⁰... In altre occasioni, questo confronto è paritario, ovvero con un minorato: Alberto Sordi. In questo caso, il registro complessivo della recitazione è interamente accordato sulla tonalità bassa, come in *Buonanotte, avvocato* (G. Bianchi, 1955) o *Fortunella* (E. De Filippo, 1958). Un'unica volta l'attrice acquisisce l'onore della comprimarietà, accanto ad Anna Magnani in *Nella città l'inferno*. Ma lo svolgimento della narrazione non

le lascia l'onore della conclusione...

La funzione alternativa della Masina rispetto alla carnalità del divismo femminile è ben presente a recensori e biografi dell'epoca. Anzi, tale alternativa è spesso volte valorizzata, mentre si stigmatizza con la sana ipocrisia dell'Italia democristiana degli anni cinquanta la lasciva passione comune per le maggiorate:

Dopo dieci anni di "bellezze atomiche" Giulietta Masina rappresenta ora per il pubblico la rivincita della modestia, della bontà, del sentimento e del pudore. Il suo personaggio suscita emozioni e "fa tenerezza"¹¹.

Il posizionamento dell'attrice in ruoli caratterizzanti ed eccentrici rivela spesso una natura anfibia del cinema italiano del dopoguerra: da un lato incline alla riflessione seriosa su temi sociali ed etici, dall'altro più disponibile a mettere in scena zone d'ombra suggestive e spettacolari: tabarin e avanspettacoli, periferie urbane e postriboli, stamberghe e case da gioco. Ne scaturisce una vocazione didascalica di racconti altrimenti assai prossimi al *noir*, in cui Giulietta Masina interpreta ruoli simili alla più avvenente Gloria Grahame, oltreoceano¹².

Sul piano della recitazione, l'attrice emiliana configura un'alternativa incisiva alla maggiorata. Dinanzi alle sofferenze turgide ma immote della Rossi Drago, della Darnell o della Del Poggio, Giulietta Masina esibisce uno stile fondato sulla pausa, sulla chiosa, sulla continua variazione di registri: occhi sbarrati e roteanti, gesti esibiti e marcati, smorfie evidenti e improvvise sono spesso gli strumenti dell'attrice per caratterizzare i propri personaggi. Anche a confronto con mostri sacri della scena nazionale, non si perita di attenuare i propri mezzi. In questo, la interprete rivela spesso similitudini con l'altra grande caratterista borghese emersa negli anni cinquanta, Franca Valeri, come indicava in un brillante contributo Massimo Scaglione:

[...] La maggior parte dei nostri registi e produttori guarda all'interprete de *La strada* come ad un'attrice dalle qualità spiccatamente comiche, da impiegare quindi in ruoli da caratterista. Il che è giusto fino ad un certo punto: Giulietta Masina può rendere con vera efficacia anche questi ruoli [...], ma non soltanto questi. Ché, al pari di una Franca Valeri, tanto per nominare un'altra attrice ingiustamente relegata nella categoria "macchietta", ella può benissimo esprimere sentimenti, drammi e situazioni drammatiche ed impegnate sul piano umano e artistico¹³.

¹⁰ In taluni casi, la Masina è inclusa in uno schema binario che oppone una coppia ideale e centrale e una popolare e periferica, con similitudini con lo schema di *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). In questi casi, l'attrice è sempre parte della seconda coppia. Così in *Senza pietà* e in *Ai margini della metropoli*. In ambito comico, questa duplicità è ripresa dalla opposizione Gino Cervi/Elsa Merlini vs. Alberto Sordi/Giulietta Masina in *Cameriera, bella presenza offresi...* (G. Pastina, 1952).

¹¹ GIORGIO SALVIONI, *Giulietta: Charlot in gonnella*, "Epoca", n. 216, 21 novembre 1954, pp. 68-72, la citazione è da p. 68.

¹² Sulle contaminazioni tra narrazioni realistiche e cinema di genere nel dopoguerra italiano, si veda: GIOVANNI MARCHESI, *Noir all'italiana*, in ALBERTO FARASSINO (a cura di), *Lux Film*, Il Castoro, Milano, 2000, pp. 64-71.

¹³ MASSIMO SCAGLIONE, *Giulietta Masina*, "Primi piani", n. 1-2, gennaio-febbraio 1956, p. 10.

La qualità precipua della recitazione della Masina, capace di costituirla in alternativa potenziale al fascino divistico, è tutta nell'eredità dei mezzi tradizionali della scena italiana: nella *stilizzazione*. Uno strumento capace di definire con tratti distinti e vigorosi un'interpretazione, fin quasi all'astrazione. È il caso della sequenza di trasformismo in *Luci del varietà*, o della famiglia di sbadati di *Sette ore di guai* (Metz-Marchesi, 1951), il film più derivato dal teatro di rivista.

Tali aspetti della Masina inoculano nella sua interpretazione un germe critico, una vocazione continua a esaminare, frammentare e mettere in discussione il proprio ruolo, attraverso la inattesa variazione di tonalità e registri, fino a far sospettare una virtù meta-attoriale. Tanto che all'apice della fama, si parla di un suo impiego in un adattamento di *L'opera da tre soldi* di Brecht¹⁴... Sicuramente, l'attrice era ben consapevole di mezzi e strumenti a sua disposizione, come testimonia un suo scritto dedicato al personaggio che l'ha resa celebre: Gelsomina¹⁵. E del maggior rischio inerente: l'eccedenza dell'esibizione, prossima al grottesco. All'epoca, uno studioso di divismo parlò del

controllo troppo persuaso di un'autentica attrice [che] potrebbe aver conferito quel tanto di peccaminosa consapevolezza capace di distruggerne da un momento all'altro la necessaria spontaneità¹⁶.

