



RIVISTA DI STUDI FELLINIANI / FELLINIAN STUDIES MAGAZINE

VIII, 1-2

GIUGNO 2008 / JUNE 2008



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

Capo redattore / Managing Editor
Giuseppe Ricci

Comitato di redazione / Editorial Board

Gian Piero Brunetta
Michele Canosa
Maurizio Giammusso
Jean A. Gili
Angelo Libertini
Vincenzo Mollica
Jacqueline Risset
Gianni Rondolino
Mario Sesti
Giorgio Tinazzi
Sergio Zavoli

Traduzioni / Translations
Robin Ambrosi

Progetto grafico / Design
Giancarlo Valentini

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

Finito di stampare nel giugno 2008 in 1000 copie
Printed June 2008 in 1000 copies

© 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

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



FONDAZIONE
FEDERICO FELLINI

Consiglio di Amministrazione / Board

Pupi Avati (Presidente / President)

Giuseppe Chicchi (Vicepresidente / Vice President)

Francesco Alberoni

Guido Candela

Francesca Fabbri Fellini

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 Rinaldini

Archivio / Archive

Giuseppe Ricci

Ufficio stampa / Press office

Francesca Chicchi

Segreteria / Secretary's office

Enrica Bedosti

Segreteria amministrativa / Administration

Lorenzo Corbelli

Consulente della Direzione / Foundation's Consultant

Alessandra Fontemaggi



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

SOMMARIO

Summary

Pag. 5

Vittorio Boarini

EDITORIALE

Editorial

Pag. 9

Giovanni Festa

ENCOLPIO E LA REGINA DI SABA:

AFFINITÀ E DIFFERENZE FRA *FELLINI-SATYRICON* E IL *PEPLUM MOVIE*

Encolpio and the Queen of Saba: Similarities and Differences between the *Fellini-Satyricon* and the *Peplum Movie*

Pag. 47

Ennio Bispuri

IL MARE E IL TRENO:

I SEGNI E I SOGNI DELL'ESPRESSIONISMO DI FEDERICO FELLINI

The Sea and the Train: The Signs and Dreams of Federico Fellini's Expressionism

Pag. 89

Giacomo Gambetti

IL MIO FELLINI

My Fellini

Pag. 95

Moraldo Rossi

GELSOMINA SUL "CORRIERINO"

Gelsomina on the "Corrierino"

Pag. 101

Federico Fellini

PRIMI MESTIERI

First Jobs

Pag. 111

Tullio Kezich

FEDERICO. LA BIOGRAFIA INFINITA

Federico. The Neverending Biography





EDITORIALE

VITTORIO BOARINI

La nostra rivista entra, con il primo numero doppio del 2008, nel suo ottavo anno di vita. Una vita non facile per il costo elevato dell'impresa che non possiamo comprimere più di tanto senza perdere la qualità grafica, qualità che non è soltanto un tratto che l'ha caratterizzata fin dalla sua apparizione – e qui dobbiamo ringraziare pubblicamente il nostro straordinario Giancarlo Valentini – ma anche una necessità per la risoluzione delle numerose illustrazioni che sono per “Amarcord” non già un ornamento figurale, bensì una parte integrante e irrinunciabile dei suoi contenuti. Dobbiamo anche ringraziare i nostri numerosi collaboratori, non solo per la qualità dei loro contributi, ma per la generosità e il disinteresse con cui arricchiscono il nostro periodico con il loro ingegno. Gli articoli pubblicati, infatti, salvo rare e doverose eccezioni, non vengono retribuiti e ciò costituisce un contributo economico di grande respiro.

I nostri lettori hanno certamente capito il risvolto del discorso: è un invito ad abbonarsi e a sostenere così la “rivista di studi felliniani”, della quale riteniamo vi sia assoluta necessità per adempiere al compito fondamentale della nostra Istituzione che è quello di curare la memoria

storica di un gigante del cinema quale Federico Fellini. Compito tanto più impellente dopo l'acquisizione e la pubblicazione del *Libro dei sogni*, un evento che obbliga a rivedere sotto il profilo critico-filologico l'intera opera cinematografica del Maestro. L'uscita di questo numero, inoltre, coincide con l'inizio della tradizionale manifestazione *Fellini Estate*, della quale cogliamo quindi l'occasione per informare i nostri lettori. Non ci sembra necessario presentare il contenuto di questo fascicolo, la cui struttura è ormai consolidata e i cui testi sono di per sé chiari e, nella maggior parte dei casi, dovuti a collaboratori noti al nostro pubblico. Vi sono, infatti, due saggi critici, come sempre molto acuti, dovuti al giovane studioso Giovanni Festa e all'esperto dell'opera di Fellini Ennio Bispuri; alcuni scritti dello stesso Fellini pubblicati fra il 1940 e il 1942 sul “Marc'Aurelio” e mai più ripresi; la rubrica fissa di Tullio Kezich *La biografia infinita*. Semmai dobbiamo presentare ai lettori più giovani Giacomo Gambetti, la cui firma compare per la prima volta sulla rivista a siglare una toccante memoria legata a Fellini. Gambetti, uno studioso e organizzatore culturale a cui il cinema deve molto, è stato il primo direttore della

rinnovata Mostra di Venezia (1974) e del quale, fra i tanti suoi contributi dati alla storia del cinema, vanno segnalati almeno i saggi su Zavattini. Anche Moraldo Rossi collabora per la prima volta con un delizioso ricordo dei suoi rapporti con Fellini, del quale è stato aiuto in tutti i film fino a *La dolce vita*, ma soprattutto è stato amico. Non casualmente nei *Vitelloni* il personaggio interpretato da Franco Interlenghi con cui Fellini si identifica si chiama Moraldo. L'estate a Rimini allora. Per la verità l'estate felliniana si è inaugurata anticipatamente il 20 marzo scorso con la mostra *Sogni sparsi nel cassetto*, che resterà aperta nel Museo Fellini fino al 31 agosto. L'esposizione è accompagnata da un catalogo ampiamente illustrato che i lettori potranno avere in omaggio a richiesta con le sole spese postali a loro carico.

Proseguirà il 9 luglio con un evento straordinario in scena nell'Arena degli Agostiniani: il dramma in musica *La strada*, dal film omonimo di Fellini, nell'adattamento teatrale di Tullio Pinelli (che con Flaiano aveva sceneggiato l'opera cinematografica) e Bernardino Zapponi. La regia di Massimo Venturiello, che sulla scena sarà Zampanò, mentre Tosca interpreterà Gelsomina, si pone l'ambizio-

so proposito di restituire sul palcoscenico l'ispirazione felliniana del film e, nello stesso tempo, aggiungervi una specificità teatrale.

Il programma continuerà, a partire dal 14 luglio, tutti i lunedì, sulla spiaggia del Grand Hotel con *Il sessantotto di Federico Fellini*. Nel momento in cui ricorrono i quarant'anni di quell'evento è parso giusto mostrarne il riverbero nell'opera di Fellini, a cominciare dal fatto emblematico che *Toby Dammit* (episodio del film *Tre passi nel delirio*) fu l'ultima opera ad essere proiettata al Festival di Cannes (17 maggio 1968) prima che venisse sospeso a causa della contestazione. Ma il rapporto con le istanze di cambiamento sostenute dai movimenti giovanili degli anni sessanta sono assai più profonde e ben visibili nei quattro film pre-

sentati, quasi tutti delle vere e proprie rarità, a cominciare da *Block-notes di un regista*, uno *special* girato nel 1969 per una televisione americana. È sufficiente confrontare le due città di Roma, quella antica e quella contemporanea, che Fellini magistralmente affresca, per comprendere come il Maestro si sia misurato a fondo con il processo di trasformazione della società che si stava sviluppando.

Ed ecco il programma delle cinque serate, tutte con inizio alle 21.30.

Mercoledì 9 luglio: **La strada**, dramma con musiche tratto dall'omonimo film di Federico Fellini, scritto da Tullio Pinelli e Bernardino Zapponi, diretto da Massimo Venturiello, e interpretato da Tosca e dallo stesso Venturiello.

Lunedì 14 luglio: **Toby Dammit** (episodio di *Tre passi nel*

delirio) di Federico Fellini, Italia / Francia, 1968. Seguirà **Block-notes di un regista** (*A Director's Notebook*) di Federico Fellini, Usa, 1969.

Lunedì 21 luglio: **Fellini-Satyricon** di Federico Fellini, Italia / Francia, 1969.

Lunedì 28 luglio: **Roma** di Federico Fellini, Italia / Francia, 1972.

Lunedì 4 agosto: **Prova d'orchestra** di Federico Fellini, Italia / Germania, 1979.

Tutti gli spettacoli, compresa la mostra, sono ad ingresso libero.

Per le manifestazioni autunnali, comprendenti il 15° anniversario della scomparsa di Fellini (31 ottobre) e il Premio Fondazione Fellini (14 e 15 novembre) daremo tempestivamente notizie, così come per le manifestazioni che la Fondazione terrà in altre città italiane e all'estero.

Editorial

by **Vittorio Boarini**

Our magazine enters, with the first double issue of 2008, its eighth year of life. Not an easy life due to the considerable costs involved in the production and which we cannot reduce without losing its graphic quality. This aspect is not only the unique feature which has distinguished the magazine since its inception – and we must publicly thank our extraordinary Giancarlo Valentini – but also a necessity for the resolution of the many illustrations which are for “Amarcord” not merely a decorative aspect but an integral and fundamental part of its contents. We must also thank our many collaborators, not only for the quality of their contributions, but also for the generosity and selflessness with which they enrich our magazine with their talent. The articles published, apart for some rare and proper exceptions, are not remunerated and this represents a considerable economic contribution. Our readers have undoubtedly understood where this is leading. This is an invitation to subscribe and, thus, support our “Fellinian studies magazine”. Its existence is absolutely essential in order to fulfil the fundamental function of our Institution, which is to keep alive the historical memory of a giant of cinema: Federico Fellini. Our mission has become increasingly pressing after the acquisition and publication of the Book of dreams, an event which imposes a review of the Maestro's entire cinematic output from a critical and philological point of view.

The publication of this issue coincides with the start of the traditional *Fellini Estate* events, which we would like to inform our readers about. The issue itself doesn't require much of a presentation, as its structure is by now well established and the pieces are self-explanatory and in most cases from collaborators known to our followers. There are two critical essays, very acute as always, from the young Giovanni Festa and from an expert of Fellini's work, Ennio Bispuri. There are some pieces by Fellini, published between 1940 and 1942 in "Marc'Aurelio", which have since never been re-published and Tullio Kezich's regular contribution, *The Neverending Biography*. If anything we may have to present Giacomo Gambetti, who appears in the magazine for the first time with a touching memory about Fellini, to our younger readers. Gambetti is a scholar and a cultural organiser to whom cinema owes a great deal. He was the first director of the modernised Venice Film Festival (1974) and a prolific contributor to film studies. Amongst his many works we must mention his essays on Zavattini.

Moraldo Rossi is another first time contributor, with a wonderful recollection about his relationship with Fellini, whom he assisted in all his films up to *La dolce vita*, and to whom he was, most importantly, a great friend. In fact in the *Vitelloni*, the character played by Franco Interlenghi, that Fellini identified with, was called Moraldo.

Now to the summer in Rimini. In actual fact the Fellinian summer started early, on the 20th March, with the exhibition *Sogni sparsi nel cassetto*, which will run at the Fellini Museum until the 31st August. A wonderfully illustrated catalogue accompanies the exhibition that our readers can receive by simply paying the postage expenses.

The next appointment on the calendar is on the 9th July with an extraordinary event at the Agostiniani Arena. *La strada*, a drama with music based on Fellini's film by the same name, in a theatrical adaptation by Tullio Pinelli (who, along with Flaiano, wrote the script for the film) and Bernardino Zapponi. Directed by Massimo Venturiello, who also plays Zampanò, whilst Tosca will play Gelsomina, the play has the ambitious intention to bring to the stage the film's Fellinian inspiration as well as adding a specifically theatrical quality.

The program continues every Monday, starting from 14th July, on the Grand Hotel beach with *Il sessantotto di Federico Fellini*. As this year marks the fortieth anniversary of that event we felt it was appropriate to show its reverberation in Fellini's work, starting from the emblematic fact that *Toby Dammit* (episode in the film *Tre passi nel delirio*) was the last work to be shown at the Cannes Film Festival (17 May 1968) before the festival was suspended due to the protests. But the relationship with the demands for change supported by the youth movements of the sixties is much stronger and obvious in the four films being presented, almost all veritable rarities, starting from *A Director's Notebook*, a special for an American television from 1969. In order to understand how the Maestro dealt with the transformation process that the developing society was undergoing, we can simply compare the two versions of Rome, ancient and contemporary, that Fellini masterfully portrayed.

This is the program for the five evenings. Start time is 21:30.

Wednesday 9 July: **La strada**, drama with music based on the film of the same name by Federico Fellini, written by Tullio Pinelli and Bernardino Zapponi, directed by Massimo Venturiello, with Tosca and Venturiello.

Monday 14 July: **Toby Dammit** (episode of *Tre passi nel delirio*) by Federico Fellini, Italy / France, 1968. Followed by **Block-notes di un regista** (*A Director's Notebook*) by Federico Fellini, USA, 1969.

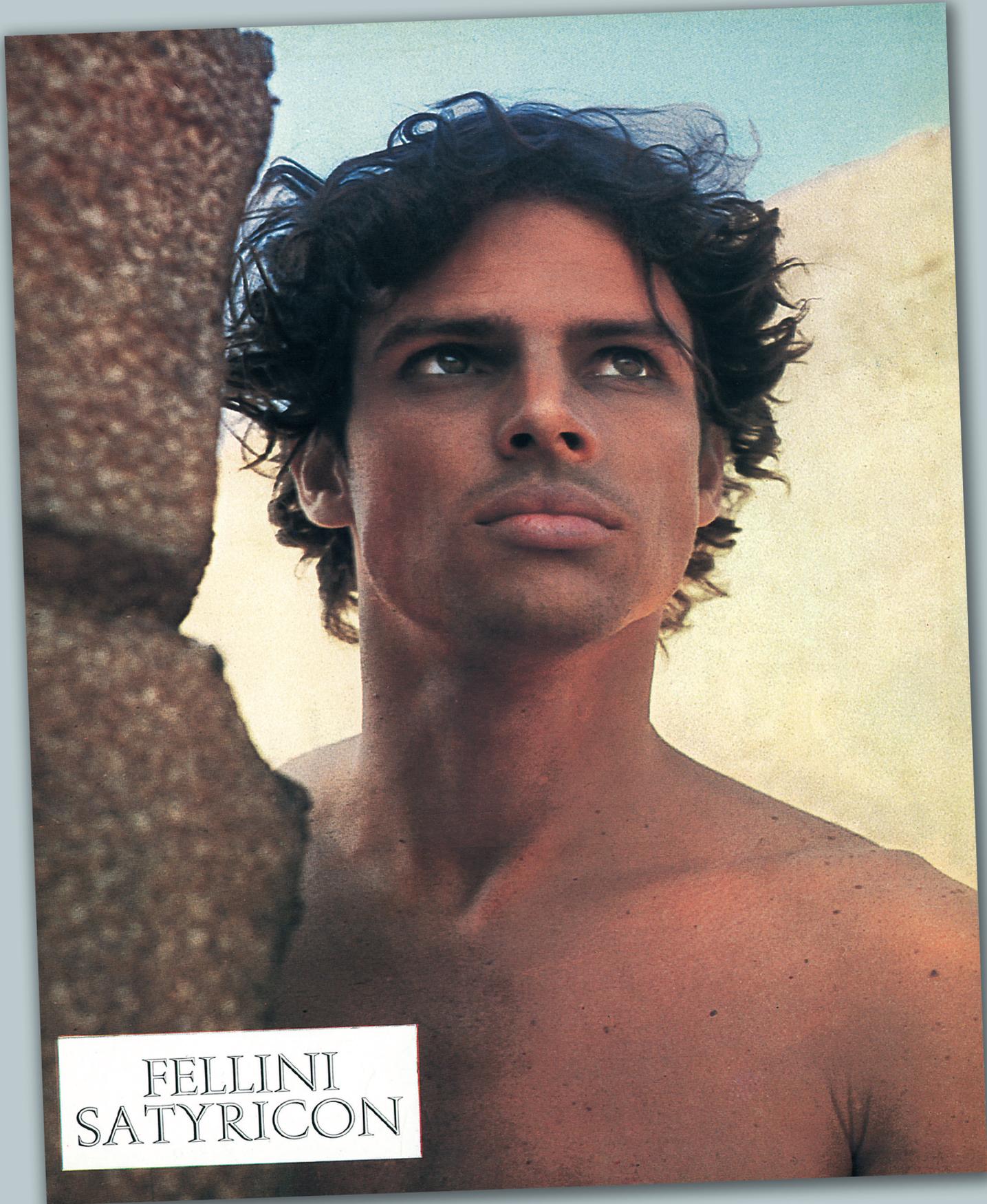
Monday 21 July: **Fellini-Satyricon** by Federico Fellini, Italy / France, 1969.

Monday 28 July: **Roma** by Federico Fellini, Italy / France, 1972.

Monday 4 August: **Prova d'orchestra** by Federico Fellini, Italy / Germany, 1979.

All screenings, including the exhibition, are free of charge.

We will soon bring you news of the autumn events, including the 15th anniversary of Fellini's death (31 October), the Fellini Foundation Award (14 and 15 November) and about the events that the Foundation will hold in other Italian cities and abroad.



FELLINI
SATYRICON

ENCOLPIO E LA REGINA DI SABA

AFFINITÀ E DIFFERENZE FRA *FELLINI-SATYRICON* E IL *PEPLUM MOVIE*

GIOVANNI FESTA

1. Definizioni preliminari

Si cominci con due immagini che appartengono rispettivamente a *Boccaccio '70* e a *Roma*.

In una scena del primo si assiste ad un ciak di un *peplum movie*, dove uno sfinito eroe forzuto lascia precipitare la fanciulla condotta in salvo fra le braccia di alcuni assistenti fuori campo.

Nel secondo una proiezione da cinema di periferia mostra, in bianco e nero, un *peplum* dove, fra ludi gladiatori e rovine romane è ricostruita una Roma imperiale che ha grande effetto sul pubblico: Fellini era forse memore di una sua visione bambina di *Maciste all'inferno*, storico film muto di Brignone che lo entusiasmò moltissimo.

Il genere *peplum*, ribattezzato così dalla critica francese, è fenomeno di durata brevissima. Si sviluppa nell'arco di poco più di un lustro, ovvero dal 1958, data dell'uscita de *Le fatiche di Ercole*, di Francisci, al 1965, quando, con il ricorso a situazioni sempre più

improbabili, si cercava di contrastare la formula vincente dello spaghetti-western.

Possono considerarsi antecedenti diretti di questa che è una poetica della ricostruzione artificiosa, il cinema muto italiano e film come *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Nerone* di Maggi (che viene considerato il vero fondatore del genere) e *Cabiria* di Pastrone (dove D'Annunzio, autore delle didascalie, inventa probabilmente il personaggio Maciste, versione romanizzata e, per così dire, autoctona, del semidio Ercole), e lo stesso cinema americano, che, a cavallo degli anni '50 e '60, realizza costose superproduzioni di carattere mitologico a Cinecittà.

Questi due esempi possono però costituire al massimo "più un retroterra mitico che non un preciso punto di riferimento e di ispirazione"¹. Permangono difatti i nomi derivati per lo più dalla mitologia, e il gusto per gli scenari kitsch e sovrabbondanti, ma non le situazioni e le peripezie dei protagonisti – se si eccettua la discesa dell'eroe forzuto al-

l'inferno, così come accadeva in *Maciste all'inferno* di Brignone, 1926, e in quel bizzarro noir che è *Infernale avventura* di Archie Mayo con Paul Muni (*Angel on My Shoulder*, 1946). È corretto, nel *peplum*, parlare di *heroic fantasy*.

Con questo termine "si indica quel genere di storie ambientate non nel mondo come è, era o sarà, ma come dovrebbe essere per ambientarvi un buon racconto. Le storie che si riuniscono sotto questo nome comune sono fantasie avventurose che si svolgono in immaginari mondi preistorici o medievali, quando tutti gli uomini erano forti, tutte le donne belle, tutti i problemi semplici e la vita tutta un'avventura. In mondi del genere, città scintillanti alzavano le loro torri ingioiellate verso le stelle, stregoni mormoravano sinistri malefici in spelonche sotterranee, mostri primigeni si aprivano sentieri attraverso giungle dimenticate e il destino dei reami era in bilico sulle lame rosse di sangue delle spade impugnate da eroi dalla forza e dal coraggio sopran-

¹ STEFANO DELLA CASA, *Cinema popolare del dopoguerra*, in *Storia del cinema mondiale*, Vol. 3, tomo primo, Einaudi, Torino, 2003.

² LYON SPRAGUE DE CAMP, citato in GIANNI PILO, SEBASTIANO FUSCO, *Howard, un eroe letterario*, prefazione a PILO (a cura di), *Howard. Tutti i cicli fantastici*, Newton Compton, Roma, 1995.

naturali”². Nel film peplum il referente geografico (l’Ellade, Roma) è solo *starter*, punto di partenza verso avventure fantasmagoriche che si svolgono in reami lontanissimi dove spesso si giunge per caso. Proprio come per il genere *fantasy* il palcoscenico degli eroi è situato in un tempo metastorico.

Le origini di *Fellini-Satyricon*³, sono da ricercare, oltre che nel romanzo petroniano di partenza, nella fascinazione del regista per la fantascienza, per i feuilleton a fumetti (*Flash Gordon et similia*) e il gusto per l’episodico e il bizzarro che condivideva con il suo co-sceneggiatore Bernardino Zapponi (anch’egli proveniente dalla rivista umoristica “Marc’Aurelio” e autore di una raccolta di racconti che si chiama non a caso *Trasformazioni*).