Ma l'orizzonte della Masina non è il modello divistico hollywoodiano, all'insegna della verosimiglianza e della fluidità. Piuttosto, si tratta della applicazione al cinema di stilemi e forme della cultura teatrale da un lato, e circense dall'altro. O quanto meno, è quel che la sua immagine pubblica vuole proporre, allorché si fa immortalare con due saltimbanchi casualmente incontrati sotto casa sua, a Roma¹⁷...

Rappresentare personaggi popolari, con mezzi popolari e finalità critiche. Se esiste una poetica di attore, forse questa pertiene alla Masina. Le parti dell'attrice la incasellano con certezza assoluta in un'alternativa schiacciante: prostituta o madre di famiglia. Una sorte di endiadi della cultura italiana degli anni cinquanta, a cui la femminilità è costretta. L'alternativa è tra un peccato attivo e dinamico – prostituta o attrice, la differenza è di gradi, come dimostrano *Donne proibite* o *Persiane chiuse*... O tra una purezza passiva e vulnerabile, e soprattutto marginale nell'organizzazione del racconto. Un volto-schermo su

cui si proietta la sofferenza di una condizione, ma incapace di agire di per sé, come rivela l'angustia che solca il viso della popolana di *Ai margini della metropoli*. In entrambi i casi, un'attribuzione è propria al personaggio: l'innocenza, anticamera della santità. Perciò così volentieri si associa all'immagine pubblica dell'attrice l'infanzia, marchio assoluto di purezza e oggetto di una funzione salvifica:

Le lettere che riceve Giulietta Masina sono assai diverse da quelle che riceve, poniamo, Sofia Loren. Non si tratta, in genere, dei soliti fanatici, dei soliti cacciatori di autografi. [...] Le scrivono anche moltissimi bambini, da tutto il mondo. Ha il dono di suscitare bontà e poesia. [...] La forte influenza psicologica che il cinema può esercitare è un fatto indiscutibile; leggiamo spesso di giovani che commettono azioni delittuose dopo aver visto un film violento e morboso; per fortuna, ci sono anche i film di Giulietta, che riescono a ottenere risultati opposti¹⁸.

In effetti, ed è il vantaggio dell'organizzazione differenziata del divismo, alla Loren non scrivono le medesime persone che si rivolgono alla Masina. O quanto meno, non gli dicono le stesse cose...

La strada segna un punto di non ritorno nel panorama italiano degli anni cinquanta, e nella carriera della sua principale interprete. Fellini dichiarava all'epoca: "Ogni margine

¹⁴ ANONIMO, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 132, 1 giugno 1958), p. 322.

¹⁵ GIULIETTA MASINA, *Gelsomina sente la vita degli alberi*, "Cinema", n.s., fasc. 139 (1954), pp. 450-451.

¹⁶ FAUSTO MONTESANTI, *Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò*, in *Ibidem*, pp. 446-448.

¹⁷ Si veda il servizio fotografico pubblicato su "Oggi", n. 47, 21 novembre 1957, pp. 8-11.

¹⁸ LUIGI CAVICCHIOLI, *L'attrice che ci fa diventare buoni*, "Oggi", cit., p. 8.

INGRID BERGMAN

ALEXANDER KNOX
ETTORE CIANNINI
GIULIETTA MASINA
TERESA PELLATI
SANDRO FRANCHINA

EUROPA '51

REGIA DI
ROBERTO ROSSELLINI



Un film **PONTI-DE LAURENTIIS**

**LUX
FILM**

Distribuzione **LUX FILM**



ALBERTO SORDI · GIULIETTA MASINA · MARA BERNI



Il film di tutte le feste perché è la festa del buonumore!

è bruciato”¹⁹. Il processo di santificazione dell’attrice è avviato, e *Le notti di Cabiria* lo sancisce, a costituire un’alternativa in apparenza tradizionalista – sul piano spettacolare e ideologico – al divismo più conturbante. *Fortunella* conclude questa trasformazione dell’attrice in icona: “Tra Topolino e Santa Rita”, suggerisce lo stesso Fellini²⁰. È il valore emblematico nazionale da esportare all’estero, come le fettucine aviotrasportate sul set polacco di *La donna dell’altro* (*Jons und Erdme*, V. Vicas, 1959) dall’attrice: “Da attrice diventa cuoca: prepara spaghetti o fettucine al sugo, si è portata dietro dall’Italia tre grosse casse di pasta”²¹.

Eppure, un’alternativa era parsa possibile, alla scelta tra maggiorata e Gelsomina, tra

la pin-up e la derelitta. Una terza via che alcune interpretazioni della Masina tra la fine degli anni quaranta e il termine del decennio successivo preconizzano. Un percorso più dimesso sul piano della recitazione, meno eccentrico nella narrazione, non altrettanto bizzarro nella figurazione. Non tanto popolare, piuttosto borghese. Sfortuna volle che questo personaggio trovasse spazio nel più disgraziato episodio della carriera di Fellini degli anni cinquanta, *Il bidone* (1955). A un attento intervistatore, confidava l’attrice:

[...] Si trattava di un personaggio nuovo. Questa donna che ama il marito, è continuamente in lotta per far quadrare i conti di casa, ha nell’avvenire della figlia uno scopo di vita, rispecchia il settanta per cento, credo, delle donne italiane, di quelle donne della piccola e media borghesia che stimo io moltissimo²².

È invece l’aspetto più tradizionalista per mezzi e valenze a prevalere e combinare l’ossimoro di madre e puttana nella perfezione della santità.

Dieci anni dopo, in Vaticano si celebra la prima giornata delle comunicazioni sociali. Sono presenti molti nomi dello spettacolo italiano, a incontrare Paolo VI. Tra loro, Giulietta Masina, ormai poco presente sugli schermi. Commossa, riferisce ai microfoni della radio pontificia:

[...] Il Papa è stato così benigno da interessarsi alla salute di mio marito, che, purtroppo, non ha potuto venire. E questo interessamento, come donna, come sposa, mi ha profondamente colpito²³.

Anche in questo caso, senza Federico...

¹⁹ FEDERICO FELLINI, *Ogni margine è bruciato*, “Cinema”, n.s., fasc. 139, cit.

²⁰ ANONIMO, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, “Cinema nuovo”, n. 106, 1 maggio 1957, p. 258.

²¹ LUIGI CAVICCHIOLI, *Giulietta Masina conquista la Polonia*, “Oggi”, n. 21, 21 maggio 1959, pp. 29-30, cit., p. 30.

²² SANDRO ZAMBETTI, *Incontri e interviste a Venezia*, “La rivista del cinematografo”, n. 9-10, settembre-ottobre 1955, pp. 32-37, cit., p. 36.

²³ ANONIMO, *Emozione di un incontro*, “La rivista del cinematografo”, n. 6, giugno 1967, pp. 336-337.

Without Federico. Giulietta Masina in the Italian Cinema of the Fifties

by Francesco Pitassio

Italian cinema does not die under false legends. They certainly don't help in understanding its evolution. Two fictitious stories are more recurrent than others in describing the post-war actor, two stories that are based on truth, but held as all-absorbing summaries of a more complicated and varied condition: the non-professional and the curvaceous woman. These two figures, one emblematic of the immediate post war period, the other of the transition to the more sumptuous Fifties, recur with the insistence of an apotropaic threnody in the reconstruction of the first decade after the Second World War. Based on these two contexts, Giulietta Masina has no right to exist. And in fact an extreme wing of French critics at the time wanted to ignore her, claiming:

Fellini loves directing Masina, *therefore* his films cannot fail to be detestable. [...]

What is Masina? Just one shot, any shot from *La strada* or *Le notti di Cabiria* defines her in toto. She is a clown who exaggerates a thousand times her worthless movement, her most transient physiognomic expression¹.

Lets leave the transalpine neo-classicists to their doubtful issues and try to examine the post-war cisalpine situation a little better. It seems rather more varied and Masina finds another position. Or better still, in the decade between the end of the Neorealist experience and the coming of the great authorial productions, Masina is a very peculiar case. Why?

The end of the Forties witnessed four main tendencies for actors in the critical and theoretical consideration as well as in the productions. The end of the use of non-professional actors, despite some late exceptions²; the return of actors from the Fascist period, who had been excluded for five years – Amedeo Nazzari's case is emblematic; the open armed welcome of actors and comedians from the variety theatre – the wide ranging use of Totò being the most famous example; the success of unprecedented and autochthonous female stars, dubbed the “curvaceous women”, from a famous sequence in *Altri tempi* (A. Blasetti, 1952)³. A first consideration which must be made here is the rise of the curvaceous women: an undoubtedly significant phenomena, that is able to determine, as against the previous two decades, characters of the national cinema. It appears less predominant under a careful examination and it is characterised by elements that differ from the Hollywood model, with which post war Italy must reckon with.

The post war female stars don't follow the models of the luxurious American stars; instead they must come to terms with other determining and concurrent requirements. Institutions such as the Church, family and traditional culture⁴ that to all intents and purposes were able to restrict the forms of stardom. The stigma that the Church applied to the Loren-Ponti⁵ affair is well known; after all if in 1955 “at times Antonella Lualdi remembers her mother's lessons and forgets cinema to look after her underwear”⁶, sex-appeal wasn't everything...

The nineteen fifties Italian actress was very often moulded by a subversive sexual desire and by the production processes of popular culture that it acted through: beauty contests, fashion shows, advertising and photo stories. But at the same time by a catholic ethic based on tradition, family unit and personal sacrifice on one side and a cultural inheritance based on a hierarchy of the arts on the other. And here theatre played its part. And Masina had her opportunity.

¹ MICHEL MOURLET, *Fellini et Masina*, in *Sur un art ignoré*, La Table Ronde, Paris, 1965, p. 200-201.

² The most famous, obviously, are *È primavera* (R. Castellani, 1949) and *Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1950), or *Umberto D* (V. De Sica, 1952).

³ The identification of the trends is entirely gathered from the excellent research by: RUGGERO EUGENI, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in LUCIANO DE GIUSTI (edited by), *Storia del cinema italiano. Vol. VIII – 1949/1953* (Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia, 2003), pp. 347-357.

⁴ For an interesting and pioneering research on the matter see: FRANCESCO PINTO, *Lo star-system italiano degli anni cinquanta*, “Sociologia della letteratura”, n. 1-2, 1978, pp. 61-76.

⁵ See the analysis by: STEPHEN GUNDLE, *Sophia Loren, Italian Icon*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, n. 3 (1995), pp. 367-385; now in Lucy Fischer, Marcia Landy (edited by), *Stars. The Film Reader* (New York-London: Routledge, 2004), pp. 77-96.

For a general view of the post-war European situation from a comparatist point of view, see: STEPHEN GUNDLE, *Il divismo nel cinema europeo, 1945-1960*, in GIAN PIERO BRUNETTA (edited by), *Storia del cinema mondiale, vol. I, L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino, 1999.

⁶ “Epoca”, n. 248, 1955, pp. 35-39, cit. in PINTO, cit.

The professional origin of Giulietta Masina has never been shadowed under the false colours of non-professionalism or the myth of the contest. Her activities in the radio varieties and in the G.U.F. (Fascist University Groups) theatre groups were always reported since her timid (and extremely tardy) notoriety. Even in 1953 Calandrino complained in the *Sottovoce* column about “Hollywood” letters that:

You moan that there is little talk about Giulietta Masina and I agree with you because over all these years you know what I have been able to find about her amongst the press releases sent by the production companies? Exactly nine lines⁷.