Fellini-Satyricon e film-peplum costituiscono entrambi una lacerazione nel tessuto del Certo e compiono una serie di trasgressioni simili. La più evidente, in entrambi i casi, è la trasgressione nei riguardi del testo di partenza: Fellini integra e altera l’ordine delle sequenze del romanzo di Petronio, elimina dei personaggi, ne riunisce diversi in uno. Quattro, ad esempio, sono le sequenze inventate ex

novo (il terremoto dell’Insula Felix, il suicidio dei due patrizi, il ratto dell’ermafrodito, Encolpio e il Minotauro). Lo stesso finale, monco in Petronio a causa della perdita di gran parte del romanzo, è diverso: se in Petronio Encolpio barra la triste sorte di Eumolpo, gettato, secondo il costume crotonese, “giù da un’alta rupe”, Fellini chiude il film dinanzi ad un mare blu. Encolpio, raccogliendo l’invito del capitano della nave di Eumolpo, si unisce ad un equipaggio di giovani che, dopo aver rifiutato di nutrirsi del corpo del vecchio poeta, salpano verso nuovi lidi e nuove avventure. Dalla sceneggiatura originale:

VOCE DI EUMOLPO: Decisi di partire con loro. La nave trasportava merci preziose e schiavi... Toccammo porti di città sconosciute. Udivo per la prima volta i nomi di Keliscia... Rectis... In un’isola ricoperta di erbe alte, profumate, mi si presentò un giovane greco, e raccontò che negli anni...⁴

Il peplum compie un’operazione di collage-tradimento dell’inesauribile serbatoio della mitologia classica, da cui riprende nomi e situazioni rielaborandole in estrema libertà.

Si pensi ad un film come *Ercole e la regina di Lidia*, che nei titoli vanta come riferimenti diretti *I sette a Tebe*, *Edipo a*

Colono e i miti legati a Ercole e Onfale, tutti riuniti in un medesimo inverosimile disegno avventuroso d’insieme. La seconda trasgressione riguarda la verosimiglianza storica: entrambe le operazioni tendono a creare non già una Roma o un’Ellade “storica”, quanto un universo secondo, completamente reinventato. Da una parte avremo il lavoro sapiente, artistico, di Fellini e dei suoi collaboratori (Danilo Donati *in primis*) che si avvarranno dei mezzi cospicui, da kolossal, messi loro a disposizione da Cinecittà, dall’altra set stracarichi di merci da trovarobato e magnificati da effetti speciali spesso notevoli per i tempi (opera, in diverse occasioni, di Mario Bava, che lavorò anche per Rossellini prima di dedicarsi alla regia).

2. Quale Roma?

Fellini ha sempre lucidamente sostenuto che il suo fine non era quello di un’accurata ricostruzione storica quanto piuttosto quello di

evocare medianicamente, come sempre fa l’artista, un mondo sconosciuto di duemila anni or sono, un mondo che non è più. Tentare cioè di ricomporlo, mediante una struttura figurativa e narrativa di natura quasi archeologica. Fare un po’ come fa appunto l’archeologo, quando con certi

³ *Fellini-Satyricon*: l’autore avrebbe volentieri intitolato il film *Il romanzo satirico*, ma finì col suo nome in supplemento per differenziarlo dal pasticciaccio di Bini (*Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, con Ugo Tognazzi), che deteneva i diritti del romanzo e che uscì pochi mesi prima del capolavoro felliniano. In quel periodo il maestro riminese usciva faticosamente dall’impasse dell’arduo, impossibile, *Mastorna* e da una degenza complicata. Nel ’68, durante la lavorazione del film, appare però completamente ristabilito: “Ci voleva proprio qualcosa che mi entusiasmasse come questo *Satyricon* per impegnarmi tutto, fino in fondo. È un film che mi assorbe completamente, impedendomi di avere malinconie e rimpianti per il *Mastorna*. Che evidentemente non si poteva fare”.

⁴ DARIO ZANELLI (a cura di), *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Cappelli (Dal soggetto al film), Bologna, 1969.

cocci, o con certi ruderi, ricostruisce non già un'anfora, o un tempio, ma qualcosa che allude ad un'anfora, ad un tempio: e certo qualcosa di più suggestivo della realtà originaria, per quel tanto di indefinito e di irrisolto che ne accresce il fascino, postulando la collaborazione dello spettatore.⁵

Vi è una sequenza illuminante in *Roma*. Un gruppo di archeologi, insieme con un sovrintendente, scendono nel sottosuolo della città eterna. I lavori della metropolitana hanno portato alla luce un gran numero di reperti. È un vero e proprio viaggio al centro della terra. È stata appena ripescata da quelle profondità fino ad allora insondabili una colossale zampa di mammut, reperto subito richiesto dal Museo Capitolino. Ma la scoperta più ghiotta è sicuramente una straordinaria sala affrescata, memore della Domus aurea neroniana e delle tante ville pompeiane, sepolte dall'eruzione. Dopo essere penetrati in virtù di una piccola apertura (quasi una porticina carrolliana) osservano per lunghi attimi uno straordinario ciclo pittorico superstite. È una sequenza del *Satyricon*: uno smottamento ne causerà l'improvvisa distruzione finale. Continua Fellini:

Le rovine di un tempio non sono forse più affascinanti del tempio stesso? Un'anfora ricomposta pazientemente pezzo per pezzo racchiude in sé significati e risonanze che non poteva certo avere allorché nacque: è una cosa passata attraverso il fiume del tempo, e perciò immersa in una dimensione metafisica che la rende più misteriosa, più ineffabile. I surrealisti, del resto, lo sanno bene: la corruzione, la lebbra del tempo rendono tutto più arcano, ambiguo, indecifrabile, e perciò pieno di malia.

Si è scelto di citare per intero questo passo "autografo" perché contiene una vera e propria dichiarazione di intenti che verrà scomposta, di seguito, per analizzarla al meglio e paragonarla all'operazione-peplum:

- a) il passato evocato mediaticamente e l'operazione archeologica;
- b) il gusto per la rovina, per il frammento;
- c) il richiamo ad una determinata tradizione figurativa.

Fellini, parlando del suo *Satyricon*, amava riferirsi al genere fantascientifico. Il lontano passato e il lontano futuro, difatti, non differiscono, in quanto il presente si trova nella medesima impossibilità di attuare una ricostruzione precisa, una mimesi, per la mancanza di una conoscenza

diretta, di fonti attendibili e copiose.

L'operazione di Fellini potremmo chiamarla *revival*: come spiega Argan, il revival è connesso con il pensiero storico, ma mentre questo nel rapporto fra passato e presente porta a formulare giudizi, il revival "rifugge dal giudizio, nega la separazione fra la dimensione del passato e del presente e del futuro". Il passato, che nella storia è pensato, nel revival è vissuto come forma da dare al presente. Il risultato è un altrove del tutto emotivo che necessita della "presenza concreta e attuale di supporti evocativi sempre più coinvolgenti, non bastando ad esso le superstite, sfocate tracce dell'età prescelta"⁶.

Fellini appare come l'edificatore di una Roma seconda, Roma che non coincide affatto con la Roma "riabbellita" dal technicolor, magnificata dal cinemascope: nelle forme grandiosamente dispendiose del cinema hollywoodiano si tentava di costruire Roma daccapo.

Come predicava Quatremère, per il quale restaurare è "rifare a un monumento le parti mancanti"⁷, riproducendo per copia ciò che manca, nelle for-

⁵ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.

⁶ GIULIO CARLO ARGAN, *Il revival*, in ARGAN (a cura di), *Il revival*, Mondadori, Milano, 1974. A proposito del revival e dell'eclettismo in genere si legga anche RENATO BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli, 1974.

⁷ Dall'introduzione di Marco Dezzi Bardeschi a OTTELLO MAZZEI, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Cappelli, Bologna, 1979. Quatremère de Quincy (Parigi 1755-1849) è critico d'arte e uomo politico francese. Archeologo e intendente dei monumenti pubblici, fu sostenitore dell'ideale classicista e amico del Canova. Assertore del concetto creativo di imitazione, scrisse un saggio sull'argomento, *Saggio sulla natura il fine ed i mezzi dell'imitazione nelle belle arti* (1823). Fra gli altri scritti ricordiamo, oltre al saggio sul Canova (1834), il suo *Dizionario dell'architettura* (1792-1825) e una *Storia della vita dei più celebri architetti* (1830). Fu autore anche del celeberrimo pamphlet *Lettere al generale Miranda* (1796), che si batteva per la restituzione delle opere italiane trafugate da Napoleone e dal Direttorio.

me del kolossal lo spettatore può rivedere il Colosseo integro insieme ad un gran numero di altri monumenti, come se Roma fosse giunta intatta, completa, almeno per quanto riguarda i suoi monumenti più rappresentativi.

Ma non si tratta comunque di una ricostruzione storicamente accurata: il risultato è una Roma *riabbellita*. La formula è quella di Alfonso Rubbiani, architetto-restauratore⁸ che considerava il monumento da restaurare come mero punto di partenza se non addirittura un pretesto. Nelle forme più sfolgoranti il kolossal ammette persino il vitalizzante innesto delle nuove arti decorative.

Il restauro per Rubbiani, il *decor* per gli scenografi e gli architetti hollywoodiani è reinterpretazione di una immagine inquinata dal tempo o perduta del tutto: il risultato è una livellazione e standardizzazione dell'arte del passato: quello che si evoca è un generico costume del tempo.

Ma non si tratta nemmeno di una Roma quale era quella dei vedutisti settecenteschi, che edificavano una città di

fantasia basata sull'accostamento impossibile di monumenti celeberrimi. Si pensi al Pannini che riuniva insieme, nella stessa veduta, i monumenti antichi più disparati dando vita ad assemblaggi inediti e del tutto improbabili:

Il Colosseo, la Piramide di Caio Cesto, il Pantheon, si profilano entro calcolate prospettive tra costruzioni inventate e ruderi anonimi. Roma e le sue rovine diventano così una miniera di invenzioni sorprendenti, un vasto deposito di attrezzeria per le sue macchine.⁹

Fellini è invece il creatore di una Roma impossibile, che non è mai esistita neanche nelle carte degli architetti. Neppure ipotetica, questa Roma felliniana è simile al pianeta Mongo (che si divide in una capitale ultratecnologica e un reame boscoso) e ad altri simili universi fantascientifici.

Non la ricostruzione e quindi un'impossibile contiguità con il passato ma la edificazione di una Roma non già possibile quanto *sognata*:

Ho voluto prima di tutto eliminare quello che di solito si chiama storia. Cioè in fondo, l'idea che il mondo

antico sia realmente esistito. Dunque l'atmosfera sarà non storica, ma onirica. Il mondo antico forse non è mai esistito; ma non c'è dubbio che ce lo siamo sognato. Dei sogni, il *Satyricon* dovrebbe avere la trasparenza enigmatica, la chiarezza indecifrabile... rimane questa specie di immenso tableau vivant di cui ci sfugge il senso.¹⁰

Al polo opposto dell'iperrealismo pedante kubrickiano (*Barry Lindon*, 1975), simile ai nobili Bagatti-Valsecchi che per la loro casa di Santo Spirito scelsero la via dell'autenticità maniacale, della ricerca sistematica del pezzo originale, fino alla sostituzione integrale di carte, zoccoli e tappezzerie con materiali autentici, Fellini propone una Roma reinventata integralmente. Il tentativo era restituire un'immagine della romanità non contaminata, completamente immune da immagini libresche (ricordi mediati dai libri scolastici), storico artistiche e cinematografiche.

Il peplum invece, lontano dalla minuziosa *evocazione* felliniana, dove tutto è ricostruito in studio, possiede un carattere fittizio, di cartapesta, simile in questo ora alle messa in scena dei melodrammi di ambientazione esotica (ci

⁸ Alfonso Rubbiani fu l'alfiere del cosiddetto restauro stilistico. Figura scomoda, che in Bologna trovò una città medioevale d'elezione, nell'incipit del suo tomo *Di Bologna riabbellita* scriveva: "Restituire alle antiche architetture guaste dal tempo e dagli uomini la pristina integrità nei modi e nei limiti suggeriti dagli avanzi di lor forme e dei documenti". Rubbiani è affascinato dalla visione dell'incantevole resurrezione delle antiche bellezze e memorie. L'architettura, e la città che ripropone, è soprattutto un bel racconto, o meglio, un film, tanto che parlerà di "una specie di cinematografia, di un risorgimento artistico archeologico a Bologna". La città, per lui, funziona come un ideale teatro di posa, ogni abbellimento, ogni rifacimento monumentale per lui è un set. Ecco perché l'accostamento al *modus operandi* dell'*art director* hollywoodiano non ci è sembrato vano: anche quest'ultimo si pone come fine, nel chiuso del mondo possibile dello studio, la ricostruzione integrale, il rifacimento.

⁹ EMILIA CALBI, *Il gran teatro delle rovine*, in ANNA OTTANI CAVINA, EMILIA CALBI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Electa, Milano, 2006.

¹⁰ ZANELLI, cit.

si riferisce, segnatamente, all'*Aida* di Verdi e alla *Turandot* di Puccini) ora a film come il *Macbeth* di Orson Welles (1947).

Vengono in mente le frasi di Bazin:

Questa scenografia di cartone incatramato, questi scozzesi barbari, vestiti con pelli di animali e che brandiscono delle specie di lance a forma di croci in legno nodoso, questi luoghi insoliti grondanti d'acqua, dove regnano nebbie che non lasciano mai indovinare un cielo in cui dubitiamo che ci siano stelle, costituiscono letteralmente un universo da preistoria. Non quella dei nostri antenati galli o celti, ma una preistoria della coscienza, alla nascita del tempo e del peccato, quando il cielo e la terra, l'acqua e il fuoco, il bene e il male non sono del tutto distintamente separati.¹¹

Sembra la descrizione di un set di un film di Maciste.

Si veda ad esempio *Maciste contro il vampiro* (Sergio Corbucci e Giacomo Gentilomo, 1961): il villaggio in fiamme di Maciste è attaccato da guerrieri cinti di bizzarre armature. La loro terra al di là del mare è un'Arabia contraffatta simile a quella dei film con Maria Montez¹².

La formula è quella dell'eclittismo che combina fra loro segni desunti dal passato (un architrave, una colonna, una spiaggia sul mare) caricandoli

di valore emblematico. Il peplum lavora per addizione. La reggia del potente di turno è una strabiliante mescolanza di un'infinità di stili diversi; il risultato è una raccolta di pezzi dissimili esposti e riuniti alla meglio. Non a caso, per le scenografie del peplum si parlerà di "collezione".

Collezione di calchi, copie e falsi di pezzi antichi: il film peplum, grande bazar di un'antichità posticcia, rifatta, mostra l'antico come nella bottega di un rigattiere. A pezzi greci vengono accostati pezzi che si rifanno ad un oriente lontano, ma comunque sempre posticcio, da *Le mille e una notte* (Arabian Nights, John Rawlins, 1941) hollywoodiano. Un perfetto oriente di invenzione.

Povero di mezzi, costretto all'economia del b-movie, il peplum improvvisa all'aperto, riutilizza scenari precedenti. A volte scene dispendiose o semplicemente pericolose (come quelle con gli squali, si veda ancora *Maciste contro il vampiro*) sono costruite mediante la semplice giustapposizione di una sequenza documentaria con quelle della fiction. La giustapposizione è incurante anche dei più elementari rapporti di conse-

cutio temporum: le scene dello squalo sono in piena luce, quelle della nave sono girate in notturno.

Per quanto concerne le modalità di descrizione, non si tratta, in entrambi i casi, di set descritti analiticamente (come accade, ad esempio, in Resnais, *L'anno scorso a Marienbad*, 1961).

Fellini adotta due particolari movimenti di macchina per mostrare l'ambiente dove si muoveranno i personaggi: il primo è la carrellata laterale, come quella lungo il corridoio della Suburra, che permette di osservare stanze aperte (memore forse del simile movimento laterale del *Sang d'un poète* di Cocteau, 1930, anche lì lungo un corridoio con porte però chiuse). Tale movimento permette inoltre di trattare la sequenza, mobilissima, piena di figure che affiorano dalle cavità degli usci, come se si trattasse di una galleria di quadri: il movimento laterale che mostra uno dopo l'altro una parata di figure inglobate in stanze-nicchie, simile in questo ad una passante pinacoteca o una galleria di statue. Hans-Jürgen Syberberg ha fatto qualcosa di simile all'inizio del suo *Hitler: un film dalla Germania* (Hitler: ein

¹¹ ANDRÉ BAZIN, *Orson Welles*, a cura di Elena Dagrada, GS, Santhià, 2000.

¹² Si legga cosa scrive Jack Smith a proposito di *Devil Is a Woman* di Von Sternberg: "Costruisce scenografie spagnole hollywoodiane ridicole ed esagerate, completamente folli, creando una meravigliosa atmosfera melodrammatica *pasty* e futile nella quale Dietrich può fare sfoggio della sua delirante gigioneria. Capovolge il melodramma, esprimendo un'immaginazione veramente personale. Non si tratta più della Spagna, e nemmeno della sua insulsa imitazione hollywoodiana, ma di strati e strati di disordine, di comparse in costumi presi a noleggio, di ombre e luci mai esistite in natura e persino nell'arte fino a quel momento, di costumi nei quali Dietrich deve aver fatto fatica a reggersi in piedi - insomma una perfetta Spagna artistica". Cit. in PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Jack Smith. Il travestitismo, la storia dell'arte e la storia del cinema*, "Cineteca", ottobre 2004.



FELLINI
SATYRICON



FELLINI
SATYRICON

film aus Deutschland, 1977): il banditore che passa attraverso una serie di quadri incorniciati in maniera difforme, come le pale d'altare rinascimentali e gotiche. Poi, proprio come in Fellini, vi è un'apertura: una casa in un paesaggio rurale. Ma se nell'italiano era nicchia per happening, nel tedesco è sfondo praticabile: il banditore vi penetra all'interno. Si veda anche, più di recente, *The Cell – La cella* (Tarsem Singh, 2000) dove il detective si muove proprio attraverso una serie di nicchie in cui è esposta una bizzarra parata di corpi.

Interessante è notare come Fellini adoperi il medesimo movimento di macchina per la sequenza dell'*ekphrasis*, nel museo-pinacoteca dove si reca Encolpio dopo il gran rifiuto di Gitone: le opere, sovrabbondanti, quasi poste, come in un palinsesto, una sull'altra, vengono mostrate attraverso un analogo movimento laterale. L'altro movimento di macchina coincide con un altro movimento di scoperta. La panoramica verso l'alto ad inquadrare il palazzone bruegheliano dell'Insula Felix.

Il peplum invece sembra sostituire alla descrizione l'aggettivo, il particolare connotante: il luogo viene mostrato secondo precisi parametri: altezza, grandezza, sontuosità, materiali.

Dopo la visione di un peplum non ricordiamo mai esattamente le caratteristiche della reggia del potente di turno. Rimangono in noi confuse nozioni di splendore e grandezza. In questo sembra davvero memore di Omero, che descrive così la casa di Vulcano:

E Teti piede d'argento giunse alla casa di Efesto, *stellata, indistruttibile*, distinta fra gli immortali, *bronzea*, che da se stesso aveva fatto lo zoppo¹³.

Alla città intera il peplum preferisce un edificio, al tempio il capitello, al mar Egeo, un porticciolo dello Ionio. L'intento di Fellini era creare "un film di quadri fissi, immobili, senza carrellate, né altri movimenti di macchina. Un film tutto da contemplare a somiglianza dei sogni". Difatti, tipico dei sogni è ragionare per immagini slegate. Come racconta Bataille:

Quel che sognai accadde senza transizione, e apparentemente senza nesso, non perché le cose non fossero collegate, ma perché la mia attenzione, come assente, continuava a rimanere assolutamente dissociata.¹⁴

Fellini è uno dei massimi creatori di immagini-quadro della storia del cinema. Dirà ancora:

Avevo pensato di metter qua e là come caduti per caso nelle sequenze del film dei quadri frame che avessero l'ipnotica fissità delle diapositive scenografiche di Roma, vialetti con im-

mense fontane, prospettive di severi palazzi tagliati da ombre gigantesche, catastrofiche e splendenti rovine, immagini colte nella fibrillante luminosità del giorno... immagini mute senza senso, misteriose, struggenti di disumana bellezza.¹⁵

3. Fellini e l'immagine-quadro

Ma che cos'è l'immagine-quadro? Termine composto, si basa sull'addizione di due termini.

Si definirà immagine come concetto oscillante fra forma visibile (dal latino *imago*, in tedesco *Bild* o *Gestalt*, in inglese *picture*, *figure*, *pattern*, *shape*), e idea di contenuto irreali, che suggerisce ciò che non è (in greco *eidolon*, in tedesco *schattenbild*, in inglese *phantom*): in questo caso l'immagine passa dall'essere veduta oggettiva a prodotto di un'attività di *eidolopoietike*, di *fictio* che genera cose irreali, *phantasmata*, cose che sono in rapporto con il reale solo in apparenza, *capricci*.

Il quadro, secondo Deleuze, è un sistema chiuso, relativamente chiuso, che comprende tutto ciò che è presente nell'immagine, scene, personaggi, accessori. Il sistema chiuso del quadro è anche comunicante in quanto "per un insieme inquadrato e dunque visto, c'è sempre un insieme più grande, o un altro con cui il primo ne forma uno ancora

¹³ Omero, *Odissea*, XVIII 369, 371.

¹⁴ GEORGES BATAILLE, *Storia dell'occhio*, ES, Milano, 2005.

¹⁵ FELLINI, cit.

più grande, e che può essere visto a sua volta, a condizione di suscitare un nuovo fuori-campo¹⁶.

Conan Doyle enumera ed illustra molte volte, per bocca di Sherlock Holmes, i principi della nobile scienza della deduzione. Dice Holmes nel suo articolo *Il libro della vita*:

Da una goccia d'acqua una mente logica potrebbe dedurre le possibilità di un Atlantico o di un Niagara, senza mai averli visti o sentiti. La vita non è che una grande catena di cui noi possiamo conoscere la natura osservandone un singolo anello. Come ogni altra arte, la scienza della deduzione e dell'analisi si può acquistare solo attraverso lunghi e pazienti studi...