For an actress that had by then won two Nastri d’argento awards it is an extremely meagre harvest. Evidently an actor’s professionalism wasn’t part of the promotional strategies of the production companies prior to 1953. Despite the association with John Kitzmiller, main exponent of “black Neorealism” according to Sanguineti⁸, and Folco Lulli, Masina didn’t provide the image of an amateur in *Senza pietà* (A. Lattuada, 1948), nor in subsequent films. The actress’ naivety looked for other forms of expression. After all, the physical aspect of the actress from S. Giorgio di Piano, dispels any notion of the curvaceous woman. Perhaps Lattuada was thinking of her when he was preparing, with Lizzani, a film about Miss Italy, in which to “present a new type of Italian woman, free from her characteristic inferiority complexes, autonomous and modern, master of, and responsible for, her destiny”. He said:

I have, therefore, amongst my long-term projects, a studio film in which the sets will be very important, in order to release me from the exceedingly realistic climate that I by now recognise as limited, incomplete and for certain aspects, mannerist. Because the truth is in us and we must bring it to the screen. This is a need for moral elevation that I, and the audience, feel⁹.

In any case the ten-year gap between *Senza pietà* and *Nella città l’inferno* (R. Castellani, 1958) witnessed a progressive and inevitable decline of realism. A quick look at the two film’s opening shots is sufficient. This interval was Giulietta Masina’s magical moment.

Masina established herself through a roundabout career that was often unpredictable. Literally a third way. On the other hand this was the height of the cold war. Most of the time the positioning of her name in the opening titles came third in line after the two female and male protagonists. Masina’s third place location involved some important consequences. Literally a comparison between the leading curvaceous woman and the peripheral character. Carla Del Poggio in *Senza pietà* and *Luci del varietà* (A. Lattuada-F. Fellini, 1950), Eleonora Rossi Drago in *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), Ingrid Bergman in *Europa 51* (R. Rossellini, 1952), Marina Berti in *Ai margini della metropoli* (C. Lizzani, 1953), Darnell and Padovani in *Donne proibite* (G. Amato, 1953)¹⁰... In other occasions this comparison was with someone of equal stature: Alberto Sordi. In this case the overall acting register was entirely tuned to the lower tonality, like in *Buonanotte, avvocato* (G. Bianchi, 1955) or *Fortunella* (E. De Filippo, 1958). Just once the actress acquired the honour of being the co-lead, next to Anna Magnani in *Nella città l’inferno*. But the unfolding story did not allow her the honour of the ending...

Masina’s alternative function as against the sensuality of the female stars was evident to the critics and biographers of the time. Quite the opposite, her alternative was often praised whilst the common lewd passion of the curvaceous women was stigmatised with the healthy hypocrisy of the Christian democrat Italy of the Fifties:

After ten years of “atomic beauties” Giulietta Masina now represents for the audience the revenge of modesty, goodness, emotion and decency. Her character arouses feelings and is “touching”¹¹.

⁷ CALANDRINO, *Sottovoce*, “Hollywood Festival”, n. 23 (6 June 1953), p. 28.

⁸ TATTI SANGUINETI, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in ALBERTO FARASSINO (edited by), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino, 1989, pp. 142-144.

⁹ DOM., *Lattuada vuole proporre un nuovo tipo di donna italiana*, “Cinema”, n.s., fasc. 8, 1949, p. 242.

¹⁰ In certain cases, Masina was included in a binary structure that opposed an ideal and central couple with one that was popular and peripheral, which resembles the structure of *Riso amaro* (G. De Santis, 1949). In these cases, the actress was always part of the second couple. This is so in *Senza pietà* and in *Ai margini della metropoli*. In a comical context this duplicity was represented with the contrast between Gino Cervi/Elsa Merlini vs. Alberto Sordi/Giulietta Masina in *Cameriera, bella presenza offresi...* (G. Pastina, 1952).

¹¹ GIORGIO SALVIONI, *Giulietta: Charlot in gonnella*, “Epoca”, n. 216 (21 November 1954), pp. 68-72, quote from p. 68.

The positioning of the actress in characteristic and eccentric roles often reveals an amphibious nature of post war Italian cinema: on the one side prone to serious reflections on social and ethical themes and on the other ready to shed light on evocative and spectacular shadowy worlds such as nightclubs and variety shows, urban suburbs and brothels, hovels and gambling houses. It resulted in a didactic vocation of stories very similar to the noir, in which Giulietta Masina played similar roles to the ones played by the more attractive Gloria Grahame, across the Atlantic¹².

On the acting front, the actress from Emilia represented an incisive alternative to the curvaceous woman. Faced with the turgid but motionless suffering of Rossi Drago, Darnell or Del Poggio, Giulietta Masina exhibited a style based on the pause, comment and on the continuous variation of registers: eyes wide open and rotating, movements which were exhibited, marked and evident and sudden grimaces. These were the tools she used to portray her characters. Even when compared to the national sacred monsters, she didn't dare to soften her abilities. In this she often revealed similarities with that other great middle class character actress from the fifties, Franca Valeri, as Massimo Scaglione pointed out in a brilliant essay:

[...] The majority of our directors and producers look to the actress of *La strada* like a markedly comic actress to be used in character actress roles. Which is right up to a certain point: Giulietta Masina can convincingly play these roles too [...], but not just these. Just like Franca Valeri, to name another actress unjustly relegated to the caricature category, she can easily express feelings, tragedy and humanly and artistically dramatic and involved situations¹³.

The primary quality of Masina's acting, able to place her as a potential alternative to the lure of stardom, is wholly inherited from the traditional tool of the Italian theatre: the stylisation. A tool that is able to define an interpretation almost to abstraction, with distinct and vigorous strokes. This is the case with the transforming sequence in *Luci del varietà*, or with the absent-minded family of *Sette ore di guai* (Metz-Marchesi, 1951); a film that is directly linked to variety theatre.

These aspects of Masina instil in her interpretation a critical seed and a continuous willingness to examine, fragment and question her role through the unexpected variation of tonalities and registers, leading one to suspect a meta-actorial quality. So much so that at her peak there was talk of her participation in Brecht's *Three-penny opera*¹⁴... The actress was surely well aware of the means and tools at her disposal as something she wrote about the character that made her famous Gelsomina, testifies. And of the inherent risk: the exaggeration of the exhibition that could border on the grotesque. At the time a scholar of stardom wrote:

A control that is too convinced, of the authentic actress, that could have conferred that touch of sinful awareness that is able to destroy, at any moment, the necessary spontaneity¹⁵.