Si tratta, essenzialmente, di una variante della *pars pro toto* gestaltica: preso un frammento, un anello della catena dei fatti, sarà possibile ricostruire l'intero episodio, l'intera sequenza di avvenimenti. Il secondo aspetto, fondamentale, è una conoscenza sensoriale e sicura della storia del crimine, quella che il rigido Watson definisce notizie da stampa sensazionalistica. Dato che tutto è destinato a ripetersi non c'è delitto che non cita inconsapevolmente e in maniera più o meno pedissequa un delitto precedente.

Mi ricorda le circostanze della morte di Van Jensen a Utrecht nel '34. Si rammenta di quel caso?

– No, signore.

– Lo rilegga, dovrebbe proprio farlo. Non c'è niente di nuovo sotto il sole. Tutto è già stato fatto prima.¹⁷

Queste due affermazioni sembrano essenziali per illustrare il *modus operandi* della ricognizione in atto.

Il primo punto sarà un rovesciamento della prassi investigativa di Holmes: da un flusso di immagini, da una sequenza più o meno organizzata di eventi si estrarrà un *frammento*, o immagine-quadro. Per fare questo non si leggerà la cronaca nera dei giornali, ma si attingerà alla storia del cinema. L'immagine-quadro si ottiene grazie ad una sottrazione, che è insieme *quantitativa* (lo scorrere dei fotogrammi al secondo) e *qualitativa*, perché implica la sottrazione di un attributo, tanto più essenziale perché riguarda lo specifico filmico principale, ovvero il cinema come immagine in movimento. Immagine senza movimento, o meglio flusso che si interrompe, l'immagine-quadro svela il costruito dell'immagine cinematografica. Non già flusso che riproduce l'apparenza mimetica del tempo che scorre, ma frammento. È la continuità del tessuto ricondotto alla parzialità della cellula. Infine, si giunge all'immagine-quadro per risolvere un problema. In Fellini la

continuità, la relazione causale: è possibile ottenere un film organico pur con quadri dissociati? Fare come Giotto nella Cappella degli Scrovegni, ottenere cioè un serie di cellule indipendenti che solo però nell'addizione finale trovano il loro senso ultimo? Dice Godard ne *La Gai Savoir*: “Per trovare la soluzione di un problema chimico, o politico, bisogna sempre sciogliere qualcosa: dissociare l'idrogeno, sciogliere il Parlamento. Qui dissocieremo l'immagine e i suoni”. Fellini nel *Satyricon* ha disciolto la rigida continuità causale fra sequenza e sequenza, quadro e quadro. Esistono di diversi tipi di immagine-quadro.

a) Immagine mnemonica
È l'immagine che rimanda a qualcos'altro.

All'altra estremità della stazione, occupando gran parte del muro est, c'era la foto della pubblicità Kodak con i colori vivaci e irreali. Quel mese, la fotografia ritraeva una strada in qualche villaggio di pescatori del New England, forse Nantucket. Il selciato splendeva di una stupenda luce primaverile, ai davanzali delle finestre c'erano vasi di fiori colorati e molto più in basso, all'imbocco della strada, si stendeva l'oceano con le onde bianche e l'acqua azzurra smagliante. Quinn si ricordò di aver visitato Nantucket con la moglie tanto tempo fa, al primo mese di gravidanza, quando loro figlio era un minuscolo fagiolo nel grembo...¹⁸

¹⁶ GILLES DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.

¹⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *I grandi casi di Sherlock Holmes*, Newton Compton, Roma, 1991.

¹⁸ PAUL AUSTER, *Città di vetro*, in AUSTER, *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino, 1996. Si veda anche la versione a fumetti del romanzo di Mazzucchelli-Karasik.

Al cinema in De Palma, *Carlito's Way*, accade qualcosa di simile con il cartellone pubblicitario caraibico, vero e proprio luogo dell'anima dove Al Pacino vorrebbe spostarsi. Frammento che non rimanda solo all'*holiday* ma allo stesso paradiso, e, quindi, alla morte. In pittura Dali con le sue immagini doppie offre un vario campionario di immagini di questo tipo. Egli definiva le doppie immagini come la rappresentazione di un oggetto, che, senza la minima modificazione pittorica e anatomica, è anche un altro oggetto completamente differente, anch'esso ugualmente privo di ogni deformazione o anomalia che riveli qualche adattamento. Dietro l'immagine di un cavallo se ne può scorgere una altrettanto netta di donna e ancora, sempre contraddistinta dallo stesso nitore, l'immagine di un leone. Emblematica l'opera *Il carro fantasma* dove un carro si avvicina alle porte turrette di una città nel deserto. Guardando meglio si scopre però

come i contorni di guidatore e passeggero siano nello stesso tempo i profili di due palazzi della città verso la quale sono diretti: avviene così che il carro si trasforma nella sua destinazione.

Il risultato è quello di un'immagine polivalente, in espansione.

b) Immagine ottenebrata
Rappresenta la negazione irriducibile del visivo: negazione del quadro come visione prospettica o atmosferica luminosa. È una sincope, una lacerazione. Esistono diverse modalità di opacità o opacizzazione del quadro. La più semplice è la negazione-sostituzione: è la parete di mattoni di *Bartleby*.

Misi la sua scrivania proprio accanto a una finestrella laterale in quella parte della stanza, finestra che un tempo dava lateralmente su certi scuri cortili e mattoni. Ma che per via di successive costruzioni era ormai del tutto priva di vista, anche se lasciava passare un po' di luce. A meno di un metro dalla finestra c'era un muro, e la luce scendeva da lontano, fra due caseggiati alti, come da una cupola con una piccolissima apertura.¹⁹

In pittura l'immagine ottenebrata è come in Pollock il quadro ove "non c'è nulla da raccontare, perché il quadro non parla, non significa. Esso mostra, presenta. Che cosa? Pittura"²⁰.

Anche l'eccessiva vicinanza provoca qualcosa di simile. È il dettaglio iper ravvicinato della veduta di Delft, di Vermeer, la piccola ala di muro gialla²¹.

Al cinema efficacissima descrizione dell'immagine ottenebrata è data dal muro con le finestre cieche di *Spider* (Cronenberg, 2000). Vero e proprio *correlative object* dello stato mentale del protagonista, questa muraglia dove tutte le finestre sono cancellate da mattoni, questo muro di muri, rimanda anche al punto a.

c) Immagine multipla
Si tratta del quadro di quadri dell'immagine raddoppiata (atelier di pittori, ma anche al cinema specchietti retrovisori, etc.), e di quella a più strati.

¹⁹ HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, in MELVILLE, *Bartleby lo scrivano e altri racconti americani*, Mondadori, Milano, 1992.

²⁰ LOUIS MARIN, *Lo spazio Pollock*, in LUCIA CORRAIN (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2005.

²¹ A proposito della veduta di Delft e della dialettica vicino-lontano Marin scrive: "Da lontano, a una certa distanza dal quadro, da dove si colloca lo spettatore-descrittore, c'è Delft. Volete forse descrivere definitivamente, vedere chiaramente? Avvicinatevi, non abbiate paura di avvicinarvi: ci sono delle case, delle tegole, delle erbe, delle formiche... guardate con gli occhi di un miope, di un iper miope... non ci sono più tegole, erbe, formiche per riempire la lista dei predicati del nome... ma solo piccole gocce rosse, verdi e bianche, grandi macchie pastose blu e gialle, superfici oleose, un piccolo lembo di giallo, brevi tratteggi colorati... dall'informe in stato di figurabilità emerge tutto il lavoro di tocchi, dei peli del pennello, i gesti della mano, il corpo del pittore nella pittura" (in LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma, 2001). Straordinario come Carmelo Bene, parlando dell'amplificazione fonica (una sorta di iper avvicinamento vocale) dica più o meno la stessa cosa: "Se osserviamo a distanza un'immagine dipinta non riusciamo a dimmetterci criticamente: a non ammirarla da soggetti pensanti, come se fosse inscritta dentro il boccascena. Se avviciniamo questa figurazione, rinunceremo via via alla sua visione totale, ai particolari periferici, fino ad un ravvicinatissimo dettaglio sfocato. Se addirittura il nostro naso ne sfiora la superficie, sarà come aver chiuso gli occhi del tutto su quella visione. Questo buio del tutto equivale al culmine dell'ingrandimento acustico" (CARMELO BENE, *Autografia di un ritratto*, in BENE, *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano, 2002). Sembrano a chi scrive due perfette determinazioni dell'immagine cieca, in una delle sue declinazioni, che è quella dell'assenza per eccessiva vicinanza.

In pittura sono immagini multiple quelle formidabili visioni di gallerie *d'amateur* (Willem van Haecht, *La galleria di Cornelis Van Der Geest*, 1628) gallerie immaginarie (Panini, *Galleria immaginaria con le vedute di Roma antica*, 1756). Il risultato è quella che Stoichita chiama la parete di quadri, fenomeno moderno che a differenza dell'affresco che trasformava il muro in una immagine sostituisce il muro con un tramezzo mobile con un gran numero di immagini diverse. È una parcellazione che si basa (invece che sulla continuità da sinistra verso destra dall'alto verso il basso) su associazioni fortuite. A volte un'immagine siffatta, quando si tratta di immagini raddoppiate alla specchio finisce per non contenere altro che il puro segno del lavoro speculare, finendo per coincidere con il punto f. Inoltre può essere multipla perché a più strati. Accade nel caso di sovrimpressioni com-

plesse: è il caso dell'incipit di *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), e soprattutto di *Dog Star Man* di Brakhage (1961-64), dove l'autore arrivava a sovrimporre cinque sequenze l'una sull'altra²².

d) Immagine panoramica
È la veduta. Plinio il Giovane la descrive così: "Proveresti un gran piacere a riguardare questa regione dall'alto dei colli: ti parrebbe infatti di scorgere non un territorio, ma un quadro dipinto con incredibile maestria"²³. È la veduta in pittura di Vermeer, di Delft e Canaletto. Come dice Pascal:

Una città, una campagna, da lontano [alla giusta distanza] sono una città, una campagna; ma, quanto più ci avviciniamo, son case alberi tegole foglie erbe formiche zampe di formiche all'infinito. Tutto questo viene compreso sotto il nome di campagna.²⁴

La spazialità propria dell'immagine, nell'immagine panoramica viene intensificata al massimo grado. Nel cinema riguarda le sequenze di aper-

tura dei film che mostrano la città dall'alto (Lumière, Méliès, Warhol). In letteratura emblematico è il brano iniziale di Strindberg ne *La stanza rossa*²⁵. È immagine panoramica l'inquadratura d'ambiente; Mishima così descrive la casa di Kyoko: "la casa si trovava sul pendio di una collina e dal giardino, che si apriva oltrepassato il cancello dell'ingresso principale, si godeva un ampio panorama"²⁶. Friedkin e Hitchcock furono grandi creatori di inquadrature di ambiente. Nel primo le facciate di case (*L'esorcista*, 1973; *Jade*, 1995), nascondevano orrori indicibili, nel secondo (si pensi a *La donna che visse due volte*, Vertigo, 1958, con l'evidente omaggio ad Hopper, e a *Complotto di famiglia*, Family Plot, 1975) l'inquadratura d'ambiente non è statica ma interagisce attivamente con l'azione esterna. Tale tipo di immagine-quadro diviene *ekphrasis* quando mostra un'opera d'arte.

²² Stan Brakhage, dalla seconda parte in poi di *Dog Star Man*, sovrimprime due rotoli di lunghezza uguale. Nella seconda parte i rotoli sono due, nella terza tre e nella quarta (il culmine dell'opera, che Brakhage chiama caduta, dove avviene il taglio dell'albero bianco con l'accetta) quattro. *In the Art of Vision*, ispirato da un procedimento che fa risalire all'ultima opera di Bach, monta i rulli di ogni parte in tutte le combinazioni possibili.

²³ Plinio il Giovane, *Lettere Scelte*, introduz. di Paul Zanker, Ed. della Normale, Pisa, 2007. Plinio il Giovane (Como 62 ca.-112 ca. d.c) fu oratore, letterato e funzionario romano. Scrisse nove libri di *Epistulae* più un decimo contenente la corrispondenza ufficiale con l'imperatore Traiano, in onore del quale scrisse il *Panegyricus*. Fra le *Epistulae*, preziosa testimonianza degli usi e costumi del I secolo, romanzo epistolare ante litteram, si ricordano le due sull'eruzione del Vesuvio indirizzate all'amico Publio Cornelio Tacito.

²⁴ A proposito di questo brano dai *Pensieri* di Pascal, Marin parla di due registri di visione, quello figurativo, illusorio "alla giusta distanza" (proprio dell'immagine panoramica) e quello pittorico, materico, nell'infinita prossimità (proprio dell'immagine otte-nebrata). Si legga il saggio di Marin su Pollock, cit.

²⁵ Strindberg nell'incipit descrive una vera e propria veduta a volo d'uccello: "Ma su Liljehom c'era il sole che mandava fasci di luce verso Oriente. Dopo aver attraversato i vapori dalla parte di Bergsund, passavano velocemente sopra Riddarfjard, salivano fino alla croce di Riddarholm, si gettavano sul tetto acuto della chiesa tedesca, facevano sventolare i guidoni delle imbarcazioni ormeggiate nel porto, luccicavano sulle finestre del grande palazzo doganale", da AUGUST STRINDBERG, *La stanza rossa*, in STRINDBERG, *Romanzi e drammi*, Gherardo Casini editore, Roma, 1989.

²⁶ YUKIO MISHIMA, *La casa di Kioko*, Mondadori, Milano, 2006.

e) Immagine calligrafica

Non la veduta ma l'espressione di un sapere. Carta geografica, insegna, ritorno alla parola scritta, al codice. È il passaggio dal racconto (vedi il punto d) alla descrizione. Dice Godard in *Due o tre cose che so di lei* (1966): "C'è sempre più concorrenza fa parola e immagine. La parola in sé non è in grado di definire perfettamente l'immagine". Al cinema si pensi a Linch (*Mulholland Drive*, ma anche *Inland Empire*), a Billy Wilder (*Sunset Boulevard*): l'inquadratura con il nome di una strada che poi coincide con il titolo dell'opera, posta proprio nell'incipit del film.

f) Immagine rarefatta

Si ottiene quando l'immagine perde i suoi attributi di coerenza: si pensi ai film di Bene (che parlava di *spacciare* l'immagine cinematografica: si veda ad esempio la sequenza *difettosa* di *Nostra Signora dei Turchi*²⁷), ai quadri di Bacon²⁸

e in genere alle opere dell'underground americano.

È la deterritorializzazione del corpo, il demaquillage (o sfaldamento dei tratti di visività) del volto. È quello che accade in Proust quando Swann parla di Odette, prima come reminiscenza pittorica e poi come ammasso confuso di linee e punti²⁹. Un'altra tipologia di immagine rarefatta appartiene allo sfondo del teatro kabuki: il teatro kabuki non si propone di riprodurre realisticamente un luogo, quanto piuttosto di indicarlo soltanto. La rappresentazione del reale soggiace così a determinate convenzioni: una copertura di stoffa bianca sul pavimento sta per la neve, blu significa acqua, grigio scuro, fango. Le stuoie di paglia appese significano interno, il nudo legno, esterno. Il tutto senza ricorrere a ombre dipinte o a fondali panoramici. Gli interni stessi non hanno che pochi mobili e porte scorrevoli³⁰.

g) Immagine aggettante

È l'immagine che travalica il posto assegnatole, che contravviene alle regole del gioco: in pittura, il *trompe l'oeil*, nel cinema i mostri come Alien, che sembrano sempre debordare per avvicinarsi. È un movimento dal di dentro al di fuori. L'immagine è intesa come emergenza, che, indotta a forzare la barriera del nostro spazio vitale, avanza verso di noi. Come il mostro espressionista che emergeva dalla nebulosa dell'ombra verso la vittima, analogamente l'immagine aggettante emerge dall'indistinto verso lo spettatore.

h) Immagine satura

È anch'essa, se vogliamo, una moltiplicazione, ma seconda, per grado: avviene quando l'immagine si moltiplica non per numero ma per estensione, per una sorta di movimento sul posto. Sono i PPP di Dreyer, il dettaglio di Hitchcock. Oppure quando è

²⁷ A proposito della sua avventura cinematografica Bene parla di "gioco del soggetto che gioca perverso con l'immagine, come si fa con il più futile dei balocchi" (in BENE, *Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono*, cit.). Sulla sequenza difettosa si legga CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998, e GIOVANNI FESTA, *Carmelo Bene. Teoria e Prassi di una Rivolta*, Tesi di laurea depositata presso l'Università di Bologna, Ottobre 2005.

²⁸ Deleuze parla del volto delle figure di Bacon come "sottoposto alle operazioni di pulitura e di spazzolatura che lo disorganizzano, ha perso la sua forma, e al suo posto è emersa una testa" in GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

²⁹ Swann dapprima nutre il viso di Odette di reminiscenze pittoriche: "Il piacere che egli trasse allora dalla somiglianza di Odette con la Sefora di quel Sandro da Mariano... Swann non giudicò più il viso di Odette secondo la qualità più o meno buona delle guance e la dolcezza puramente carnale che supponeva di dovervi trovare toccandola... ma come una matassa di linee sottili e leggiadre che i suoi sguardi presero a sbrogliare seguendo la curva che aveva segnato il loro avvolgersi, connettendo la cadenza della nuca all'effusione dei capelli e alla flessione delle palpebre, come in un ritratto di lei nel quale il suo tipo divenisse chiaro e intelligibile. La guardava; un frammento dell'affresco appariva nel suo viso e nel suo corpo, e da allora egli cercava sempre di ritrovarvelo". È il viso preso, come dice Deleuze, nella sua territorialità. Avremo la deterritorializzazione quando il viso si scioglie nei suoi caratteri di visività. È il sogno che Swann ha di Odette dopo la loro separazione: "Aveva le guance pallide *cosparse di puntini rossi, i lineamenti tirati, cerchiati*, ma lo guardava con occhi pieni di tenerezza, *pronti a staccarsi* come lacrime per cadere su di lui" (in MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano, 2002). Per il concetto di demaquillage si veda BENE, cit.

³⁰ BENITO ORTOLANI, *Il teatro giapponese*, Bulzoni, Roma, 1990.

sovrappopolata: in pittura le nature morte olandesi; in casi come questo “bisogna iniziare da un’estremità e finire con l’altra, darsi il compito di percorrere il quadro, non dimenticare neanche quell’angolo, quel margine, quello sfondo in cui è raffigurato un ennesimo oggetto, ben rifinito che si aggiunge a questo paziente censimento delle proprietà o delle merci”³¹.

Ancora al cinema i convulsi piani sequenza di Warhol e di Greenaway³².

i) Immagine epica

È da intendersi in senso brechtiano. Accade nei casi di enunciazione enunciata, cioè quando l’autore manifesta nell’enunciato il processo stesso di produzione. È il caso di Godard, quando mostra i mezzi di produzione: si pensi fra gli altri, a *One Plus One* (1968), dove Anne Wiazemsky viene sollevata dalla gru, oppure a Schifano, nella sequenza di *Umano non umano* (1972) con Carmelo Bene, e al Bergman “godardiano” di *Persona* (1966).

A questo punto una questione finale è d’obbligo. È possibile che una sola di queste immagini-quadro sia in se stessa abbastanza significativa da essere in grado di restituire il senso dell’intera opera, perché, da sola, riesce a contener-

la integralmente? È possibile che una singola immagine abbia in sé abbastanza carattere rivelatorio? Non si tratta di riassunto, bensì di concentrazione. L’immagine-quadro non è l’epitome del film, non lavora cioè per spoliatura e semplificazione.

Due sembrano essere i registi che hanno attribuito alla singola immagine-quadro (in questo caso mnemonica) un valore simile, ovvero Kubrick e Shyamalan.

Il primo nel finale di *Shining* (1980) dove mostra ora la foto virata in seppia di Jack Nicholson e il *freeze frame* del suo volto congestionato, e il secondo dove la foto (si pensi a *The Village*, 2004) ha un valore di agnizione, svelamento epifanico. L’immagine quadro possiede quindi tutta una sua sovrastruttura o struttura seconda, o interna, che travalica il semplice contenuto e si apre alla dimensione del Tutto. Da immagine chiusa svela quindi la sua apertura: al tutto della durata, ma anche ad un tutto ulteriore, che è il Territorio dell’Aperto.

Accade quello che descrive Plinio quando evoca la linea di contorno del Parrasio che deve come girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani dietro di sé e mostrare anche quelle parti che nasconde.

In questa sostituzione della parte con il tutto si verifica dunque, non già una perdita ma un *lavoro* che intensifica e rafforza la presenza della plusvalenza assente.

Fellini nel *Satyricon* sembra adoperare una grande varietà di immagini-quadro.

La prima inquadratura con la lenta *plongée* verso il basso è un’immagine cieca: il muro delle terme istoriato come in *Querelle de Brest* di Fassbinder da graffiti osceni, macchiato dal liquido degli scolari. Durante la lunga carrellata laterale nel bordello, come durante la vista di Encolpio alla pinacoteca, si assiste ad un’immagine multipla. L’immagine calligrafica è l’inquadratura dei Penati nell’atrio della villa dei due patrizi suicidi. Immagini panoramiche sono il mare desolato e vuoto del finale e il cielo alla Bosch nell’ouverture della Cena. L’immagine rarefatta è quella caliginosa del teatro di Vernacchio, immagine rovesciata dello spettacolo a corte del peplum, di più chiara ascendenza elisabettiana.

Il Minotauro, analogamente ai mostri della *science fiction*, costituisce, dal canto suo, un convincente esempio di immagine aggettante. La Cena rappresenta un vero campionario di immagini sature (come descritto più avanti). Infine

³¹ ROLAND BARTHES, *Il mondo oggetto*, in BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 2002.

³² Si sa che l’ossessione di Greenaway è la rappresentazione, in scala, del mondo. La sua inquadratura tende a dare un ordine al disordine fenomenico. È spesso sovrappopolata perché sono molteplici i dati in gioco. Dirà che in *The Falls* “non c’è narrazione, ma piuttosto accumulazione. Come quando si legge un dizionario”. In GIOVANNI BOGANI, *Peter Greenaway*, Il Castoro, Milano, 1995.



FELLINI
SATYRICON



FELLINI
SATYRICON

l'immagine epica. Il mancato finale, il taglio sul mare aperto, da una parte simula la sospensione del romanzo petroniano, dall'altra l'interruzione per un guasto al proiettore. Non stupisce una trovata simile da parte di un regista che ha fatto galleggiare il Casanova in un oceano procelloso di plastica nera (come farà poi Nick Cave nel video di *The Weeping Song*) e terminerà *E la nave va* con l'esibizione del *simple trick* che stava dietro al galleggiamento dell'imbarcazione. La simulazione di accidenti simili piacevano anche a Carmelo Bene, che in *Nostra Signora dei Turchi* simulerà un'intera sequenza difettosa e dirà che il momento più esaltante al cinema è l'incendio della pellicola.

Fellini fino all'ultimo concepì ogni sequenza, a volte ogni inquadratura, come un'entità distinta, come delimitata da un contorno assolutamente preciso e collegata alle altre sequenze o inquadrature solo in virtù di relazioni formali. Il suo *Satyricon*, lungi dal seguire la divisione in capitoli, artificio che fu del muto, moderno (Goddard, Fassbinder), e postmoderno (Tarantino), crea un film di immagini-quadro a strati. Non già consecutio ma aggiunta, moltiplicazione, sovrapposizione. La sequenza successiva del *Satyricon* non rappresenta il momento posteriore in una catena di fatti, ma un livello ulteriore, un supplemento. Approdo definitivo di Fellini

alla logica dell'immagine-quadro è *Roma*.

Film ancora più "slegato" dello stesso *Satyricon*, incastro di sequenze spesso fortuito in nome di logiche che sembrano appartenere solo alla vasta placenta del titolo dell'opera, pentolone alchemico di suggestioni disparate, *Roma* è un film di prime immagini, dove si assiste alla vittoria del frammento sulla totalità, della *pars* sul tutto.

Diversi sono gli *exempla* offertici da Fellini per rendere manifesta al pubblico questa sua adesione. La prima immagine, ad esempio, mostra un monolito con un'iscrizione, "pietrone smangiato dal tempo che sorgeva in mezzo ai campi proprio all'entrata del paese", che costituisce la vera e propria ouverture di un film di frammenti e ruine.

Seconda sequenza emblematica è la visione delle diapositive, dove il film diviene una vera e propria pinacoteca di monumenti celebri (Santa Maria Maggiore, la tomba di Cecilia Metella, l'Arco di Costantino, l'Altare della Patria, S. Pietro), oltre all'introduzione fortuita di immagini pornografiche che finiscono (in quanto corpi) ad incidere il percorso meramente museale della proiezione.

Si immagini una *Galleria immaginaria* come quella dipinta dal Pannini³³, che per l'ambasciatore di Francia riunì tutti i simboli dell'arte romana in un unico quadro: ci si trova di-

nanzi all'*ekphrasis*, la descrizione dell'opera d'arte, che è il momento privilegiato dove l'immagine-quadro subisce il minor numero di influenze. Al cinema è il momento nel quale l'interrezza dello schermo è occupato dal monumento celebre (come nel caso sovra-citato) o dal quadro famoso (esempi possono considerarsi fra gli altri, *Brama di Vivere*, 1956, di Vincente Minnelli, dove si mostrano a tutto campo opere di Van Gogh e il finale di *Andrej Rublev*, 1966, di Andrej Tarkovskij, dove la macchina da presa viaggia sulla superficie delle icone del maestro russo). Nel *Satyricon* si assisterà alla sequenza della pinacoteca dove Encolpio vaga fra i resti di opere del passato, offrendo lo spunto per la tirata del filosofo Eumolpo sulla decadenza delle arti. È in questa pinacoteca che Fellini da una parte realizza quella indole del film di prodursi per immagini fisse, sommatoria di quadri, dall'altra crea un'immagine che sia, dal punto di vista figurativo, frutto di influenze molteplici.

In senso figurativo, cercherò di operare una contaminazione del pompeiano con lo psichedelico, dell'arte bizantina con quella pop, di Mondrian e di Klee con l'arte barbarica... magmatica liberazione di immagini.³⁴

Notevole nel *Satyricon* è sicuramente l'influenza fiamminga, in primis di Bosch, almeno per quanto concerne il cielo combusto prima della Cena,

³³ Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) fu pittore, architetto e scenografo.

³⁴ ZANELLI, cit.

sotto il quale i convitati, assiepati in un colossale bagno fumoso, a centinaia, attendono lo scampanello che segna l'inizio dei trattenimenti.

Sia in Bosch che nel *Satyricon* si assiste ad un quadro pullulante di figure, ad un'opera stipata (al cinema, solo Warhol con *Vinyl*, 1965, e Peter Jackson ne il *Signore degli Anelli – Le due Torri*, 2002, produrranno quadri altrettanto stracolmi). Ma al contrario del caos bellico di Jackson e del disordine convulso del quadro warholiano (che pure, in *Vinyl* farà adottare posizioni più o meno fisse alle sue figure, ad esempio Gerald Malanga centrale e Edie Sedgwick a lato, come una colonna a reggere il quadro) in Fellini, proprio come in Bosch “la corallità anche strepitosamente folta delle figure e dei motivi, in apparente *horror vacui*, non stanno senza una consistente disciplina che unifica le visioni in composizioni fortemente dominate”³⁵.

In Fellini accade spessissimo che l'immagine si componga per strati o livelli.

Nella Cena ad esempio, Trimalcione si trova in una posizione privilegiata in alto, mentre i commensali sono distribuiti, come in un teatro, (o meglio in un'arena), su balconate che attraversano tutta la sala. Al centro, come in una

pedana degli attori, si assiste alle performance ora dei cuccinieri ora dei rapsodi greci. Questa partizione dell'inquadratura in sottogruppi la definiremo emblematica perché implica tutta una differenziazione se vogliamo di specie, da manuale zoologico, che è molto cara a Fellini. Si pensi solo alla sequenza de *E la nave va* dove i cantanti intonano le arie d'opera al di sopra dei macchinisti in una sorta di loggia sopraelevata in acciaio nella fumigante sala macchine. Ancora come in Bosch si assiste quindi ad una “manovra sapientemente delicata di piani crescenti, scaglionati... oppure le strutture a spirali a pozzi ad alvei ricordati”³⁶.

Il palazzone dell'Insula Felix, costituzione di un pullulante universo sotterraneo, segna invece l'unione delle fiabe postmoderne dickiane con i proverbi cinquecenteschi di Bruegel. Influenza questa, ravvisata dallo stesso Fellini, che a proposito scrisse di “terrificante palazzone grattacielo, immenso, buio, come la torre di Babele di Brueghel”³⁷.

Per quanto riguarda il *peplum* assistiamo spesso a situazione di immagini sature, o comunque a sequenze che mirano a creare un mondo secondo completamente artefatto, tanto che è possibile comparare la sequenza del Giardino delle

Delizie di *Fellini-Satyricon*, con quella della corte della Regina Onfale di *Ercole e la regina di Lidia* (Francisci, 1958).

Nel *peplum movie* la reggia è invisibile. Vi si accede da un'apertura della roccia, e assomiglia al paesaggio sotterraneo di un romanzo di Verne. Nel film di Fellini il paesaggio non è troppo dissimile: una sorta di canyon. Per accedere al giardino c'è una sorta di stretta feritoia. In entrambi i casi l'interno dà su un universo puramente femminile. Uniche figure maschili sono nel primo caso il capitano della guardia, e nel secondo il vecchio sacerdote. La decorazione della reggia risponde ai requisiti di inverosimiglianza già analizzati in precedenza, mentre nel film di Fellini, in perfetta analogia tematica, vi sono affrescate figure che rimandano all'arte indiana e al kamasutra, a corollario del discorso del poeta Eumolpo sulle posizioni amorose. Centrale è la presenza di un apparecchio complesso: composito il primo, semovente il secondo. Nel *peplum* si tratta del trono della regina. Qui la bizzarria dei decoratori raggiunge l'apice: la parte superiore è una immensa conchiglia come quella della *Madonna del borgomastro Meyer* (1526-30) di Hans Holbein il Giovane³⁸; i due braccioli sono fusti ric-

³⁵ DINO BUZZATI, MIA CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli (Classici dell'arte), Milano, 1977.

³⁶ Ibidem.

³⁷ FELLINI, cit.

³⁸ La *Madonna del borgomastro Meyer*, compiuta nel 1526, fu ripresa fra il 28 e il 30 da Holbein che vi aggiunse la seconda moglie del borgomastro: la donna con la grande cuffia. Intanto erano morti i due figli di Meyer, e la pala divenne una specie di altare commemorativo degli estinti.

camente adornati di fiori che terminano in due minacciose teste di cobra con la bocca spalancata. Ai lati figure votive egizie. Sotto, la nuda roccia. In Fellini la pedana semovente, a metà fra il ludo infantile, la giostra, e gli artifici scenici dei teatri, è luogo deputato all'esercizio sessuale (si veda l'uso analogo che ne faceva Jack Smith).

Altra analogia riguarda i due eroi, Encolpio ed Ercole. Il primo, debilitato, abbattuto nel corpo e nello spirito dalla perdita virilità; il secondo, dimentico persino della sua leggendaria forza e dell'uso delle armi, finirà per mettersi una corona di fiori sul capo.

4. Strutture narrative

Il film peplum, come ogni genere popolare, si basa su opposizioni elementari (bene vs male, cattivo vs eroe). Il bene è sempre inteso, nel caso di Ercole, con una particolare area geografica, l'Ellade, Tebe. Il discorso non è più valido con *Maciste*, che come il *lone-some cowboy* dello spaghetti western, come i samurai di Kurosawa, è apolide, non si sa da dove viene, né dove andrà una volta finita l'avventura. Il male, in entrambi i casi, è sempre rappresentato, geograficamente, da una località esotica, spesso non tracciata sulle mappe. Sia che gli eroi

capitino lì per caso (è per una sventurata caccia ad un pesce che Ercole finisce in Palestina), sia perché vi sono spediti da un re malvagio in ottemperanza ad un giuramento (come nel caso della spedizione verso Atlantide) o perché appaiono all'improvviso (in *Maciste all'inferno* l'eroe appare in sella ad un baio nero), il luogo è sempre esotico, lontano. Fino al luogo distante per antonomasia, che entrambi gli eroi forzuti finiscono per frequentare spesso, l'inferno.

L'intreccio si basa su una sequenza di ostacoli da superare grazie all'impiego della forza e dell'agilità. Come nei giochi ai quali Ercole partecipa nella città di Iolco, ogni situazione che l'eroe forzuto affronterà in seguito sarà basata sull'esibizione di una forza. Tale forza è, appunto, fisica ma non solo: è anche il riflesso di una superiore forza morale, che permetterà al forzuto di passare incolume dalle fiamme infernali. Ma, sia che si trovi nella reggia della regina di Lidia, o fra le fiamme dell'inferno, o nell'Egitto delle piramidi, o in Palestina, lo schema dell'intreccio come gara non cambia: permane una rigida struttura narrativa che segue la logica della coazione a ripetere del momento della prova. Il *continuum* narrativo è così suddiviso in sezioni, o microeventi, basati sull'esibizione ginnica, sull'atto di forza, sul supera-

mento in senso positivo di un ostacolo.

Dopo venti leghe interruppero il digiuno, dopo altre trenta fecero sosta per la notte, cinquanta leghe percorsero in un giorno, in tre giorni fecero il percorso di un mese e quindici giorni.³⁹

L'eroe incarna tutta una serie di qualità positive, di contro a quelle negative del cattivo. Bellezza, virilità, armonica compiutezza delle forme, si trovano forzatamente a scontrarsi contro deformità fisica e morale, impotenza, mostruosità. Si pensi, ad esempio, al vampiro contro cui si misurerà *Maciste*, una sorta di mostruoso fantasma corazzato, o alla soldataglia di Gengis Khan, che opporrà a caratteri morali anche particolari differenze fisiche. Il film peplum è fascista nella misura in cui, in nome della opposizione elementare bene-male, occorrerà far ricorso a notazioni brevi che manifestino subito i caratteri di alterità, la differenza. Spesso il nemico è uno stregone, si pensi al perfido sacerdote interpretato da Christopher Lee (*Ercole al centro della Terra*, Mario Bava, 1961) o dotato di tecnologia superiore (*Ercole alla conquista di Atlantide*, Vittorio Cottafavi, 1961) dove alle pendici dell'inespugnabile palazzo futuribile si stende la *ghost town* dei contadini-schiavi.

Il nemico inoltre si circonda di fasto ed è sempre o un regnan-

³⁹ *L'epopea di Gilgamesh*, Adelphi, Milano, 1986.

te o almeno un gran sacerdote, comunque un capo, mentre Ercole, come viene sottolineato dal re tebano Eteocle (“Anche tu sei un re di qualche genere”) non è che un eroe guerriero, che vive ai margini della grande città in una casa che si è costruito da solo con la moglie e il figlio. La sua stessa ascendenza divina è soprattutto causa di problemi.

Ulteriore figura è la donna che può assumere tre diversi caratteri: regina, serva, moglie.

La moglie è l'amata Deianira (o Iole) alla quale Ercole è fedelissimo.

Come in Euripide, l'eroe forzuto antepone sempre la missione da compiere alla vita familiare:

Chi mai debbo difendere di più che la mia sposa, i figli, il vecchio padre? Addio fatiche, le sostenni invano, ché le anteposi a loro.⁴⁰

La serva è di solito una nemica che, come in *La vendetta di Ercole* (Cottafavi, 1960), finisce per ravvedersi.

Infine le regine: orientali, esotiche, bellissime (l'archetipo è la regina di Lidia interpretata da Sylva Koscina nel film di Pietro Francisci del 1959), figlie di natura maligna, di un sole nero, esse sono, come le regine greche della tragedia, le figure arcaiche della regressione. Abitatrici di sinistri antri magnificamente agghindati, dischiudono gli orizzonti

di una nuova età dell'oro, del ritorno ad una selvatichezza feroce, post-edenica. Come la regina elisabettiana Lady Macbeth, come Clitennestra, esse negano la maternità: la regina delle amazzoni (*Le fatiche di Ercole*, Francisci, 1958) è ministra di morte e rovina per gli sventurati che sbarcano sulla sua isola.

A queste situazioni di base si intrecciano altre situazioni ricorrenti, archetipe, ovvero il Viaggio e il Pasto. Il viaggio possiede due declinazioni: o per mare con una barca di enormi proporzioni, o via terra, in sella ai cavalli (o ai dromedari, come in *Ercole sfida Sansone*, Francisci, 1963). I pasti, nel caso dell'eroe forzuto, sia che avvengano nei bivacchi lungo il tragitto, o nei banchetti luculliani offerti dal regnante di turno, sono tutti nel segno dell'esorbitante ingurgitamento di cibo. L'eroe forzuto è una macchina che necessita di una gran quantità di carburante.

Il peplum si configura in definitiva come un congegno che si ripete. La trama può essere sintetizzata in questo modo: Maciste/Ercole giungono o vengono inviati in una località esotica dove un tiranno commette una serie di atrocità. Nel secondo caso, cioè di raggiungimento indiretto del luogo, l'eroe dovrà superare anche una serie di peripezie

aggiuntive relative al viaggio per mare, di solito una tempesta o mostri inviati per rendere meno agevole il percorso. Una volta arrivato, l'eroe, spesso in incognito, viene dapprima accolto con finta cordialità poi catturato. Liberatosi con l'aiuto degli alleati o dei buoni di turno, sconfiggerà il nemico distruggendone la città, o abbattendone le mura, simbolo dell'invulnerabilità del male. Come dice acutamente Eco: “Non è la variazione dei fatti quanto piuttosto il ritorno di uno schema abituale nel quale il lettore possa riconoscere qualcosa di già visto cui si era affezionato”. Il peplum, “sotto l'apparenza di una macchina che produce informazione, è invece una macchina che produce ridondanza; fingendo di scuotere il lettore, in realtà lo riconferma in una sorta di pigrizia immaginativa e produce evasione non raccontando l'ignoto ma il già noto”⁴¹. Siamo di fronte al medesimo meccanismo presente nella serialità, da *007* al telefilm *24 ore*: il problema non è sapere se l'agente speciale, l'eroe forzuto supereranno la missione, poiché questo è già implicito. Essenziale è il come, secondo quali astute trovate o espedienti nel primo caso, o in virtù di quale straordinaria esibizione di muscoli e tendini nel secondo.

Infine Ercole appare sempre

⁴⁰ EURIPIDE, *Ercole*, Mondadori, Milano, 2003.

⁴¹ UMBERTO ECO, *Le strutture narrative in Fleming*, in ROLAND BARTHES (a cura di), *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1969.

in azione. Come nel breve cortometraggio di Werner Herzog *Ercole* (1962) che mostra una serie di forzuti body builder impegnati in una serie di compulsivi esercizi agli attrezzi, analogamente l'eroe non godrà mai della fissità frontale che nella tarda antichità dell'arte romana era dedicata alla rappresentazione degli dei e degli imperatori e nel peplum, non a caso, alla messa in quadro di statue o regnanti assisi sul trono.

Il film di Fellini segue logiche parecchio diverse. A differenza della rigida causalità del film peplum, *Fellini Satyricon* segue le logiche della peregrinazione per quadri slegati, dove "tutto sarà slegato, frammentario, e, al tempo stesso, straordinariamente omogeneo. Ogni particolare starà per conto suo, isolato, dilatato, assurdo, mostruoso: come nei sogni"⁴². Dalla catena di eventi all'immagine-quadro: è il frammentarismo di Petronio riportato al cinema. Il testo di partenza, romanzo fiume dell'antichità che constava di circa 17 capitoli, ci è giunto infatti assai lacunoso. Oltre alle quattro parti compiute (*Cena Trimalchionis*, *Bellum Civile*, *Troiae Halosis* e altri brevi resoconti poetici, il viaggio sulla nave di Lica), rimane una serie di frammenti di diversa estensione, alcuni brevissimi e difficilmente collocabili. In tutto rimane buona

parte dei capitoli XV e XVI dell'opera originale. Fellini restituisce questo frammentarismo episodico ora attraverso questa logica dei quadri slegati, fortemente autonomi, ora attraverso l'inserimento di frammenti ex novo, invenzioni di sceneggiatura. Ora, se è vero che questi frammenti apocrifi, queste aggiunte potrebbero benissimo far parte del *Satyricon* petroniano (come supplementi in seguito a scoperte di manoscritti), sono però altrettanto plausibili all'interno di un *peplum movie*.

Il terremoto che devasta l'*insula* è analogo al terremoto che devasta Pompei nel film *Gli ultimi giorni di Pompei* (Mario Bonnard e Sergio Leone, 1959), il ratto di Ermafrodito potrebbe rientrare nella categoria di insulti che lo stesso Ercole infligge alle divinità (ad esempio distrugge la statua di un dio in *Ercole al centro della Terra*). Lo scontro contro il nemico mostruoso (il Minotauro) e l'arrivo in un luogo dove si è consumata un'ingiustizia (i due patrizi si suicidano in seguito alla confisca dei beni) sono poi due *topoi* ricorrenti del genere. Come reagiscono però i protagonisti del *Satyricon* e come l'eroe del peplum?

I protagonisti di Fellini, insieme studenti e ladroni, fuggono (nel caso del terremoto), uccidono per sbaglio l'idolo dal quale pensavano di trarre

quattrini, si introducono nella casa dei patrizi approfittando dell'incidente e fuggono all'arrivo dei soldati che giungono per far rispettare il decreto. Infine Encolpio si inginocchia davanti al Minotauro scongiurandolo di risparmiargli la vita: "Io non sono un Teseo degno di te...". Sostituisce la virtù bellica alla retorica.

5. Il Viaggio. Macchina vs Marionetta

Non conoscevo abbastanza la strada, né sapevo con precisione dove si trovasse il mio alloggio, cosicché da qualunque parte andassi, mi trovavo sempre nello stesso punto.⁴³

Questa frase di Petronio illustra meglio di qualunque altra il senso della peregrinazione dei personaggi del *Satyricon*: il viaggio appare esperienza agli antipodi rispetto a quella degli eroi forzuti.

Nel caso del peplum vi è la sicurezza di compiere un'azione in vista di un fine, dove il fine è da considerarsi l'impresa. Il percorso è rettilineo, il flusso continuo, gli eroi possiedono una sperimentata capacità di sopportare le fatiche, la guida è sicura. L'eroismo hollywoodiano (quanto di più simile, in fin dei conti all'eroismo greco arcaico) si attua con la costituzione di un eroe-macchina bellica. Nel *Satyricon* di Fellini, assistiamo a qualcosa di completamente diverso.

⁴² ZANELLI, cit.

⁴³ PETRONIO, *Satyricon*, Fratelli Melita editori, La Spezia. 1992.

Il viaggio è un'esperienza che spesso i personaggi fanno loro malgrado: è contro la loro volontà che si ritrovano nella nave del feroce Lica di Taranto, dove sono angariati, battuti in un incontro di catch (Encolpio), costretti addirittura a sposarsi (Gitone). Lo stesso percorso, lungi dall'essere lineare, è labirintico, tortuoso. Emblematico è lo scontro di Encolpio con il Minotauro. Non già scontro corpo a corpo, singolar tenzone, quanto fuga reiterata: Encolpio si sfinisce in una fuga impossibile che è anche perlustrazione della trappola. Cercando di smontare il meccanismo del labirinto, cercando un'uscita impossibile, Encolpio finisce sempre per confrontarsi con il Minotauro che appare all'improvviso, ubiquo e aggettante come il mostro di Alien.