But Masina's horizon did not follow the Hollywood model dictated by credibility and fluidity. It rather dealt with the application to cinema of stylistic elements and forms from theatrical culture on one side and the circus on the other. Or at least this is what her public image proposed, so that she was immortalised with two tumblers met by chance in front of her house in Rome¹⁶...

To represent popular characters with popular methods for critical ends. If there is an actor's poetic than it belonged to Masina. Her roles pigeonholed her with absolute certainty in a crushing alternative: prostitute or mother. A sort of hendiadys of the Italian culture of the Fifties to which femininity was forced. The alternative was between an active and dynamic sin – prostitute or actress, the difference was by degrees as *Donne proibite* or *Persiane chiuse* demonstrate. Or between a passive and vulnerable purity that is mainly marginal in the structure of the story. A face-screen onto which the suffering of a condition is projected, but which is incapable of acting independently, as

¹² On the contaminations between realistic narrations and genre cinema in post war Italy see: GIOVANNI MARCHESI, *Noir all'italiana*, in ALBERTO FARASSINO (edited by), *Lux Film*, Il Castoro, Milano, 2000, pp. 64-71.

¹³ MASSIMO SCAGLIONE, *Giulietta Masina*, "Primi piani", n. 1-2, January-February, 1956, p. 10.

¹⁴ ANONYMOUS, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 132, 1 June 1958, p. 322.

¹⁵ FAUSTO MONTESANTI, *Genesi segreta di Gelsomina e Zampanò*, in ANONYMOUS, cit., pp. 446-448.

¹⁶ See the photo report published in "Oggi", n. 47, 21 November 1957, pp. 8-11.

is revealed by the apprehension that marks the face of the poor character in *Ai margini della metropoli*. In both cases a function belongs to the character: innocence as the antechamber of sanctity. Therefore childhood, the absolute mark of purity and subject of a salvific function, is so willingly associated to the public image of the actress:

The letters that Giulietta Masina receives are very different to the ones that, let's say, Sofia Loren receives. Generally, they are not from the usual fans or autograph hunters. [...] Many children from all over the world write to her. She has the gift of inspiring kindness and poetry. [...] The strong psychological influence that cinema can exercise is an undisputable fact. We often read of youngsters who commit criminal acts after having seen violent and morbid films; fortunately, there are also Giulietta's films, which achieve the opposite¹⁷.

In fact, and this is the advantage of the differentiated organisation of stardom, the same people that wrote to Masina didn't write to Loren. Or at least, they didn't tell her the same things...

La strada marked a point of no return in the Italian panorama of the fifties and in the career of its leading actress. Fellini stated at the time: "Every margin is burnt"¹⁸. The sanctification process of the actress had begun and *Le notti di Cabiria* ratified it, in creating an apparently traditionalist alternative – on the spectacular and ideological front – to the more disturbing star worshipping. *Fortunella* concluded the transformation of the actress in icon: "Between Mickey Mouse and Santa Rita", suggested the same Fellini¹⁹. It was the emblematic national value that could be exported abroad, like the fettuccine airlifted by the actress to the Polish set of *Jons und Erdme* (V. Vicas, 1959): "From the actress to the chef: She prepares spaghetti or fettuccine and she has brought three large crates of pasta from Italy"²⁰.

And yet an alternative seemed possible, to the choice between the curvaceous woman and Gelsomina, between the pin-up and the derelict. A third way that some of Masina's interpretations, from the end of the forties and the end of the subsequent decade, predict. A quieter way of acting, less eccentric in the narration and not as fanciful in the representation. Not so much popular as middle class. Unfortunately this character found room in the most unfortunate episode of Fellini's career of the Fifties, *Il bidone* (1955). The actress confided to an attentive interviewer:

[...] It was a new character. This woman that loves her husband and continuously fights to balance the household accounts and has in her daughter a purpose in life. She mirrors, I think, seventy percent of Italian women, those lower and middle class women that I admire a great deal²¹.

On the other hand it is the more traditionalist aspect, in means and importance, which prevailed and combined the oxymoron of mother and prostitute in the perfection of sanctity.

Ten years later, in the Vatican there was the first day of the social communications. Many names of Italian show business were in attendance to meet Pope Paul VI. Amongst them Giulietta Masina, by then a reduced presence on cinema screens. Moved, she tells the papal radio microphones:

[...] The Pope was so benevolent in asking after my husband's health, who unfortunately could not come. And as a woman and wife this concern has profoundly struck me²².

Also in this case, without Federico...

¹⁷ LUIGI CAVICCHIOLI, *L'attrice che ci fa diventare buoni*, "Oggi", cit., p. 8.

¹⁸ FEDERICO FELLINI, *Ogni margine è bruciato*, "Cinema", n.s., fasc. 139, cit.

¹⁹ ANONYMOUS, *Notizie. Italia. Cosa fanno*, "Cinema nuovo", n. 106, 1 May 1957, p. 258.

²⁰ LUIGI CAVICCHIOLI, *Giulietta Masina conquista la Polonia*, "Oggi", n. 21, 21 May 1959, pp. 29-30, cit. p. 30.

²¹ SANDRO ZAMBETTI, *Incontri e interviste a Venezia*, "La rivista del cinematografo", n. 9-10, September-October 1955, pp. 32-37, p. 36.

²² ANONYMOUS, *Emozione di un incontro*, "La rivista del cinematografo", n. 6 (June 1967), pp. 336-337.