Circondati di esseri umani mio caro James. È più facile battersi per loro che per dei principi. Ma... non deluderli facendoti tu stesso umano. Perderemmo una magnifica macchina.⁴⁴

Così Fleming definisce il suo eroe Bond, come una perfetta macchina, un congegno sofisticatissimo "con licenza di uccidere". Una macchina non possiede incertezze, non ragiona sul senso delle proprie azioni né sul significato di verità e giustizia: semplicemente, agisce. L'eroe-forzuto è un perfetto congegno ammazzacattivi. Alla sicurezza eraclea, in grado di superare ogni sorta di

ostacolo in virtù della tracciolata muscolare, si contrappone lo smarrimento angoscioso, quello che a proposito degli *Argonauti* di Apollonio Rodio (niente di più diverso da quelli del film di Don Chaffey, *Gli argonauti*, 1962) veniva chiamato *amechania*.

Fragilità e incertezza sono i sentimenti che accompagnano il peregrinare dei protagonisti felliniani: si travestono, o seguono i sentieri meno battuti "Seguendo sentieri nascosti ci avviammo lungo la città... poi seguendo viottoli e sentieri cercammo di allontanarci il più possibile"⁴⁵.

Dall'eroe-macchina si passa così all'antieroe-marionetta. Questa connotazione del trio Encolpio-Ascilto-Gitone era già presente in Petronio: "Ci afferrarono e ci portarono in un bellissimo palazzo". Semoventi sempre loro malgrado, trascinati a forza, eternamente mobili, sono un incrocio fra i pupi siciliani ed i *clerici vagantes*.

Conclusioni

Chiudiamo questa nostra escursione con due immagini. La prima deriva dalla conclusione della sceneggiatura originale di Fellini-Zapponi poi modificata nel film:

Visioni incerte di persone che compiono gesti inafferrabili, o ridono per qualche motivo misterioso; visioni di cose ferme, paesaggi abbaglianti, fissi, eterni. A poco a poco, l'allucina-

to viaggio in una dimensione storica così favolosa si ferma e si allontana dal nostro occhio. Tutto si screpola, si copre della polvere dei secoli. Si trasforma in un antico affresco; un affresco stinto, coi colori pompeiani, dove Encolpio è soltanto uno dei tanti volti di persone, dal sorriso ambiguo, che adornano l'affresco.⁴⁶

Ecco l'affresco che gli archeologi ritroveranno, per un attimo, nel film *Roma*. È la definitiva asserzione di Fellini di formulare il suo cinema come immagine-quadro. È il film che si fa affresco, il personaggio figura nel quadro.

La seconda immagine è un mosaico con atleti ritrovato alle terme di Caracalla, ora ai Musei Vaticani. Il rendimento delle figure è particolarmente efficace: sui corpi rudemente sbozzati si collocano teste dagli intenti chiaramente ritrattistici. Caratterizzate da tratti angolosi e brutali, da capigliature rasate o con un ciuffo di capelli raccolti alla sommità del capo, da grandi occhi aperti e feroci, con una violenta policromia ad enfatizzarne la brutalità queste decorazioni fanno chiaramente pensare, più dei tanti sarcofagi dedicati al mito, all'eroe forzuto. È sicuramente questa la destinazione finale degli eroi di cui si è raccontato: nella teca di un museo, o fra gli scaffali polverosi di una cineteca. Prima che un inopinato soffio di vento li faccia scomparire per sempre. Perché basta un alito di luce a perderli.

⁴⁴ IAN FLEMING, *Casinò Royal*, Garzanti, Milano, 1957.

⁴⁵ PETRONIO, cit.

⁴⁶ ZANELLI, cit.



ALBERTO GRIMALDI presenta

'Fellini satyricon'

MARTIN POTTER - HIRAM KELLER - MAX BORN - SALVO RANDONE - MAGALI NOËL - ALAIN CUNY - LUCIA BOSE' - TANYA LOPERT
GORDON MITCHELL - IL MORO - FANFULLA - GIUSEPPE SANVITALE con CAPUCINE regista FEDERICO FELLINI sceneggiatura di BERNARDINO ZAPIONI TECHNICOLOR®
PANAVISION®

Encolpio and the Queen of Saba: Similarities and Differences between the *Fellini-Satyricon* and the *Peplum Movie* by Giovanni Festa

1. Preliminary definitions

Let's begin with two images from, respectively, *Boccaccio '70* and *Roma*.

In a scene from the first we see a take from a peplum movie where an exhausted muscle-bound hero drops the young girl he has just saved into the, out of shot, arms of some assistants.

In the second a suburban cinema screening shows a black and white peplum where, between theatrical gladiators and Roman ruins, there is a reconstruction of Imperial Rome that makes a strong impression on the audience. Fellini perhaps remembered seeing *Maciste all'inferno*, Brignone's historical silent film, as a child which he loved.

The peplum genre, as French critics renamed it, had a very brief life. It lasted a little over half a decade, from 1958, when Francisci's *Le fatiche di Ercole* was released, to 1965 when, with increasingly improbable situations, they tried to contrast the winning formula of spaghetti westerns.

Italian silent cinema and in particular films like *Gli ultimi giorni di Pompei* and *Nerone* by Maggi (who is considered the true father of the genre) and *Cabiria* by Pastrone (where D'Annunzio, who wrote the captions, probably invented the character of Maciste. A Roman, and in a way autochthonous, version of the demigod Hercules), as well as American cinema which, between the fifties and sixties, made costly mythological super productions in Cinecittà, can be considered the direct predecessors of this poetic of artificial reconstruction.

These two examples represent at the most "more of a mythical background rather than a precise point of reference and inspiration"¹. What remained were the names drawn from mythology and the penchant for kitsch and overblown sets, but not the situations and adventures of the protagonists – except for the muscle-bound heroes descent into hell, which took place in *Maciste all'inferno* by Brignone, 1926, and in that bizarre noir *Angel on My Shoulder* by Archie Mayo with Paul Muni (1946). It would be accurate to talk about *heroic fantasy* in the peplum.

This term "refers to that type of stories which are not set in the world as it is, was or will be, but in a world as it should be in order to set a good story in it. The stories that can be grouped under this term are adventurous fantasies set in imaginary prehistoric or medieval worlds, a time when all men were strong, all women beautiful, all problems simple and life was just one big adventure. In these worlds, shining cities raised their bejewelled towers to the stars, sorcerers mumbled evil omens in subterranean caves, primordial monsters cut paths in forgotten jungles and the destiny of kingdoms hung on the blood red blades of the swords gripped by heroes with supernatural strength and bravery"². In the peplum film the geographical reference (Hellas, Rome) is merely the starting point towards phantasmagorical adventures that take place in distant kingdoms, which are often reached by chance. Similarly to the fantasy genre, the heroes' stage is set in a meta-historical time.

The origins of *Fellini-Satyricon*³ can be found not only in Petronius' original novel but also in the director's love for science fiction, feuilleton in comic form (Flash Gordon and the like) and the penchant for the episodic and bizarre which he shared with his co-scriptwriter Bernardino Zapponi, (author of a collection of stories called *Trasformazioni* and who also originated from the humorous magazine "Marc'Aurelio").

Fellini-Satyricon and peplum-films both represent a laceration in the fabric of the certain and perform similar transgressions.

The most evident, in both cases, is the departure from the original text: Fellini integrates and alters the order of the sequences from Petronius' novel, gets rid of characters and amalgamates various other characters into one. For example there are four sequences which have been invented from scratch (the earthquake of the Insula Felix, the suicide of the two patricians, the rape of the hermaphrodite, Encolpio and the Minotaur).

¹ STEFANO DELLA CASA, *Cinema popolare del dopoguerra*, in *Storia del cinema mondiale*, Vol. 3, volume one, Einaudi, Turin, 2003.

² LYON SPRAGUE DE CAMP, quot. in GIANNI PILO, SEBASTIANO FUSCO, *Howard, un eroe letterario*, preface to PILO (edited by), *Howard. Tutti i cicli fantastici*, Newton Compton, Rome, 1995.

³ *Fellini-Satyricon*: the director would have liked to call the film *The satyrical novel*, but the title ended up with his name in order to distinguish it from Bini's mess (*Satyricon* by Gian Luigi Polidoro, with Ugo Tognazzi), who held the rights to the novel and which was released a few months before Fellini's masterpiece. In that period the maestro was coming out of the impasse of the difficult and impossible *Mastorna*, and from a complicated stay in hospital. During the making of the film, in 1968, he seemed completely recovered: "I needed something like this *Satyricon* to get me excited and totally involved. It is a film which absorbs me completely, preventing me from lapsing into any melancholy or regrets about *Mastorna*. Which clearly couldn't be made".

The ending too, incomplete in Petronius due to most of the novel having been lost, is different: in Petronius Encolpio crosses Eumolpo's sad destiny, thrown "down from a high cliff", as was the Croton tradition, whilst Fellini ended the film in front of a blue sea. Encolpio, taking up the invitation from the captain of Eumolpo's ship, joins a crew of young men that, after having refused to feed on the body of the old poet, sail for new lands and new adventures. From the original script:

EUMOLPO'S VOICE: "I decided to leave with them. The ship carried precious goods and slaves... We called in ports of unknown cities. For the first time I heard the names of Keliscia... Rectis... On an island covered with tall, fragrant grass I met a young Greek who told me that over the years..."⁴

The peplum performed a sort of collage/betrayal from the inexhaustible reservoir of classical mythology that it dipped into for names and situations which it re-elaborated with extreme freedom.

Just think of films such as *Hercules Unchained*, which in the credits boasts direct references to *The Seven Against Thebes*, *Oedipus at Colonus* and the myths tied to Hercules and Omphale, all brought together in an unlikely adventurous plan.

The second transgression was the historical verisimilitude. Both operations tended to create a completely re-invented universe rather than an "historical" Rome or Hellas. On the one hand there was the expert and artistic work of Fellini and his assistants (Danilo Donati first of all) which made use of the considerable, blockbuster-level, means at their disposal in Cinecittà, and on the other sets loaded with propmen's goods glorified with special effects which were often remarkable for the time (often the work of Mario Bava, who also worked for Rossellini before taking up directing).

2. Which Rome?

Fellini always lucidly maintained that he wasn't aiming for an accurate historical reconstruction but rather to:

Evoke as artists always do, a two thousand years old unknown world, a world that no longer exists. To try to recompose it through a figurative and narrative structure of an almost archaeological nature. To work like an archaeologist who with some fragments of pottery or some ruins he reconstructs not quite an amphora or a temple, but something that hints at an amphora or a temple. Certainly something more stimulating than the original reality due to that something that is undefined and unresolved that increases its appeal, soliciting the audience's collaboration.⁵

There is an illuminating sequence in *Roma*. A group of archaeologists, along with a supervisor, climb down under the eternal city. The works for the underground have brought to light a large number of finds. It's a veritable trip to the centre of the earth. A colossal mammoth foot, immediately requested by the Capitoline Museum, has just been fished out from those previously unfathomable depths. But the most interesting discovery is without a doubt a frescoed hall, reminiscent of Nero's Domus Aurea and many Pompeian villas buried under the eruption. After having entered through a small opening (almost a Lewis Carroll-like entrance) they observe for a few long moments an extraordinary surviving pictorial cycle. It is a sequence from *Satyricon*: a landslide will cause its sudden destruction. Fellini continues:

Aren't the ruins of a temple more fascinating than the temple itself? An amphora that has been put back together piece-by-piece holds meanings and interests that it could not have when it was made. It is something that has crossed the river of time, and therefore, immersed in a metaphysical dimension, it becomes more mysterious and ineffable. The surrealists, after all, know this well: the corruption and the leprosy of time render everything more arcane, ambiguous, undecipherable and therefore full of charm.

I have chosen to quote the entire "autobiographical" passage because it contains a veritable declaration of purpose that will be dismantled below, in order to analyse it in depth and compare it to the peplum-operation:

⁴ DARIO ZANELLI (edited by), *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Cappelli (Dal soggetto al film), Bologna, 1969.

⁵ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1980.

- a) the past evoked psychically and the archaeological operation;
- b) the taste for ruins, for the *fragment*;
- c) the reference to a specific figurative tradition.

Fellini, in talking about his *Satyricon*, loved referring to the science fiction genre. The distant past and the distant future, in fact, don't differ, in that the present is in the same impossibility of achieving a precise reconstruction, a mimesis, due to the lack of direct knowledge and reliable and plentiful sources.

We could call Fellini's operation a revival: as Argan explains, the revival is connected with the historical thought, but whilst this in the relationship between past and present leads to formulating judgements, the revival "shuns the judgement, denies the separation between the dimension of the past, present and future". The past, that in the story is thought, in the revival it is lived as a form to be given to the present. The result is a wholly emotional elsewhere that requires the "concrete and current presence of evocative supports that are increasingly engaging, as the surviving elements, the hazy traces of the selected age, are not enough"⁶.

Fellini appears like the builder of a second Rome, a Rome that doesn't look like the Rome embellished by Technicolor and magnified by Cinemascope: in the magnificently extravagant images of Hollywood, they tried to rebuild Rome from scratch.

As Quatremère used to say, for whom restoration was "finishing a monument's missing parts"⁷, reproducing perfectly what is missing. In the blockbuster the viewer can see the Coliseum complete, along with a great deal of other monuments, as if Rome had remained intact and complete, at least its most important monuments.

But at any rate it is not a historically accurate reconstruction: the result is an embellished Rome. It is Alfonso Rubbiani's formula, the architect and restorer⁸, who considered the monument to be restored as merely the starting point if not even the pretext. In the most dazzling aspects the blockbuster even allows for the addition of new decorative arts.

The restoration for Rubbiani, the *decor* for set designers and Hollywood's architects, is the re-interpretation of an image distorted by time or lost altogether: the result is a levelling and standardisation of the art of the past: what is recalled is a generic costume of the time.

But it isn't even a Rome of the eighteenth century landscape painters, that built a fantastic city based on the impossible combination of famous monuments. Just think of Pannini who put together, in the same landscape, the most disparate ancient monuments, giving life to previously unseen and wholly improbable combinations:

The Coliseum, the Pyramid of Caio Cesto, the Pantheon, appear within calculated perspectives between invented constructions and anonymous ruins. Rome and its ruins become therefore a mine of surprising inventions, a vast deposit of equipment for his machines"⁹.

Fellini is on the other hand the creator of an impossible Rome, that has never existed, not even in the architect's drawing boards. This Fellinian Rome is not even hypothetical, it is more like the planet Mongo (which consist of an

⁶ GIULIO CARLO ARGAN, *Il revival*, in ARGAN (edited by), *Il revival*, Mondadori, Milan, 1974. On the topic of the revival and eclecticism in general, see also RENATO BORDONE, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Naples, 1974.

⁷ From the introduction by Marco Dezzi Bardeschi to OTTELLO MAZZEI, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Cappelli, Bologna, 1979. Quatremère de Quincy (Paris 1755-1849) was a French art critic and politician. Archeologist and expert on public buildings, he was in favour of the classicist ideal and was a friend of Canova. He advocated the creative concept of imitation and wrote an essay on the subject, *Saggio sulla natura il fine ed i mezzi dell'imitazione nelle belle arti* (1823). Amongst his other works, as well as the essay on Canova (1834), his *Dizionario dell'architettura* (1792-1825) and *Storia della vita dei più celebri architetti* (1830) are worthy of note. He also wrote the very famous pamphlet *Lettere al generale Miranda* (1796), that championed the return of the Italian works stolen by Napoleon and the Direttorio.

⁸ Alfonso Rubbiani was the standard bearer of the so called stylistic restoration. He was an uncomfortable figure, who in Bologna found an adopted Medieval city. In the incipit of his volume *Di Bologna riabellita* he wrote: "To return the ancient architectures ruined by time and men, to their pristine integrity by the use of methods and limits dictated by the remaining forms and documents". Rubbiani was fascinated by the vision of the charming resurrection of the ancient beauties and memories. The architecture and the city that he presents is more than anything else a good story, or rather, a film, so much so that he talked of a "sort of cinematography, an artistic and archeological renaissance in Bologna". The city, for him, works as an ideal studio, every improvement, every monumental restoration is a set. This is why the link to the *modus operandi* of the Hollywood art director didn't seem hollow: he too aims for, in the closed possible world of the studio, the complete reconstruction, the restoration.

⁹ EMILIA CALBI, *Il gran teatro delle rovine*, in ANNA OTTANI CAVINA, EMILIA CALBI (edited by), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Electa, Milan, 2006.

ultra-technological capital and a wooded kingdom) and other similar science fiction universes. Not the reconstruction and therefore an impossible contiguity with the past, but the construction of a *dreamt* Rome rather than a possible city:

First of all I wanted to eliminate everything that is usually called history. That is the idea that the ancient world actually existed. Therefore the atmosphere will not be historical, but oneiric. Perhaps the ancient world has never existed; but there is no doubt that we have dreamt it. *Satyricon* should have the enigmatic transparency and the undecipherable clarity of dreams... what is left is this sort of huge tableau vivant, whose meaning remains elusive.¹⁰

At the opposite end of the scale of Kubrick's pedantic hyper-realism (*Barry Lindon*, 1975), which was similar to the aristocratic Bagatti-Valsecchi who for their Santo Spirito home settled upon a maniacal authenticity, from the systematic search of the original piece, to the complete replacement of wallpaper, base and upholstery with authentic materials, Fellini presents us with a completely invented Rome. The aim was to achieve an uncontaminated image of the Roman world, completely immune from bookish (memories mediated by school books), artistic, historical and cinematographic images.

The peplum on the other hand, removed from Fellini's meticulous evocation where everything was reconstructed in the studio, has a fictitious quality of papier-mâché, similar in this aspect to the staging of exotically set opera (such as Verdi's *Aida* and Puccini's *Turandot*) and films such as Orson Welles's *Macbeth* (1947).

Bazin's words come to mind:

This tarred cardboard set, these barbarous Scotsmen dressed with animal skins and brandishing spears in the shape of crosses made of knotty wood, these unusual places drenched in water and ruled by mists that never allow a glimpse of a sky in which we doubt there are any stars, are literally a prehistoric universe. Not the one of our Gallic or Celtic ancestors, but a prehistory of consciousness, at the beginning of time and sin, when the sky and the earth, water and fire, good and evil were not neatly separated.¹¹

It seems like the description of a set from a *Maciste* film. See for example *Maciste contro il vampiro* (Sergio Corbucci and Giacomo Gentilomo, 1961): *Maciste's* village is on fire and attacked by warriors with strange armour. Their land beyond the sea is a counterfeit Arabian land, similar to the one in the *Maria Montez*¹² films.

The formula is eclecticism which combines signs gathered from the past (an architrave, a column, a beach by the sea) and loads them with emblematic value. The peplum works by addition. The palace of the local ruler is an amazing mixture of an endless collection of different styles; the result is a collection of dissimilar pieces exposed and gathered together in the best possible way. It is no accident that the peplum sets are referred to as 'collections'.

Collections of casts, copies and forged ancient pieces: the peplum film, like a great bazaar of an artificial, remade antiquity, shows the ancient like a junk shop. Greek pieces are placed next to pieces in a distant oriental style, always artificial, from a Hollywood version of *Arabian Nights* (John Rawlins, 1941). A perfectly invented East.

The peplum, poor in means and forced to employ the economics of the B movie, improvised outdoors and reused previous sets. Sometimes costly or simply dangerous scenes (like the ones with sharks, see *Maciste contro il vampiro*) are constructed by simply juxtaposing a documentary sequence with the fictional one. The effect is unconcerned with the most elementary relationships of *consecutio temporum*: the shark scenes are in full daylight whilst the ones with the ship are shot at night.

As far as the description is concerned, in both cases the sets are not described analytically (as in the case, for example, of Resnais, *Last year in Marienbad*, 1961).

¹⁰ ZANELLI, quot.

¹¹ ANDRÉ BAZIN, *Orson Welles*, edited by Elena Dagrada, GS, Santhià, 2000.

¹² See what Jack Smith wrote about *Devil Is a Woman* by Von Sternberg: "He builds ridiculous and exaggerated Hollywood versions of Spanish sets that are completely insane, creating a wonderful pasty and futile melodramatic atmosphere in which Dietrich can exhibit her delirious overacting. He turns the melodrama upside down, expressing a truly personal imagination. It is no longer Spain, and not even its insipid Hollywood imitation, but of layers and layers of clutter, extras in hired costumes, of shadows and lights that have never existed in nature or art until that moment, of costumes in which Dietrich must have had a hard time standing up in – in a nutshell a perfect artistic Spain". Quot. in PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Jack Smith. Il travestitismo, la storia dell'arte e la storia del cinema*, "Cineteca", October 2004.

Fellini used two specific camera movements to show the environment that the characters will move in: the first is the side tracking shot, like the one along the Suburra corridor, that lets us observe the open rooms (reminiscent perhaps of the similar side lateral movement in Cocteau's *Sang d'un poète*, 1930, there too along a corridor, but with closed doors). The movement also allows the sequence, in movement and full of figures that emerge from the cavities of the doors, to be treated like a gallery of paintings: the lateral movement that shows, one after the other, a parade of figures absorbed in rooms-recesses, similar to a passing picture gallery or a gallery of statues. Hans-Jürgen Syberberg did something similar in the beginning of his *Hitler: a film from Germany* (Hitler: ein film aus Deutschland, 1977): the auctioneer that passes through a series of paintings framed in a dissimilar way, like renaissance or gothic altarpieces. Then, just like in Fellini, there is an opening: a house in a rural landscape. But if in the Italian film the recesses are happenings, in the German the background is accessible: the auctioneer penetrates inside. See also, the more recent *The Cell* (Tarsem Singh, 2000), where the detective moves through a series of recesses displaying a bizarre parade of bodies.

It is interesting to note how Fellini used the same camera movement for the *ekphrasis* sequence, in the museum-picture gallery that Encolpio goes to after Gitone's great refusal: the works, bombastic and almost placed one on top of each other, are shown through a similar lateral movement.

The other camera movement coincides with another movement of discovery. The upwards pan shot of the Brughelian building of the Insula Felix.

The peplum on the other hand seems to replace the description with the adjective, the descriptive detail; the location is shown according to precise parameters, height, size, sumptuousness and materials.

After seeing a peplum we can never remember the characteristics of the local ruler's palace exactly.

We are left with confused ideas of splendour and greatness.

In this it seems to recall Homer, who described Vulcano's house in this way:

And Teti silver foot, reached Efesto's house, *starry, indestructible*, distinct amongst the immortals, *bronze*, that by itself had been a cripple¹³.

The peplum prefers a single building to a whole city, a capital instead of a temple and a small port on the Ionian sea instead of the Aegean sea. Fellini's intention was to create "a film of fixed, immobile paintings, without tracking shots nor other camera movements. A film to be contemplated, like a dream". In fact, reasoning through disjointed images is typical of dreams. As Bataille said:

What I dreamt happened without transition, and apparently without connection, not because the things weren't connected, but because my attention continued to remain wholly disassociated, as it was absent.¹⁴

Fellini was one of the greatest creators of image-paintings in the history of cinema. He also said:

I thought of putting here and there, as if they had fallen by chance in the film's sequences, some frame paintings that had the hypnotic fixedness of stagy slides of Rome, paths with huge fountains, perspectives of severe buildings cut by giant shadows, catastrophic and shining ruins, images caught in the fibrillating brightness of the day... meaningless, mysterious mute images of poignant inhuman beauty.¹⁵

3. Fellini and the image-painting

What is the image-painting? It is a compound term based on joining two terms.

An image will be defined as a concept oscillating between visible form (from the Latin *imago*, in German *Bild* or *Gestalt*, in English *picture*, *figure*, *pattern*, *shape*), and an idea of an unreal content, that suggests something that is not (in Greek *eidolon*, in German *schattenbild*, in English *phantom*): in this case the image passes from being seen

¹³ Omero, *Odissea*, XVIII 369, 371.

¹⁴ GEORGES BATAILLE, *Storia dell'occhio*, ES, Milan, 2005.

¹⁵ FELLINI, quot.

objectively to a product of an action of *eidolopoietike*, of *fictio*, that generates unreal things, *phantasmata*, things that relate to the real only in appearance, *whims*.

The painting, according to Deleuze, is a closed system, relatively closed, that includes everything that is present in the image, scene, characters and accessories. The closed system of the painting is also communicative, in that “for a framed composition and therefore seen, there is always a larger composition, or another with which the first forms a bigger composition which can be seen, as long as it provokes a further off-painting”¹⁶.

Conan Doyle very often listed and illustrated, through Sherlock Holmes, the principles of the noble science of deduction. Holmes says in his article *The book of life*:

From a drop of water a logical mind could deduce the possibility of the Atlantic or of the Niagara Falls, without ever having seen them or heard them. Life is nothing but a long chain whose nature can be discovered by observing the single link. Like any other art, the science of deduction and analysis can be acquired only through long and patient studies...

It is essentially a variant of the Gestalt *pars pro toto*: from a fragment, a link in the chain of facts, it is possible to deduce the entire episode, the entire sequence of events.

The second fundamental aspect is a sensational and safe knowledge of the history of the crime, that the stiff Watson defines as sensationalist press news. Seeing as everything is destined to repeat itself, there is no crime that does not, unwittingly, or in a more or less unimaginatively way, recall a previous crime.

It reminds me of the circumstances of Van Jensen’s death in Utrecht in ’34. Do you remember the case?

– No, sir.

– Reread it, you really should. There is nothing new under the sun. Everything has already been done before.¹⁷

These two statements seem essential to illustrate the *modus operandi* of the investigation in progress.

The first point will be an overturning of Holmes’ investigative procedure: from a flow of images, from a more or less organised sequence of events we will extract a fragment, or image-painting. In order to do this we won’t read the crime pages of the newspaper, but we will draw on the history of cinema. The image-painting is achieved through a subtraction, that is at the same time quantitative (the flow of frames per second) and qualitative, because it implies the subtraction of an attribute. It is an essential attribute because it refers to the main specifics of film, that is cinema as moving image. Image without movement, or rather a flow that is interrupted, the image-painting reveals the construction of the cinematic image. No longer flow that reproduces the mimetic appearance of time that flows, but fragment. It is the continuity of the fabric brought back to the partiality of the cell.

Finally we arrive at the image-painting to resolve a problem. In Fellini the continuity, the causal relationship: is it possible to achieve an organic film with disassociated paintings? Can, as Giotto did in the cappella degli Scrovegni, a series of independent cells only in the final addition provide their complete significance? Godard said in *La Gai Savoir*: “In order to find the solution to a chemical or political problem you must always dissolve something: dissociate hydrogen, dissolve Parliament. Here we will dissociate image and sound”. Fellini in *Satyricon* dissociated the rigid causal continuity between sequences and paintings. There are various types of image-paintings.

a) Mnemonic image

It is the image that recalls something else.

At the other end of the station, taking up most of the east wall, there was the photo of the Kodak advert with bright and unreal colours. That month the picture was of a road in some New England fishing village, maybe Nantucket. The paving shone with a wonderful spring light, on the window sills there were vases with coloured flowers and much lower down, at the beginning of the road, the ocean stretched out with white waves and dazzling blue water. Quinn remembered that he had visited Nantucket with his wife many years ago, during the first month of her pregnancy, when their son was just a miniscule bean in her womb...¹⁸

¹⁶ GILLES DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milan, 1984.

¹⁷ ARTHUR CONAN DOYLE, *I grandi casi di Sherlock Holmes*, Newton Compton, Rome, 1991.

¹⁸ PAUL AUSTER, *City of Glass*, in AUSTER, *The New York Trilogy*, Einaudi, Turin, 1996. See also the comic-book version of the novel by Mazzucchelli-Karasik.

In De Palma's film, *Carlito's Way*, there is something similar with the Caribbean advertising poster, that is the veritable paradise that Al Pacino would like to move to. But it does not simply recall the holiday-paradise, but also the actual after-life paradise and therefore death. In painting Dali offers a varied range of these types of images with his double images. He defined the double images as the representation of an object that, without the slightest pictorial and anatomical modification, is also another completely different object, it too devoid of any deformation or anomaly that might reveal some adaptation. Behind the image of a horse we can see another, equally clear, image of a woman and, marked by the same clarity, the image of a lion. His *El carro fantasma*, in which a cart approaches the turreted gates of a city in the desert, is emblematic of this. Upon closer inspection we can see that the outline of the driver and passenger are at the same time the profiles of two buildings in the city that they are heading to: the cart turns into its destination.

The result is a multipurpose image in expansion.

b) Darkened image

It represents the unyielding negation of the visual: negation of the painting as perspective vision or luminous atmosphere. There are various ways of darkening the painting. The simplest is the substitution-negation: it is *Bartleby's wall of bricks*.

I put his desk right next to a small side window in that part of the room, a window that once looked out onto some dark courtyards and bricks. But due to subsequent building works it was by now completely devoid of a view, even though it let some light through. Less than a metre from the window there was a wall, and the light came down from far away, between two high blocks, like from a dome with a very small opening.¹⁹

In painting the darkened image is similar to Pollock and the painting where "there is nothing to tell, because the painting doesn't speak, doesn't mean. It shows, presents. What? Painting"²⁰.

Even being excessively close causes something similar. It is the hyper close-up detail of Delft and Vermeer, the small strip of yellow wall²¹.

In cinema an extremely effective description of the darkened image is given by the wall with blind windows in *Spider* (Cronenberg, 2000). A veritable correlative object of the protagonist's state of mind; a wall where all the windows have been filled with bricks, this wall of walls refers to point a) too.

c) Multiple image

It is the image of the image, of the doubled image (painter's atelier, but also rear view mirrors in cinema, etc.) and the many-layered image.

In painting multiple images are those extraordinary visions of galleries *d'amateur* (Willem van Haecht, *La galleria di Cornelis Van Der Geest*, 1628) imaginary galleries (Pannini, *Galleria immaginaria con le vedute di Roma antica*, 1756). The result is what Stoichita called the wall of paintings, a modern phenomenon that unlike the fresco that

¹⁹ HERMAN MELVILLE, *Bartleby lo scrivano*, in MELVILLE, *Bartleby lo scrivano e altri racconti americani*, Mondadori, Milan, 1992.

²⁰ LOUIS MARIN, *Lo spazio Pollock*, in LUCIA CORRRAIN (edited by), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Rome, 2005.

²¹ Marin, about Delft's view and the near-far dialectic, wrote: "From far away, at a certain distance from the painting, from where there is the viewer-commentator, there is Delft. Would you like to describe definitively, see clearly? Get closer, don't be afraid to move closer: there are the houses, the tiles, the grass, the ants... look with the eyes of a short-sighted person, of an extremely short-sighted person... the tiles, grass and ants are no longer there to fill the list of predicates of the name... but only small drops of red, green and white, large pasty patches of blue and yellow, oily surfaces, a small strip of yellow, short coloured lines... from the shapeless in terms of identifiable figures emerges all the work of touches, of the bristles of the brush, the strokes of the hand and the body of the painter in the painting" (in LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, Meltemi, Rome, 2001). It is extraordinary how Carmelo Bene, in talking about phonic amplification (a sort of vocal hyper approach) says more or less the same thing: "If we look at a painted image we cannot discharge ourselves critically: not to admire it as thinking subjects, as if it was inscribed inside the proscenium. If we approach this representation, we will gradually relinquish its complete vision, the peripheral details, until we reach an extremely close-up out of focus detail. If our nose brushes the surface, it would be like closing our eyes completely. This darkness is the same as the acoustic magnification" (CARMELO BENE, *Autografia di un ritratto*, in BENE, *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milan, 2002). They seem to me to be two perfect definitions of the blind image, in one of its variations, that is the absence due to excessive closeness.

transformed the wall in an image, it replaces the wall with a mobile partition with a great number of different images. It is a parcelling out that is based (rather than on the continuity from left to right, from the top to the bottom) on accidental associations. At times this type of image, when it is an image duplicated in a mirror ends up containing nothing but the pure sign of the specular operation, ending up with the same as point f). Moreover it can be multiple because it is in many layers. It is the case with complex overlaying: such as the beginning of *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), and more evidently *Dog Star Man* di Brakhage (1961-64), where the author overlays up to five sequences on top of each other²².

d) Panoramic image

It is the view. Pliny the Younger describes it thus: “You would find great pleasure in seeing this region from the top of the hills: it would seem like looking at a painting painted with incredible skill, not a territory”²³. It is the view in the paintings of Vermeer, Delft and Canaletto. As Pascal says:

A city, the countryside, from afar [a the right distance] are a city and the countryside; but, the closer we get, they are houses, trees, tiles, leaves, grass, ants, ants’ feet to infinity. All this is included in the name of countryside.²⁴

The spatiality of the image, in the panoramic image is intensified to the maximum degree. In cinema it refers to the sequences that open films by showing cities from above (Lumière, Méliès, Warhol). In literature Strindberg’s opening passage in *La stanza rossa*²⁵ is emblematic of this. The ambient shot is a panoramic image: Mishima describes Kyoko’s house like this: “the house was on the side of a hill and from the garden, that opened out once through the gate of the main entrance, a broad view could be enjoyed”²⁶.

Friedkin and Hitchcock were great creators of ambient shots. In the former the fronts of houses (*The Exorcist*, 1973; *Jade*, 1995), hid indescribable horrors, in the latter (think of *Vertigo*, 1958, with the evident homage to Hopper and *Family Plot*, 1975) the ambient shot was not static but it interacted actively with the external action.

This type of image-painting becomes *ekphrasis* when it shows a work of art.

e) Calligraphic image

Not the view but the expression of knowledge. Map, sign a return to the written word and code. It is the passage from the story (see 4) to the description. Godard said in *Two or Three Things I know About Her* (1966): “There is always a competition between words and images. Words by themselves are not able to perfectly define the image”.

In cinema think of Lynch (*Mulholland Drive*, but also *Inland Empire*), and Billy Wylder (*Sunset Boulevard*): the shot with the name of a street, that is also the title of the film, shown at the beginning of the film.

f) Rarefied image

It is achieved when the image loses its attributes of coherence: think of Bene’s films (who spoke of peddling the

²² Stan Brakhage, from the second part of *Dog Star Man* onwards, overlays two equal length reels. In the second part the reels are two, in the third three and in the fourth (the climax of the work, that Brakhage calls fall, where the white tree is cut with the axe) four. In *the Art of Vision*, inspired on a procedure that harks back to Bach’s last work, he places the reels of every part in all possible combinations.

²³ PLINY THE YOUNGER, *Selected letters*, introduction by Paul Zanker, Normale edition, Pisa, 2007. Pliny the Younger (Como 62 ca.-112 ca. AD) was a speaker, man of letters and an official in the Roman Empire. He wrote nine books of *Epistulae* plus a tenth volume containing the official correspondence with the emperor Trajan, in whose honour he wrote the *Panegyricus*. Amongst the *Epistulae*, an invaluable record of first century usages and customs and the epistolary novel *ante litteram*, there are two famous letters on the eruption of Vesuvius written to his friend Publius Cornelius Tacitus.

²⁴ On this piece from Pascal’s *Pensieri*, Marin talks about two viewing registers, the figurative and illusory “at the right distance”, (of the panoramic image) and the pictorial, material register in the infinite proximity (of the darkened image). Read Marin’s essay on Pollock, quot.

²⁵ Strindberg in the incipit describes a veritable bird’s eye view: “But on Liljehom there was a sun that sent beams of light towards the East. After having crossed the vapours on Bergsund’s side, they quickly passed over Riddarfjard, went up as far as the cross of Riddarholm, they dived over the sharp roof of the German church, made the burgees of the boats docked in the port flutter, shined on the windows of the great customs building”, from AUGUST STRINDBERG, *La stanza rossa*, in STRINDBERG, *Romanzi e drammi*, Gherardo Casini editore, Rome, 1989.

²⁶ YUKIO MISHIMA, *La casa di Kioko*, Mondadori, Milan, 2006.

cinematic image: see for example the “defective” image of *Nostra Signora dei Turchi*²⁷), Bacon’s²⁸ paintings and the paintings of the American underground in general.

It is the dismemberment of the body, the demaquillage (or crumbling of the face’s features) of the face. It’s what happens in Proust when Swann talks of Odette, firstly as a pictorial recollection and then as a confused mass of lines and points²⁹. Another type of rarefied image belongs to the backdrop in Kabuki theatre, which doesn’t aim to realistically reproduce a place, but rather to merely indicate it. The portrayal of the real is subject to determined conventions: a white cloth on the floor for snow, blue means water, dark grey, mud. The hanged straw mats means interiors and naked wood, exteriors. All without recurring to painted shadows or panoramic backdrops. The interiors have little furniture and sliding doors³⁰.

g) Projecting image

It is the image that oversteps its assigned place, that infringes the rules of the game: in painting it is the *trompe l’oeil*, in cinema monsters like *Alien*, that seem to constantly overflow in order to approach. It is a movement that goes from the inside to the outside. The image is intended as emergency that, induced to force the barrier of our vital space, advances towards us. In the same way as the expressionistic monster that emerged from the nebulous shadow towards the victim, the projecting image emerges from the indistinct towards the viewer.

h) Saturated image

It too, if you like, a multiplication, but second by degree: it occurs when the image is multiplied not by number but by extension, for a sort of static movement. They are the PPP of Dreyer and Hitchcock’s detail. Or when it is overpopulated: in painting the Dutch still lives; in these cases we “need to start from one end to finish with the other, give ourselves the task of going over the whole painting, not forgetting that angle, that edge, that background showing the umpteenth well-finished object, that is added to this patient census of property or goods”³¹. In cinema the convulsive tracking shots of Warhol and Greenaway³².

i) Epic image

They are intended in the Brechtian sense. It occurs in cases of enunciated enunciations, that is when the author manifests in the enunciated the actual production process. It is the case with Godard, when he shows the means of production: think of, amongst others, *One Plus One* (1968), where Anne Wiazemsky is lifted by the crane, or Schifano, in the sequence in *Umano non umano* (1972) with Carmelo Bene, and the Godard-like Bergman of *Persona* (1966).

²⁷ Bene, in talking about his cinematographic adventure, spoke of the “game of the subject that plays perversely with the image, like one would play with the most futile of toys” (in BENE, *Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono*, quot.). On the defective sequence see CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milan, 1998, and GIOVANNI FESTA, *Carmelo Bene. Teoria e Prassi di una Rivolta*, thesis deposited at the University of Bologna, October 2005.

²⁸ Deleuze spoke of the faces of Bacon’s figures like “undergoing cleaning and brushing operations that disorganised them, they lost their shape and their place heads emerged” in GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

²⁹ Swann firstly feeds Odette’s face of pictorial recollections: “The pleasure that he felt then at Odette’s similarity to the Sefora of that Sandro da Mariano ... Swann no longer judged Odette’s face according to the more or less good quality of the cheeks and the merely carnal sweetness that he imagined he would feel in touching her ... but as a mass of thin and graceful lines that his gazes started to disentangle following the curve that had marked their enveloping, connecting the cadence of the nape of the neck to the effusion of the hair and the drop of the eyelids, like in a portrait of her in which her character became clear and intelligible. He looked at her; a fragment of the fresco appeared in her face and in her body, and from that moment he continued to try to find it again”. It is the face taken, as Deleuze aid, in its territorial nature. It will be dismembered when the face dissolves into its face-like characters. It is the dream that Swann has of Odette after their separation: “She had pale cheeks covered with red dots, the features taught, ringed, but she looked at him with eyes full of sadness, ready to detach themselves like tears and fall on him” (in MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milan, 2002). For the concept of demaquillage see BENE, quot.

³⁰ BENITO ORTOLANI, *Il teatro giapponese*, Bulzoni, Rome, 1990.

³¹ ROLAND BARTHES, *Il mondo oggetto*, in BARTHES, *Saggi critici*, Einaudi, Turin, 2002.

³² It is well known that Greenaway’s obsession is the scaled representation of the world. His shots tend to provide an order to the phenomenal disorder. And they are often overpopulated because there are many elements at play. He has said that in *The Falls* “there is no narration, but rather an accumulation. Like when one reads a dictionary”. In GIOVANNI BOGANI, *Peter Greenaway*, Il Castoro, Milan, 1995.

At this stage a final question is inevitable. Is it possible that only one of these image-paintings is in itself sufficiently significant to be able to convey the meaning of the entire work, because it can contain it completely by itself? Is it possible that a single image can hold a sufficient amount of revelatory character? Not a summary, but a concentration. The image-painting is not the epitome of the film, it doesn't work by dispossession and simplification.

There are two directors that have attributed a similar value to the single image-painting (in this case mnemonic), that is Kubrick and Shyamalan.

The former in the ending of *Shining* (1980) where he shows the sepia-toned picture of Jack Nicholson and the *freeze frame* of his flushed face, and the latter where the photo (*The Village*, 2004) has a value of recognition and epiphanic revelation. The image painting possesses therefore its own superstructure or second or internal structure, that crosses over the simple content and opens itself to the Everything. From the closed image it reveals its opening out to the everything of the duration, but also to a further everything that is the Territory of the Open.

What happens is what Pliny described when he recalled the profile of the Parrasio that has to turn on itself and end up suggesting other levels behind it and to show also those parts that it hides.

In this replacement of the part with the whole there is not so much a loss but a process that intensifies and strengthens the presence of the missing value.

Fellini in *Satyricon* seems to adopt a variety of the images-painting.

The first shot with the slow *plongée* downwards is a blind image: the wall of the baths is decorated, like in Fassbinder's *Querelle de Brest*, with obscene graffiti and stained by drainage waters. During the long side tracking shot in the brothel, like during Encolpio's visit to the picture gallery we see a multiple image. The calligraphic image is the shot of the Penati in the atrium of the patrician's villa, who commit suicide. The panoramic images come in the form of the desolate and empty sea of the ending and the Bosch-like sky in the Supper overture. The rarefied image is the hazy image of the Vernacchio theatre, overturned image of the peplum court performance of clear Elizabethan inspiration.

The Minotaur, similarly to science fiction monsters, is a convincing example of projecting image. The Supper is a true collection of saturated images (as described later on). Finally the epic image. The missing ending, the cut to the open sea, on the one hand simulates the suspension of Petronius' novel, on the other the interruption due to the projector breaking down. This type of trick comes as no surprise from a director that had Casanova float on a stormy sea of black plastic (as Nick Cave would repeat in *The Weeping Song*) and in *E la nave va* revealed the simple trick behind the ship floating at sea. The simulation of similar accidents was something that Carmelo Bene enjoyed too; in *Nostra Signora dei Turchi* he simulated an entire faulty sequence and said that the most exciting moment at the cinema is when the film catches fire.

Fellini conceived each sequence, at times each shot, right up to the end, as a distinct entity, marked by a precise border and connected to other sequences or shots only by virtue of formal relationships. His *Satyricon*, far from following a division into chapters, a device of silent, modern (Godard, Fassbinder) and post-modern (Tarantino) cinema, created a film of images-paintings in layers. Not consecutive, but added, multiplied and overlaid. The *Satyricon*'s subsequent sequence is not the following moment in a chain of facts but a further level, an addition.

Fellini's definitive use of the logic of the image-painting can be found in *Roma*.

It is a film that is even more disjointed than *Satyricon*, a sequence of images that is often fortuitous in the name of logics that seem to belong only to the vast placenta of the work's title, alchemical cauldron of disparate suggestions. *Roma* is a film of first images, in which we witness the victory of the fragment over the whole, of the *pars* on the everything.

There are many examples provided by Fellini to reveal his following of this logic. The first image, for example, shows a monolith with the inscription "stone eaten by time that rose in the middle of the fields, at the entrance to the village", which represents a veritable overture of a film in fragments and ruins.