ANNA MAGNANI - GIULIETTA MASINA

in un film di
RENATO CASTELLANI



nella città l'inferno

con **CRISTINA GAJONI** • **ANITA DURANTE** • **MILLY MONTI** • **MARCELLA ROVENA** • **MIRANDA CAMPA**
E NELL'ORDINE ALFABETICO **ELDA BARDELLI** • **VIRGINIA BENATI** • **MANZILLA ERCOLANI** • **RENATA FRATI** • **LUIGINA GIUSTINI** • **LIA GRANI** • **MIRELLA GREGORI** • **ALBA MAJOLINI**
MARIA MARCHI • **MARISA NATALE** • **MARA OSCURO** • **ADA PASSERI** • **PAOLA PISCINI** • **ANGELA PORTALURI** • **ROSSANA TRINCA** • **MARCELLA VALERI** • **PIA VELSÌ**
e con **SARO URZI** • **UMBERTO SPADARO** • **NANDO CHECCHI**

CON LA PARTECIPAZIONE DI

MYRIAM BRU • **RENATO SALVATORI**

UNA PRODUZIONE

RIAMA FILM

REALIZZATA DA

GIUSEPPE AMATO

DISTRIBUZIONE



LA BIOGRAFIA INFINITA

NOI NEGRI DI FELLINI

“Negro” secondo il dizionario di Tullio De Mauro è diventato “un termine avvertito e usato con valore spregiativo e sostituito da nero”; lo stesso lemma ci informa tuttavia che nel comune uso gergale negro vale per *ghost writer*. Mi provo quindi ad abbozzare una storia, sicuramente incompleta, dei Negri di Fellini, cioè di quei collaboratori e complici da lui utilizzati per mettere su carta le sue idee. E sottolineo il “sue” perché a nessuno di noi (ho fatto parte della schiera) è mai stato chiesto di pensare al posto di Federico, ma solo di scrivere in sua vece. Pigrizia, ritrosia e l’abitudine dei registi di scaricare il lavoro materiale sugli sceneggiatori inducevano il maestro a farsi servire. Il bello è che su qualsiasi argomento lui aveva un’ipotesi, sempre fresca e originale, e quando non ce l’aveva se la formava all’istante da quel formidabile giornalista che avrebbe potuto diventare. Ma il tempo di scrivere non lo trovava e la voglia non se la faceva venire, perciò si è sempre avvalso di penne fantasma.

Negli anni ‘50 giornali e riviste, riconoscendo all’autore di *La strada* quella statura di personaggio della cultura che gli veniva ancora negata nei caffè letterari della Capitale, presero a sollecitargli interventi sui problemi del momento. All’epoca l’incarico toccò spesso allo sceneggiatore (e poi regista in proprio) Brunello Rondi (1924-1989), un personaggio che dall’alto della sua onniscienza quasi intimoriva Federico. Brunello svolse i vari compiti con devoto impegno, salva l’ingenuità di attribuire al committente riferimenti a libri di cui non conosceva neppure l’esistenza: il che provocava fra noi della cerchia frequenti occasioni di ilarità. L’articolo su Via Veneto pubblicato da “L’Europeo” (numero 27, 8 luglio 1962), poi tradotto in varie lingue qua e là nel mondo, lo scrissi io, però vi accenno solo per confermare che era tutta farina del sacco felliniano e mio compito fu solo quello di impastarla. La fatica fu ampiamente compensata dal regista, che volle dividere con il negretto il compenso tutt’altro che irrilevante di quella piacevole fatica.

Una grossa spalla scrivente di Federico, per i tre lustri e oltre che gli rimase accanto, fu la bergamasca Liliana Betti (1939-1998) alla quale fu affidato fra le altre cose il puntuale disbrigo della corrispondenza. Molte lettere su carta intestata, oggi conservate come preziose testimonianze dai destinatari, sono opera di Liliana (inclusa la firma?). Ai tempi di *Fellini Satyricon* arrivò da Bologna a occupare un posto stabile fra i fedelissimi Gianfranco Angelucci, che collaborò anonimamente a scritti vari e a quasi tutte le sceneggiature (firmandone una sola, quella di *Intervista*). Di particolare impegno fu la revisione a quattro mani con Fellini dell’*Intervista sul cinema* (Laterza, 1983), nata in mezzo a qualche contrasto con il curatore Giovanni Grazzini, un testo che il regista si ostinò a rimpolpare e adattare ai suoi umori del momento.

Il libro *La mia Rimini* (Cappelli, Bologna, 1967) nacque da una serie di colloqui di Federico con l’amico Renzo Renzi (1919-2004) che fu l’estensore del testo. In altri due libri usciti a firma di Fellini la stessa funzione fu svolta da Lietta Tornabuoni: *Un regista a Cinecittà* (Mondadori, 1989) dove il nome della giornalista compare solo nel risvolto di copertina con la formula “ha collaborato...”; mentre più equamente *La voce della luna* (La Nuova Italia, 1990) reca la scritta “a cura di Lietta Tornabuoni”. Gli scribi che ho nominato non rappresentano tuttavia l’intera corporazione dei *ghost writers* che stanno dietro quasi tutti gli scritti felliniani registrati nella compilazione *biblioFellini* di Marco Bertozzi e Giuseppe Ricci. Prego anzi chi ha nomi e circostanze da aggiungere di farsi vivo in modo che si possa completare il quadro.

A mia conoscenza non ci fu mai nessuna indiscrezione né rivendicazione da parte di noi negri. Eravamo tutti lusingati dalla fiducia che ci dimostrava il Maestro e paghi di sostituire a turno la sua voce. Un tanto ci bastava. Aggiungo che quando il problema era mettere per iscritto un giudizio promozionale per il film di un collega, pur non negandosi mai, Fellini raramente si spingeva fino a visionare la pellicola in questione. Non aveva la minima curiosità dei film degli altri ed evitava anche i suoi: adorava fare il cinema, detestava vederlo. In particolare ricordo

LA BIOGRAFIA INFINITA

quando nel 1991 mi mise in mano una cassetta arrivata fresca fresca dal Giappone con l'inedito film di Kurosawa *Rapsodia d'autunno*. Mi pregò di vederla e di scrivere una decina di righe plaudenti da mandare all'ammiratissimo collega, che intendeva servirsene per la pubblicità nel suo Paese. Visto il film, scrissi con piacere un commento "alla Fellini" e tempo dopo il Maestro mi informò soddisfatto che Akira aveva toccato il cielo con un dito.

PRESENTA ALBERTO SORDI

Lo spettacolo sostitutivo del viaggio di nozze che Giulietta e Federico andarono a vedere il 30 ottobre 1943, giorno del loro matrimonio, si intitolava *Il Teatro della caricatura*. Era di scena la compagnia Fanfulla, di vero nome Luigi Visconti (1913-1971), il popolare comico che Federico avrebbe poi utilizzato in *Fellini Satyricon* e *I clowns*. Del gruppo facevano parte Anna Magnani, Carlo Rizzo (la spalla di Macario), Andrea Checchi, Leda Gloria, oltre ad Alberto Sordi in funzione di presentatore: e fu lui che indicò all'applauso del pubblico gli sposi novelli come suo personale regalo di nozze affettuoso e supereconomico. Lo spettacolo si svolgeva al Cinema Teatro Galleria, una sala che oggi ha ceduto lo spazio alla Libreria Feltrinelli proprio in quel passaggio coperto intitolato dal Comune di Roma ad Alberto Sordi. Sull'ala destra, guardando l'ingresso dell'attuale emporio librario, si svolgeva a ore canoniche l'andirivieni degli attori di varietà, sia quelli celebri che quelli affamati in cerca di scrittura. Lo si vede in *Luci del varietà* di Lattuada e Fellini, in *Ci troviamo in galleria* esordio di Mauro Bolognini e in altri film dell'epoca. Federico era un regolare frequentatore del giro, dove conosceva tutti e dove asseriva di aver incrociato per la prima volta Leopoldo Trieste accanito corteggiatore di soubrette.

È curioso notare che la carriera teatrale di Sordi, tutta all'insegna del varietà e della rivista, durò meno di tre lustri e fu contrassegnata dalla costante presenza amichevole di Federico suo sostenitore e occasionale ispiratore. L'ultima apparizione di Alberto su un palcoscenico, che si intreccia con un momento fondamentale della filmografia felliniana, risale infatti alla rivista *Gran baraonda* scritta da Sandro Giovannini e Pietro Garinei, prodotta da Errepi (Remigio Paone). Era la prima volta che Sordi aveva il nome in cartellone come protagonista assoluto accanto a Wanda Osiris, di cui faceva una divertente parodia. *Gran Baraonda* andò in scena a Roma il 19 marzo '53 per proseguire poi attraverso varie piazze. Tale impegno dell'attore condizionò la lavorazione di *I vitelloni* obbligando la troupe a spostarsi secondo il giro della compagnia, da Firenze (dove fu girato il famoso veglione di carnevale) a Viterbo (per gli esterni notturni di Rimini). Il tutto fu organizzato a beneficio di Sordi, voluto da Fellini contro il parere di produttori e distributori.

È stato più volte scritto che i rapporti fra Federico e Alberto si raffreddarono quando il comico, su insistenza di Dino De Laurentiis, accettò di fare un provino per *La strada*. Parlandone molti anni dopo mi disse "Ci avevo i campanelli sulla testa", il che non mi fece capire se fosse candidato come Zampanò o come il Matto. Forse la prima ipotesi è la più probabile, perché in seguito fece una trucida variante di Zampanò in *Fortunella*. Sordi prese la bocciatura come un tradimento dell'amicizia e i rapporti si raffreddarono senza peraltro arrivare alla rottura. In seguito mi è capitato di essere presente a qualche incontro fra i due vecchi amici, che pur non facendo mistero del reciproco disincanto appena il caso li riuniva ritrovavano la briosa comunicativa di un incancellabile passato comune. Lo prova la spiritosa partecipazione di Fellini nel film sordiano *Il tassinaro* (1983), che riaccese nella coppia la voglia di ritrovarsi. Ricordo infatti che Federico fu sul punto di offrire a Sordi il ruolo del presentatore in *Ginger e Fred* (un ritorno al ruolo di *Il teatro della caricatura*), ma rinunciò perché non gli piaceva che Sordi si fosse appesantito: "È diventato un sarcofago" osservò impietosamente. Soprattutto temeva che fosse "troppo Sordi", vale a dire una figura distraente per la sua carismatica riconoscibilità. Finì che la parte andò a un altro "vitellone", che non c'entrava: Franco Fabrizi, doppiato da Alberto Lionello. Tutti avremmo preferito, credo, assistere all'ultima rimpatriata fra Federico e Alberto.

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

FELLINI'S NIGGERS

"Nigger" according to the Tullio De Mauro dictionary has become "a discerning term used in derogatory terms which has been replaced by black"; the same entry informs us, however, that in common slang usage it also means ghost writer. I therefore find myself drafting a certainly incomplete history of Fellini's Niggers, that is the collaborators and accomplices that he used to put his ideas on paper. I stress "his" because none of us (I was one of them) were asked to think for Federico, but only to write in his place. Laziness, reluctance and the director's habit of offloading the grunt work led the maestro to call on other people's help. The funny thing was that he always had a new and original hypothesis on any argument, and when he didn't have one he created one on the spot, like the formidable journalist that he could have been. But he never found, or made, the time to write and therefore always made use of ghost writers.

In the fifties newspapers and magazines, unlike the literary cafes of the capital, recognising the author of *La strada* as a cultural figure, started asking for his opinion on contemporary issues. At the time the task often fell to the scriptwriter (subsequently director) Brunello Rondi (1924–1989), a figure whose omniscience almost intimidated Federico. Brunello performed the various tasks with devoted diligence, apart from the ingenuity of attributing to Fellini references to books whose existence he didn't even know about: which caused much hilarity amongst our group. The article about *Via Veneto* published by "L'Europeo" (issue 27, 8 July 1962), which was subsequently translated into various languages across the world, was written by me, but I'm only mentioning it to confirm that it was all Fellini's work, all I had to do was lay it out. The effort was fully repaid by the director who wanted to divide with his ghost writer the anything but irrelevant fee of that pleasant effort.