The second emblematic sequence is the showing of the slides, where the film becomes a veritable picture gallery of famous monuments (Santa Maria Maggiore, the tomb of Cecilia Metella, the Arch of Costantino, l'Altare della Patria, S. Peter), as well the fortuitous introduction of pornographic images that end up (as bodies) breaking up the merely museum-like projection.

Like an imaginary gallery, like the one painted by Pannini³³, who for the French ambassador collected all the sym-

³³ Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) painter, architect and set designer.

bols of Roman art in a single painting: it is the *ekphrasis*, the description of the work of art, that is the privileged moment where the image-painting undergoes the least number of influences.

In cinema it is the moment in which the whole screen is occupied by a famous building (like the example mentioned above) or by a famous painting (such as *Lust for Life*, 1956, by Vincent Minelli, which shows works of Van Gogh and the ending of *Andrej Rublev*, 1966, by Andrej Tarkovskij, where the camera flies over the surface of the Russian master's icons). In *Satyricon* there is the picture gallery sequence where Encolpio wonders through the remains of works from the past, providing the opportunity for the philosopher Eumolpo to deliver his tirade against the decadence of the arts. It is in this picture gallery that Fellini on the one hand realises the film's disposition to reproduce itself through fixed images, summation of paintings, on the other to create an image that is, from the figurative point of view, the result of multiple influences.

In the figurative sense, I will try to achieve a contamination of the Pompeian with the psychedelic, Byzantine art with Pop art, Mondrian and Klee, with barbaric art... magmatic liberation of images.³⁴

In *Satyricon* the Flemish influence is certainly important, first of all Bosch, at least as far as the burnt sky before the Supper is concerned, under which the guests, crowded in a colossal fuming bath, in their hundreds, wait for the bell that will start the entertainment.

Both in Bosch and *Satyricon* we see a painting swarming with figures, a crowded work (in cinema only Warhol with *Vinyl*, 1965, and Peter Jackson in the *Lord of the Rings – The Two Towers*, 2002, will produce equally loaded paintings). But unlike Jackson's military chaos and the convulsive disorder in Warhol's painting (who in *Vinyl* will make his figures adopt more or less fixed positions, for example Gerald Malanga central and Edie Sedgwick to the side, like a column supporting the painting) in Fellini, just like in Bosch, "the corality, even sensationally full of figures and themes, in apparent *horror vacui*, is not without a consistent discipline that unifies the visions in heavily dominated compositions"³⁵.

In Fellini very often the image is composed through layers or levels.

In the Dinner, for example, Trimalcione finds himself in a privileged position high up, whilst the guests are arranged as if they were in a theatre (or an arena), on balconies that cross the whole hall. In the middle, like on an actor's platform, there is the performance of the cooks and the Greek rhapsody. We will define this partition of the shot in subgroups as emblematic because it implies a whole differentiation, if you will, of species, from a zoological manual that is very dear to Fellini. Just think of the sequence of *E la nave va* where the singers sing arias from the opera above the machinists in a sort of elevated steel loggia in the smoking machine room. Once again like Bosch, we see a "wisely delicate manoeuvre of growing, staggered levels... or the spiral structures in shafts with connected cells"³⁶.

The Insula Felix building, a swarming subterranean universe, marks the union of Philip K. Dick's post-modern fairytales with sixteenth century Brueghel proverbs. An influence that Fellini recognised too: "a terrifying skyscraper building, immense and dark like Brueghel's Tower of Babel"³⁷.

As far as the peplum is concerned we often find saturated images, or at any rate sequences that aim to create a second world that is completely artificial, so much so that it is possible to compare the sequence of the Garden of Delights of *Fellini-Satyricon*, with the one of Queen Onfale's court in *Ercole e la regina di Lidia* (Francisci, 1958).

In the peplum movie the palace is invisible. We access it through an opening in the rock, and it looks like the subterranean passage from a Verne novel.

In Fellini's film the landscape is not very different: a sort of canyon. To access the garden there is a sort of tight opening. In both cases the interiors reveal a purely female universe. The only male figures are in the first case the captain of the guard and in the second the old priest. The decoration of the palace matches the requirements of implausibility previously analysed, whilst in Fellini's film, in perfect thematic analogy, there are frescoed figures that recall Indian art and the Kamasutra, as an appendix to the poet Eumolpo's speech about love-making positions. The presence of a complex device is central in both: compound in the first and automatic in the second. In the peplum

³⁴ ZANELLI, quot.

³⁵ DINO BUZZATI, MIA CINOTTI, *L'opera completa di Bosch*, Rizzoli (Classici dell'arte), Milan, 1977.

³⁶ Ibidem.

³⁷ FELLINI, quot.

it is the queen's throne. Here the strangeness of the decorators reaches its apex: the upper part is an immense shell like the one in *Madonna of the Burgomaster Meyer Family* (1526-30) by Hans Holbein the Younger³⁸; the two arm rests are trunks richly decorated with flowers that end with two threatening cobra heads with their mouths open. At the sides Egyptian votive status. Underneath naked rock.

In Fellini the automatic platform, halfway between the childish game, merry-go-round and the set devices of the theatre, is the place for sexual encounters (see the similar use employed by Jack Smith).

Another analogy applies to the two heroes, Encolpio and Hercules. The first weak, dejected in body and spirit by his lost virility; the second abandoned by his legendary strength and skill with weapons, will end up putting a crown of flowers on his head.

4. Narrative structure

The peplum film, like every popular genre, is based on elementary oppositions (good versus evil, baddy versus hero). Good is always associated with a specific geographical area, in Hercules' case Hellas, Thebe. For Maciste this no longer applies as, like the lonesome cowboy of the spaghetti western and like Kurosawa's samurai, he is stateless, we don't know where he is from, nor where he will go once the adventure is finished. Evil, in both cases, is always represented, geographically, as an exotic location, often unmapped. Whether the heroes come upon it by chance (an unlucky fishing trip landed Hercules in Palestine), or because they have been sent there by an evil king to obey an oath (like the expedition to Atlantis) or because they appear suddenly (in *Maciste all'inferno* the hero appears astride a black bay), the place is always exotic and distant. As far as the distant place par excellence, that both muscle-bound heroes end up visiting often: hell.

The plot is based on a sequence of obstacles to be overcome by the use of strength and agility. Like the games that Hercules takes part in, in the city of Iolco, every situation that the muscle-bound hero will face is based on the exhibition of his strength. This strength is, in fact, physical, but not only: it is also the reflection of a superior moral strength, that will allow the hero to pass the infernal flames unscathed. But, whether he is in the palace of the queen of Lidia, or in the flames of hell or in the Egypt with pyramids or in Palestine, the plot as competition never changes: there is a rigid narrative structure that follows the logic of the compulsion to repeat the display of strength. The narrative continuum is divided into sections or micro events based on the gymnastic display, the act of strength on overcoming an obstacle.

After twenty leagues they interrupted the fasting, after another thirty they stopped for the night, fifty leagues they crossed in one day, in three days they crossed a distance of a month and fifteen days.³⁹

The hero embodies a whole series of positive qualities that are matched against the negative qualities of the baddy.

Beauty, virility, harmonic completeness of the shapes are pitted against physical and moral deformity, impotence and monstrosity. Like the vampire faced by Maciste, a sort of monstrous armoured ghost, or Genghis Khan's army, that will oppose moral characteristics with physical differences. The peplum film is Fascist in the way that, in the name of the elementary good-evil opposition, it will resort to brief observations that immediately reveal the difference and alterity. Often the enemy is a sorcerer, like the wicked priest played by Christopher Lee (*Ercole al centro della Terra*, Mario Bava, 1961) or he has superior technology (*Ercole alla conquista di Atlantide*, Vittorio Cottafavi, 1961) where at the sides of the impregnable palace there is the ghost town of farmers-slaves.

The enemy is also surrounded by splendour and it is always a ruler or at least a great priest, a leader always, whilst Hercules, as the Taleban king Eteocle says ("You too are some sort of king") is only a warrior hero, who lives on the edges of the great city in a house that he has built by himself, with his wife and son. His divine ascendancy is often the cause of problems.

³⁸ The *Madonna of the Burgomaster Meyer Family*, finished in 1526, was retouched in 28 and 30 by Holbein who added a second wife of the burgomaster: the woman with the large bonnet. In the meantime Meyer's two sons had died, and the altar piece became a sort of commemorative altar to the deceased.

³⁹ *L'epopea di Gilgamesh*, Adelphi, Milan, 1986.

The woman is another character that can assume three different guises: queen, servant or wife. The wife is the loved Deianira (or Iole) to whom Hercules is extremely faithful. Like in Euripide, the muscle-bound hero always puts the mission before family life:

Who should I defend more than my bride, children and old father? Farewell labours, I undertook them in vain, that I put them before my family.⁴⁰

The servant is usually an enemy who, like in *La vendetta di Ercole* (Cottafavi, 1960), ends up mending her ways. Finally the queens: oriental, exotic, extremely beautiful (the archetype is the queen of Lidia played by Sylva Koscina in the film by the same name by Pietro Francisci, 1959), daughters of an evil nature, of a black sun, they are, like the Greek queens of tragedy, archaic figures of regression. They live in sinister caves, magnificently decked out, they reveal the horizons of a new golden age, of the return to a ferocious post-Edenic wildness. Like the Elizabethan queen Lady Macbeth, like Clitennestra, they negate maternity: the queen of the Amazons (*Le fatiche di Ercole*, Francisci, 1958) is the minister of death and destruction for the unfortunates who land on her island.

These basic situations are interwoven with recurrent situations, archetypal, that is the Journey and the Meal. The journey has two possibilities: either by sea with a large boat or by land, on horseback (or on camels, like *Ercole sfida Sansone*, Francisci, 1963). The meals, in the case of the muscle-bound hero, whether they take place in camps during the journey or in Lucullan banquets offered by the local ruler, are all about an enormous intake of food, The muscle-bound hero is a machine that requires a large quantity of fuel.

The peplum is a device that repeats itself. The plot can be summed up as follows: Maciste/Hercules reach or are invited to an exotic location where a tyrant commits a series of atrocities. In the second case, the indirect arrival, the hero will have to overcome a series of additional difficulties tied to the journey by sea, usually a storm or monsters sent to block his way.

Once arrived the hero, often in disguise, is firstly welcomed with false cordiality and then captured. Once he has freed himself with the help of allies or of local good guys, he defeats the enemy by destroying the city or by taking down the walls, symbol of the inviolability of evil. As Eco accurately says: "It is not the variation of the facts as much as the return to an habitual scheme in which the reader can recognise something that he has seen already and that he liked". The peplum "under the appearance of a machine that produces information, in actual fact produces redundancy; in pretending to shake the reader, it actually reconfirms a sort of creative laziness and it produces escape not by telling the unknown but by telling the already known"⁴¹. It is the same mechanism found in the seriality, from *007* to the TV show *24*: the problem is not knowing whether the secret agent, or the muscle-bound hero, will accomplish their mission, because that is implicit. What is essential is how, what trick or expedient will the first use or what extraordinary exhibition of muscles and tendons for the second.

Finally Hercules always appears in action. Like in the short film by Werner Herzog *Hercules* (1962) which shows a series of muscle-bound body builders performing a series of compulsive exercises on equipment, the hero will never enjoy the frontal fixity that in the late antiquity of Roman art was dedicated to the representation of gods and emperors and in the peplum is reserved for the statues or rulers on thrones.

Fellini's film follows very different logics. Unlike the rigid casual nature of peplum films, *Fellini Satyricon* follows the logics of the wondering through unconnected images, where "everything will be unconnected, fragmentary and at the same time extraordinarily homogenous. Every detail will be isolated, dilated, absurd and monstrous: like in dreams"⁴². From the chain of events in the image-painting: it is the fragmentation of Petronius brought to the screen. The original text, a saga of antiquity that stretched over 17 chapters, has reached us with many gaps. As well as the four finished parts (*Cena Trimalchionis*, *Bellum Civile*, *Troiae Halosis* and other brief poetic accounts, the journey on Lica's ship), there is a series of fragments of various length, some very brief and difficult to place. A good part of chapters XV and XVI remain from the original work. Fellini portrays this episodic fragmentariness through this logic of disconnected scenes, extremely autonomous, and through the inclusion of new fragments, invented in the script. Now, if it is true that these apocryphal fragments, this additions could very well have been part of Petronius' *Satyricon* (as additions following discovered manuscripts), they are equally plausible in a peplum movie.

⁴⁰ EURIPIDE, *Ercole*, Mondadori, Milan, 2003.

⁴¹ UMBERTO ECO, *Le strutture narrative in Fleming*, in ROLAND BARTHES (edited by), *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milan, 1969.

⁴² ZANELLI, quot.

The earthquake that devastates the insula is similar to the earthquake that devastated Pompei in the film *Gli ultimi giorni di Pompei* (Mario Bonnard and Sergio Leone, 1959), the rape of the hermaphrodite could be part of the insults that the same Hercules inflicts on the divinities (for example he destroys the status of a god in *Ercole al centro della Terra*). The clash against the monstrous enemy (the Minotaur) and the arrival in a place where an injustice has taken place (the two patricians commit suicide after their property has been confiscated) are two *topoi* that recur in the genre. How do the protagonists of *Satyricon* and the hero of the peplum react?

Fellini's protagonists, students and thieves at the same time, escape (in the case of the earthquake), kill the idol that they thought they would be able to get money from by mistake, go into the patrician's house by taking advantage of the accident and escape as the soldiers arrive to enforce the decree. Finally Encolpio bends down in front of the Minotaur begging him to spare his life "I am not a Teseo worthy of you...". He replaces military virtue with rhetoric.

5. The Voyage. Machine vs Marionette

I didn't know the road that well, nor did I know where my accommodation was, so that whichever way I went, I always found myself in the same place.⁴³

Petroniu's statement perfectly illustrates the sense of peregrination of *Satyricon*'s characters. The voyage becomes an experience that is poles apart from that of the muscle-bound heroes.

In the peplum there is the security of performing an act with an end in sight, where the end is the feat. The path is straight, the flow continuous, the heroes have a tried and tested ability to support the efforts and the direction is certain. Hollywood's heroism (the closest, after all, to Greek archaic heroism) comes into being with the creation of a war machine-hero.

In Fellini's *Satyricon* we witness something completely different.

The voyage is an experience that the characters often undertake against their will. It is against their will that they find themselves on the ship of the ferocious Lica of Taranto, where they are tormented, beaten in wrestling matches (Encolpio) and even forced to get married (Gitone). The path itself is anything but linear, it is labyrinthine and tortuous. Encolpio's clash with the Minotaur is emblematic of this. Not so much hand-to-hand fighting or a dual, but more of a repeated escape: Encolpio wears himself out in an impossible flight which is also an exploration of the trap. In trying to crack the labyrinth, looking for an impossible exit, Encolpio always ends up confronting the Minotaur, which appears suddenly, ubiquitous and projecting, like the monster in *Alien*.

Surrounded by human beings, my dear James. It's easier to fight for them rather than for some principle. But... don't disappoint me by becoming human yourself. We would lose a magnificent machine.⁴⁴

That's how Fleming describes his hero Bond, like a perfect machine, an extremely sophisticated device "with a licence to kill". A machine doesn't have any uncertainties, it doesn't think about its actions nor about the meaning of truth and justice. It simply acts. The muscle-bound hero is a perfect just avenger device.

The Heracleian security, able to overcome any obstacle by virtue of muscular arrogance, is contrasted by a distressing disorientation, which in reference to Apollonius of Rhodes' *Argonauts* (nothing like the ones in Don Chaffey's film, *Jason and the Argonauts*, 1962) was called *amechania*.

Fragility and uncertainty are feelings that accompany the wonderings of Fellini's characters: they disguise themselves or follow quiet paths: "We set off across the city by following hidden paths... then we tried to get as far away as possible by following lanes and paths"⁴⁵.

From the hero-machine we now have the antihero-marionette.

This connotation of the Encolpio-Ascilto-Gitone trio could already be found in Petronius: "They seized us and brought us to a beautiful palace". Always self-propelled against their will, dragged by force, eternally moving, a cross between Sicilian puppets and the *clerici vagantes*.

⁴³ PETRONIO, *Satyricon*, Fratelli Melita editori, La Spezia, 1992.

⁴⁴ IAN FLEMING, *Casinò Royal*, Garzanti, Milan, 1957.

⁴⁵ PETRONIO, work quot.

Conclusions

Let us end our excursion with two images.

The first from the ending in the original script by Fellini-Zapponi, which was subsequently changed in the film:

Hazy visions of people performing obscure gestures, or laughing for some mysterious reason; visions of still things, dazzling, fixed and eternal landscapes. Gradually the hallucinatory voyage in such a wonderful historical dimension stops and fades away from our eyes. Everything cracks and is covered in centuries of dust. It transforms into a fresco; a faded fresco, with Pompeian colours, where Encolpio is just one of the many faces of the people, with ambiguous smiles, that decorate the fresco.⁴⁶

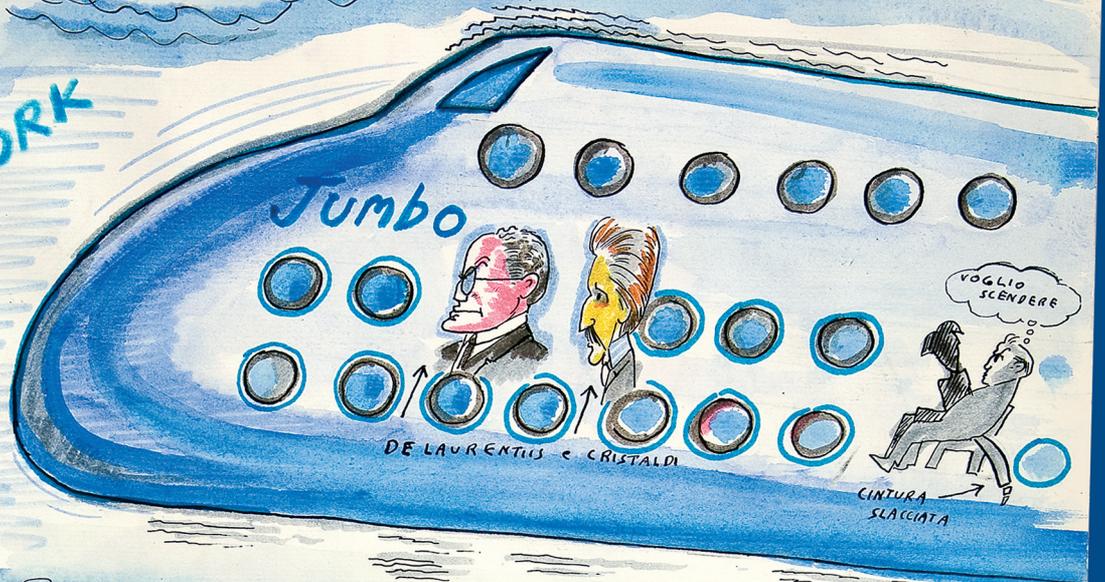
This is the fresco that the archaeologists find, for a moment, in the film *Roma*. It is Fellini's definitive assertion to formulating his cinema as an image-painting. The film becomes a fresco and the character a figure in the painting. The second image is a mosaic with athletes found in the Caracalla baths and now in the Vatican museums. The figures are rendered particularly effectively: on the roughly sketched bodies there are heads with clearly portraiture-like intents. Characterised by angular and brutal features, shaven hair or a tuft of hair gathered up on top of their heads, big open and ferocious eyes and with a violent polychrome that emphasizes their brutality these decorations evidently recall, more than the many sarcophagus dedicated to the myth, the muscle-bound hero.

This is surely the final destination for the heroes that we have talked about: the glass case of a museum or the dusty shelves of a film library. Before an unexpected breeze makes them disappear forever. A mere breath of light can erase them.

⁴⁶ ZANELLI, quot.

SOGNO DEL 20-11-74

META DEL
VIAGGIO:
NEW-YORK



IL MARE E IL TRENO

I SEGNI E I SOGNI DELL'ESPRESSIONISMO DI FEDERICO FELLINI

ENNIO BISPURI

Nella complessa simbologia che sottende l'universo poetico di Fellini e che affonda le sue radici profonde nella psicoanalisi e nell'evocazione figurativa di emozioni e stati d'animo connessi con i temi più universali dell'esistenza umana, quali il dolore e la morte, il passare del tempo, la caducità delle cose, la spinta verso il piacere e la malinconia di ciò che tramonta, si riscontrano, in modo vistoso, due presenze ricorrenti, che invadono tutta la filmografia di Fellini e che rivelano in modo chiaro il carattere specifico del suo espressionismo stilistico.

Si tratta del *mare* e del *treno*, presenti in quasi tutti i film di Fellini, talora fino al punto di assorbirne l'intera struttura narrativa, come *E la nave va* e *La città delle donne*, che hanno come paesaggio dell'azione rispettivamente il *mare* e il *treno*.

Prima di avviare la riflessione sul significato che tali presenze possono avere nella poetica di Fellini fino a rivelarne il nucleo ispiratore più nascosto e forse sconosciuto allo stesso Fellini, è bene passare in rassegna, in una sorta di fenomenologia generale, l'apparire di queste due presenze nel *corpus* dei ventiquattro film, tra lungometraggi e cortometraggi girati da Fellini dal 1950 al 1990, e perfino nei brevi

spot pubblicitari per la Banca di Roma e la Campari, e da ultimo nel *Libro dei sogni*, di recente pubblicazione.