Liliana Betti (1939–1998) one of Federico's great writing supports and assistant over a fifteen year period, was assigned the task of dealing with the correspondence. Many letters on headed note paper, now preserved as valuable vestiges, are Liliana's work (including the signature?). During the *Fellini Satyricon* period Gianfranco Angelucci arrived from Bologna to take up a stable place amongst the faithful followers and anonymously collaborate on various pieces of writing and almost all the scripts (putting his name to just one, *Intervista*). The four handed revision with Fellini of *Intervista sul cinema* (Laterza, 1983), was particularly involved. It began life with some differences with the curator Giovanni Grazzini and the director insisted on filling out and adapting the text to suit his moods.

The book *La mia Rimini* (Cappelli, Bologna, 1967) came about from a series of conversations between Federico and his friend Renzo Renzi (1919-2004) who was the author of the text. In two other books that were published in Fellini's name, the same role was taken up by Lietta Tornabuoni: *Un regista a Cinecittà* (Mondadori, 1989) where the journalist's name appears only in the jacket flap as "collaborator"; whilst *La voce della luna* (La Nuova Italia, 1990) more fairly contains the line "edited by Lietta Tornabuoni". The scribes that I have mentioned are by no means all the ghost writers that were behind nearly all of Fellini's writings listed in the *biblioFellini* compilation by Marco Bertozzi and Giuseppe Ricci. Or better still I ask anyone who has names and circumstances to add to get in touch, so that we may complete the picture.

To my knowledge there was never any indiscretion or claims on the part of us ghost writers. We were all flattered by the trust that the Maestro put in us and content to replace, in turn, his voice. That was enough. I might add that Fellini never shirked a commission to write a promotional opinion for a colleague's film, but he never went as far as to actually see the film. He wasn't the least bit curious about other people's films and he even avoided his own: he loved making films but hated watching them. I remember in particular one episode in 1991, when he handed me a freshly landed cassette with Kurosawa's unreleased film *Rhapsody in August*. He asked me to see it and write a dozen applauding lines for his admired colleague who wanted to use them to advertise the film in his country. Once I saw

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

the film I happily wrote a comment in "Fellini's style and some time later the Maestro, rather pleased, informed me that Akira was beside himself with joy.

PRESENTED BY ALBERTO SORDI

The show that Giulietta and Federico went to see on 30 October 1943 as a substitute for their honeymoon was called *Il Teatro della Caricatura* (The caricature theatre). The Fanfulla company was on stage, whose real name was Luigi Visconti (1913-1971), the popular comic that Fellini subsequently used in *Fellini Satyricon* and *I clowns*. The company included Anna Magnani, Carlo Rizzo (Macario's sidekick), Andrea Checchi, Leda Gloria, as well as Alberto Sordi as the presenter, who asked for the audience's applause for the newlyweds as his personal, affectionate and very economical wedding gift. The show was running at the Cinema Teatro Galleria, a space that has now been turned into a Feltrinelli bookshop, exactly in that covered passageway that Rome's city council dedicated to Alberto Sordi. In the right wing, looking at the entrance of today's bookshop, there was, at canonical hours, the toing and froing of variety actors. Some famous and others hungry and in search of engagement. It can be seen in *Luci del varietà* by Lattuada and Fellini, in *Ci troviamo in galleria* Mauro Bolognini's first work and in other films of the period. Federico was a regular, knew everyone and he claimed that it was there that he first met the inveterate wooer of soubrettes, Leopoldo Trieste.

It is quite curious to note that Sordi's theatre career, which was centred on the variety and revue, lasted less than fifteen years and was marked by Federico's constant friendly presence as his supporter and occasional source of inspiration. Alberto's last appearance on stage, which is linked to a fundamental moment of Fellini's filmography, dates back to the *Gran baraonda* revue, written by Sandro Giovannini and Pietro Garinei, produced by Errepi (Remigio Paone). It was the first time that Sordi took top billing next to Wanda Osiris, who he very amusingly impersonated. *Gran Baraonda* was performed in Rome on 19 March 1953 and then it toured various squares. The actor's commitment to the show conditioned the shooting of *I vitelloni*, forcing the crew to follow the company's movements, from Florence (where the famous carnival party was shot) to Viterbo (for the night time exteriors of Rimini). It was all organised for Sordi's benefit, whom Fellini wanted against the producers and distributors' opinion.

It has often been said that the relationship between Federico and Alberto cooled off when the comic, upon Dino De Laurentiis' insistence, accepted a screen test for *La strada*. When he talked to me about it many years later he said "I had bells on my head", which didn't reveal to me whether he was intended for the role of Zampanò or the Madman. Perhaps the former is more probable, because he subsequently played a savage version of Zampanò in *Fortunella*. Sordi took the rejection as a betrayal of their friendship and their relationship cooled off without ever breaking. I subsequently happened to be present when the two old friends met. They never hid their reciprocal disenchantment but whenever fate brought them together they soon found the spirited communication of an indelible shared past. Proof of this was provided by Fellini's taking part in Sordi's film *Il tassinaro* (1983), which re-ignited the pairs' desire to collaborate together. I remember that Federico was about to offer Sordi the role of the presenter in *Ginger e Fred* (a return to his role in *Il teatro della caricatura*), but he abandoned the idea because he didn't like the way Sordi had put on weight: "He's become a sarcophagus", he observed pitilessly. Most of all he was worried that he was "too Sordi", that is a distracting figure due to his charismatic recognizability. In the end the part went to another, wholly unsuitable, "vitellone": Franco Fabrizi, dubbed by Alberto Lionello. We would all have preferred to assist a final get-together between Federico and Alberto.