Il mare

La prima apparizione del mare la troviamo ne *Lo sceicco bianco* (1952), a trentasette minuti dall'inizio del film, in una sequenza di otto minuti, nella quale Wanda (Brunella Bovo), la sposina in viaggio di nozze a Roma, sotto la spinta imperativa dei propri sogni e trascinata dalla sua incoscienza, abbandona il marito in albergo per seguire la troupe sgangherata dei fumettari che va sulla spiaggia di Ostia per fare alcune riprese fotografiche del fotoromanzo intitolato appunto *Lo sceicco bianco* (cfr. fig. 1). Wanda è letteralmente abbagliata dal suo mito, l'attore Fernando Rivoli (Alberto Sordi), come capiamo già nel momento in cui entra nella redazione di "Incanto blu" e confessa ingenuamente a Marilena, la segretaria della redazione: "Tutta la settimana aspetto solo il sabato che mi porta il giornale. Vado a prenderlo alla stazione, poi corro a casa, mi chiudo nella mia stanzetta..., e lì comincia la mia vera vita..., leggo tutta la notte". Marilena, facendosi portatrice dello stesso convincimento, la conforta: "La

vera vita è quella del sogno". Wanda lo ribadisce: "Ah, sì, io sogno sempre. Non c'è altro da fare laggiù. Cosa vuole, gente volgare. I giovani non sanno neanche parlare, sa? Quando uno ha fatto la passeggiata per il corso, è finito tutto". Appena giunti sulla spiaggia, il rozzo e volgare Fernando Rivoli cerca di approfittare di quella ingenua ragazza e la trascina con sé su un pattino, a qualche metro dalla riva, per cercare goffamente di sedurla (cfr. fig. 2). I dialoghi sono una parodia del linguaggio dei fotoromanzi e la sequenza ha una conclusione comica, con la moglie di Rivoli, più rozza e più volgare di lui ed anche violenta, che si scaglia contro quella ragazza insultandola, con l'attore impaurito che diventa vigliaccamente complice della moglie nell'aggressione, mentre Wanda continua a sostenere le difese dell'uomo, ritenuto vittima dell'incomprensione e della cattiveria della moglie. Si tratta di una sequenza in riva al mare, costruita con evidenti intenzioni parodistiche e comiche, che rimanda tuttavia a un fondo di malinconia, anticipato dalla sequenza precedente, nella quale Wanda incontra il suo mito proprio nel modo in cui espressionisticamente lei lo vive al suo interno, ossia collocato su un'altalena impossibile, che quasi

Il mare



Fig. 1: *Lo sceicco bianco*



Fig. 2: *Lo sceicco bianco*

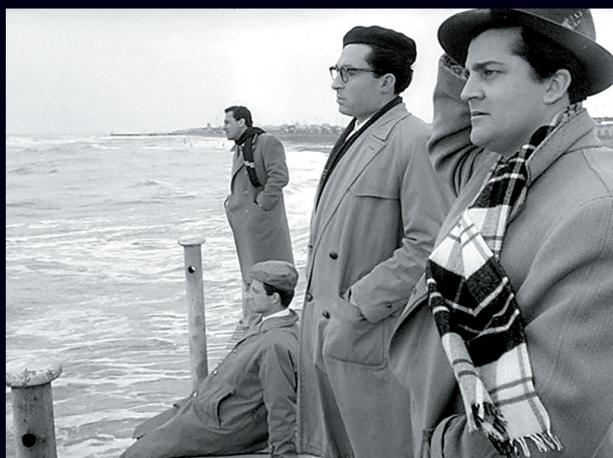


Fig. 3: *I vitelloni*



Fig. 4: *I vitelloni*



Fig. 5: *La strada*



Fig. 6: *La strada*

Il mare



Fig. 7: *La dolce vita*



Fig. 8: *La dolce vita*



Fig. 9: *8½*



Fig. 10: *8½*



Fig. 11: *Giulietta degli spiriti*



Fig. 12: *Giulietta degli spiriti*



Fig. 13: *Fellini-Satyricon*



Fig. 14: *Fellini-Satyricon*



Fig. 15: *Amarcord*



Fig. 16: *Amarcord*

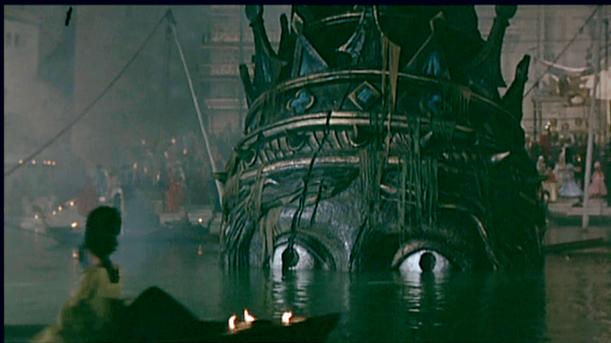


Fig. 17: *Il Casanova di Federico Fellini*



Fig. 18: *Il Casanova di Federico Fellini*



Fig. 19: *E la nave va*



Fig. 20: *E la nave va*



Fig. 21: *La città delle donne*

Il mare

tocca la cima dei pini, ma che vive solo nella sua anima, in una sorta di sogno ad occhi aperti, come succederà poi a Gelsomina ne *La strada*, quando incontra per la prima volta il Matto che cammina su una corda tesa.

Il mare torna di nuovo, a più riprese, ne *I vitelloni* (1953), già a partire dalla sequenza iniziale, che dura sette minuti, con l'elezione di Sandra (Eleonora Ruffo) a "miss sirena 1953", sulla spiaggia colpita da un temporale improvviso. Anche in questo caso la conclusione presenta un risvolto traumatico, sottolineato espressionisticamente proprio dal temporale, con Sandra che sviene perché è in attesa di un bambino e Fausto (Franco Fabrizi), padre del bambino, che tenta di fuggire per sottrarsi alle sue responsabilità.

Il mare riappare in una seconda sequenza, collocata a ventiquattro minuti dall'inizio (cfr. fig. 3), della durata due minuti e mezzo, con i vitelloni sul molo, che passeggiano e bighellonano sulla spiaggia, abulici e desiderosi solo di "andare a vedere Giudizio che pesca". Anche questa sequenza si conclude con qualcosa di amaro, con la scoperta di Alberto, che trova sua sorella Olga dietro le cabine della spiaggia, intenta a parlare con l'uomo sposato col quale poi fuggirà.

Il mare riappare ancora una terza volta a un'ora e nove minuti dall'inizio per la durata di un solo minuto, con Fausto e Moraldo che, dopo aver cercato invano di vendere l'angelo rubato, lo affidano a

Giudizio (Silvio Bagolini), che vive in un casotto in muratura sulla spiaggia. La sequenza si conclude con Giudizio che poggia l'angelo in riva al mare, si toglie il cappello in segno di rispetto e lo accarezza delicatamente.

Rivediamo il mare a un'ora e ventisei minuti dall'inizio, per la durata di due minuti, nella famosa sequenza del vecchio attore e capocomico omosessuale (Achille Majeroni), che vuole sedurre Leopoldo (Leopoldo Trieste) trascinandolo verso la spiaggia (cfr. fig. 4). È una scena notturna, cupa, costruita in una evidente dimensione espressionistica, dove il mare, nero e minaccioso, unitamente al vento impetuoso che flagella le vie interne del borgo, fa da sfondo al turpe tentativo, con Leopoldo pietrificato e deluso e il vecchio che alla fine esplode esclamando: "Ma ti faccio forse paura?".

L'ultima apparizione del mare è a un'ora e trentacinque minuti dall'inizio, per la durata di un minuto, quando Fausto, disperato, va alla ricerca della moglie Sandra, fuggita con la bambina e si imbatte nella donna che aveva cercato di sedurre al cinema, ora seduta a un tavolo di un caffè del lungomare. Questa lo invita ad andare con lei a casa sua, ma Fausto riesce solo a rispondere: "No, signora, mi scusi, proprio non posso. Devo andare". Poi, mentre Fausto si allontana, la scena si conclude con un gruppo di preti e di seminaristi vestiti di nero, che corrono felici lungo la battigia. Particolarmente importante è la funzione e la rappresen-

tazione del mare ne *La strada* (1954), che si apre e si chiude con sequenze sulla spiaggia, a suggellare il film in un cerchio narrativo che termina nello stesso paesaggio dell'anima, espressionisticamente rappresentato dal mare.

Nella prima sequenza, della durata di due minuti e mezzo, che apre il racconto, Zampanò (Anthony Quinn) compra Gelsomina (Giulietta Masina) offrendo alla madre diecimila lire, un chilo di salame, mezzo chilo di formaggio e due fiaschi di vino (cfr. fig. 5).

Ritroviamo il mare a un'ora e dieci minuti dall'inizio, per la durata complessiva di un minuto e mezzo, quando Zampanò col suo furgone si ferma lungo una spiaggia. I due scendono verso il mare e Zampanò si toglie le scarpe e i calzini per bagnarsi i piedi. Gelsomina è felice, convinta di contare qualcosa, ma Zampanò la offende ricordandole che a casa sua moriva letteralmente di fame, portandola quasi sull'orlo del pianto.

A un'ora e trentaquattro minuti dall'inizio prende l'avvio l'ultima e struggente sequenza del film, una delle più potenti di tutta la filmografia felliniana, della durata di quattro minuti, con Zampanò che esce dal piccolo e scalcinato circo dove si esibisce, costruito alla buona sulla spiaggia e sente una ragazza canticchiare il motivo della tromba. Appreso che Gelsomina è morta, si avvia verso il mare. È notte e il film si chiude con Zampanò disperato, che alza gli occhi verso un cielo plumbeo e piange in riva al mare, anche qui ripreso nella

cupezza della notte, che riflette la cupezza e la disperazione di Zampanò (cfr. fig. 6).

Ne *Le notti di Cabiria* (1957) il mare non compare, ma l'intera geografia nella quale è collocata la casetta di Cabiria (Giulietta Masina) è quella, esplicitamente dichiarata, di Acilia, un sobborgo di Roma, costituito da case abusive costruite nel dopoguerra, attaccato al mare di Ostia. Nelle riprese in esterno il mare si intravede lontanissimo all'orizzonte, dietro la campagna e le casupole abusive.

La sequenza finale de *La dolce vita* (1960), della durata di quattro minuti, costituisce un esempio fondamentale dell'espressionismo felliniano, che suggella la storia raccontata in una dimensione emotiva nella quale si mescolano insieme l'autocommiserazione del protagonista (Marcello Mastroianni) e la sua proiezione verso una purezza e un bisogno di espiazione solo desiderato, cui fa da contrappunto il degrado morale di quel mondo nel quale Marcello ha scelto di vivere, opportunamente rappresentato dal mostro marino andato a morire in riva al mare. Il richiamo della fanciulla (Valeria Ciangottini), della quale Marcello non riesce a capire le parole, in un bianco accecante che sembra annullare ogni contrasto, conclude non solo la sequenza (cfr. fig. 7 e fig. 8), ma il film stesso, che, con una durata di quasi tre ore, è il più lungo di tutta la produzione di Fellini.

Siamo dunque all'epilogo del film, a due ore e quarantadue minuti dall'inizio. È l'alba e

il gruppo dei personaggi che hanno passato la notte in bagordi e reciproci rancori nella villa di Riccardo (Riccardo Garrone) ora si avviano irrazionalmente verso il mare, dove si fermano intorno allo strano e repellente mostro marino, che sembra assorbire e rappresentare tutto il senso del loro sporco interiore e la vacuità di quel mondo che Marcello si sente addosso da quando l'amico intellettuale Steiner (Alain Cuny) ha ucciso i propri figli e poi si è suicidato.

Poche volte il mare ha svolto nel cinema di Fellini una funzione tanto allusiva e pertinente, da poter essere considerato forse come il più potente e persuasivo esempio del suo stile poetico.

In *Otto e mezzo* (1963) ci imbattiamo nel mare in tre rapidi passaggi, che sono la prima sequenza del film, con il sogno del protagonista, concluso con il suo precipitare dall'alto verso una spiaggia (cfr. fig. 9); successivamente la famosa sequenza della Saraghina, in riva al mare, della durata di quattro minuti (cfr. fig. 10), con Guido e i suoi compagni e subito dopo la punizione in collegio, con Guido che torna da solo dalla Saraghina, per la durata di quaranta secondi.

In *Giulietta degli spiriti* (1965) incontriamo il mare in una sola sequenza, collocata a quindici minuti e venti secondi dall'inizio, della durata di sei minuti, con Giulietta sulla spiaggia insieme al gruppo degli amici di Susy (cfr. fig. 11 e fig. 12). Qui Giulietta ha delle visioni terribili, che ven-

gono dal mare e minacciano la sua tranquillità di donna borghese benestante.

Nel *Satyricon* (1969) il mare è presente in due snodi narrativi lunghi e molto importanti. A quarantanove minuti dall'inizio prende l'avvio la lunghissima sequenza della nave di Lica (Alain Cuny), che dura tredici minuti, costellata di atrocità e scene grottesche (cfr. fig. 13). La seconda sequenza che conclude il film (cfr. fig. 14), collocata a un'ora e cinquantasette minuti dall'inizio, si sviluppa per quattro minuti su una spiaggia, con il cadavere di Eumolpo, fasciato in bende bianche, che dovrà essere mangiato dai presenti come condizione testamentaria per accedere alla sua eredità.

Si tratta, ancora una volta, di una situazione macabra, nella quale il mare svolge un ruolo determinante, che si conclude con l'immagine in primo piano dell'acqua marina, che allude a un'altra avventura, a un altro viaggio, forse quello finale della morte.

In *Amarcord* (1973) il mare è una presenza costante, dovuta anche al fatto che il borgo senza nome, della cui umanità Fellini descrive a livello semi-autobiografico le vicende, è chiaramente Rimini.

A soli quattro minuti dall'inizio il mare e il molo sono inquadrati per 30 secondi mentre il narratore-avvocato (Luigi Rossi) spiega agli spettatori il film, introducendolo in chiave comico-parodica.

A ventuno minuti dall'inizio il mare è introdotto dalla frase "chissà chi ci sarà al mare stamattina", che più o meno

corrisponde alla decisione dei vitelloni, che vanno a “vedere Giudizio che pesca”, mentre scorrono sotto i nostri occhi per una durata di due minuti e mezzo, sciama sul lungomare, molti dei tipi che poi ritroveremo nel prosieguo del film. La scena culmina con la Volpina (Josiane Tanzilli) che di spalle fa la pipì sulla spiaggia per poi accostarsi morbosamente al padre di Titta (Armando Brancia) e ai muratori che stanno costruendo una casetta sulla spiaggia, offrendosi loro sessualmente. La parte più importante del film dedicata al mare è tuttavia la sequenza di sette minuti, collocata a un’ora e venti minuti dall’inizio (cfr. fig. 15 e fig. 16), in cui quasi tutti gli abitanti del borgo prendono la barca per andare ad assistere al mitico passaggio del transatlantico Rex, vissuto come l’apparizione di una divinità, anche se proprio quell’attesa mette a nudo frustrazioni e malinconie fino a provocare il pianto della Gradisca (Magali Noël). Siamo di nuovo in una scena notturna, in cui il mare perde la sua affascinante luminosità, per assumere i contorni del mistero e dell’angoscia.

L’ultima apparizione del mare in *Amarcord*, che è un suggello poetico molto forte, la troviamo nell’ultima inquadratura, collocata a un’ora e cinquantaquattro minuti dall’inizio, per una durata brevissima di quaranta secondi, con il giovane Titta (Bruno Zanin) sul molo, che, ormai divenuto adulto dopo la morte della madre, vede scendere sul mare le manine primaverili

che avevano aperto il film, annunciando ancora un’altra stagione.

Il Casanova (1976), che per definizione non può non richiamare Venezia e il mare, rende omaggio alla laguna veneta a partire dalla prima inquadratura della prima sequenza, anzi addirittura dai titoli di testa, che scorrono sull’immagine dell’acqua della laguna. Il film inizia dunque, per una durata di cinque minuti, con la festa notturna della colombina, che apre la stagione del carnevale a Venezia, con la fantasmagorica passerella delle maschere e dei balli, dei canti e delle licenze a sfondo sessuale, culminante nella gigantesca testa di donna pescata dal fondo della laguna e poi restituita alla laguna stessa, inquadrata da Fellini sott’acqua, nel buio, mentre scende verso il fondo (cfr. fig. 17). Dopo l’avvilente esibizione sessuale con la monaca lussuriosa, cui Casanova si sottomette per appagare il voyeurismo dell’ambasciatore francese, ritroviamo il mare, ancora una volta in un contesto lugubre e notturno, cupo e minaccioso, a diciannove minuti dall’inizio, per una durata di un minuto e quindici secondi, nel momento in cui Casanova rema a fatica sulle onde della laguna e viene tratto in arresto per essere trasportato nei piombi (cfr. fig. 18).

Il mare ritorna ne *La città delle donne* (1980) in una breve sequenza di un minuto, di forte sapore caricaturale, collocata a un’ora e quarantasette minuti dall’inizio, con la donna in costume da bagno che attraversa a rallentatore

la spiaggia, osservata da un gruppetto di adolescenti estasiati (cfr. fig. 21).

In *E la nave va* (1983) il mare è presente dall’inizio alla fine del film, senza soluzione di continuità. Il film è l’unico in cui non si abbandona mai il mare, essendo appunto il racconto di un funerale per mare nell’anno 1913 (cfr. fig. 19), alla vigilia della prima guerra mondiale, organizzato per disperdere le ceneri di una grande cantante lirica, Edmea Tetua – che è l’anagramma di Medea, ma che allude chiaramente a Maria Callas – i cui ammiratori e amanti hanno organizzato appositamente quel viaggio, funestato, alla fine, dall’attentato di un giovane serbo nei confronti di un incrociatore austro-ungarico e il conseguente bombardamento (cfr. fig. 20), che si chiude con l’affondamento della nave e la discesa dei passeggeri nelle scialuppe di salvataggio. Il mare, anche in questo caso ricostruito in studio con giganteschi ed esibiti fogli di cellophane, ha una valenza più legata a *thanatos* che a *eros* oppure ad entrambe le divinità greche intrecciate tra loro, secondo quanto afferma Freud nell’*Interpretazione dei sogni*.

Il culmine di questa presenza del mare in *E la nave va* si raggiunge tuttavia in due lunghe sequenze, la prima a un’ora e quarantaquattro minuti dall’inizio, per la durata di cinque minuti, che comprende la cerimonia della dispersione delle ceneri della defunta, accompagnata dal coro dei suoi ammiratori, con tanto di orchestra e direttore.

La seconda, collocata a un'ora e cinquantuno minuti dall'inizio, per la durata di otto minuti e mezzo, è l'epilogo del film, che descrive il lento affondamento della nave, straordinaria metafora del mondo che si inabissa a causa della sua follia, mentre indifferenti al loro destino i passeggeri cantano accompagnati dalle note della *Forza del destino* di Verdi, con il direttore d'orchestra (Paolo Paoloni) costretto a tenersi in equilibrio mentre la nave si inclina sempre di più, fin poi ad affondare.

Poche volte come in questo caso la metafora del mare è stata sfruttata da Fellini in chiave apocalittica e distruttiva, anche se in alcune citazioni precedenti, da *I vitelloni* a *La strada* a *Otto e mezzo* al *Satyricon* ad *Amarcord* e a *Il Casanova*, la rappresentazione del mare avvolge l'azione narrativa in un velo di malinconia e talora di profonda tristezza, come è il caso della scena notturna finale de *La strada*, con Zampanò disperato di fronte all'indifferente rumore ripetitivo delle onde.

Il treno

Il treno campeggia in tutta evidenza sin dal primo film di Fellini, *Luci del varietà* (1950), diretto in collaborazione con Alberto Lattuada, dove a otto minuti dall'inizio, con una sequenza di sei minuti, vediamo comparire sul treno Liliana (Carla Del Poggio), che sveglia il capocomico "fuciatore d'ilarità" Checco (Peppino De Filippo) per chiedergli di essere ingaggiata nella sua

compagnia (cfr. fig. 22).

A quarantasei minuti dall'inizio, per una rapidissima ripresa di quaranta secondi, rivediamo il treno in corsa in un passaggio in esterno per poi rivederlo nell'ultima sequenza, a un'ora e trentuno minuti dall'inizio e a tre dalla fine (cfr. fig. 23), a chiudere simbolicamente il film che pure si era aperto praticamente con l'incontro in treno di Liliana e Checco. Qui appunto, secondo un espediente stilistico usato anche da Monicelli e Steno per *Vita da cani* (1950), il treno segna ad anello l'inizio e la conclusione della storia, con la soubrette divenuta famosa accanto al capocomico rimasto sempre fermo al suo squallido posto, che alimenta però la sua frustrazione con sogni ad occhi aperti e racconti di trionfi mai avvenuti. Ne *Lo sceicco bianco*, come vedremo anche poi con *Roma*, *La città delle donne* e *Ginger e Fred*, la prima inquadratura è proprio quella di un treno che entra in stazione, a dare l'avvio ai rispettivi film.

I due coniugi appena sposati, Wanda (Brunella Bovo) e Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste), arrivano alla stazione Termini di Roma per trascorrervi il loro viaggio di nozze, con inclusa una programmata visita al papa (cfr. fig. 24).

Si tratta della prima sequenza, che dura due minuti, con esterni ed interni del treno, da cui si dipana l'intreccio, centrato sulla storia di una ragazza di provincia che obbedisce, ai limiti del surreale, alla prepotente spinta dei suoi sogni di evasione alimentati dai fotoromanzi.

Ne *I vitelloni* il treno assume una valenza poetica esplicita, fino a diventare aperto motivo espressivo.

Troviamo il treno in due sequenze, di cui la prima è l'inizio del viaggio di nozze di Fausto e Sandra per Roma, collocato a quattordici minuti dall'inizio, per una durata di due minuti e mezzo (cfr. fig. 25). Sono tutti lì alla stazione, genitori e amici, ad accompagnare la coppia che si è appena sposata e capiremo l'importanza di questa sequenza quando arriverà l'ultima, a un'ora e quarantadue minuti dall'inizio, per una durata di due minuti, con Moraldo (Franco Interlenghi) che improvvisamente decide di lasciare il borgo per andare verso l'ignoto (cfr. fig. 26). È chiaro che andrà a Roma, come capiremo meglio guardando la sequenza di *Roma*, quando il giovane giornalista (Peter Gonzales-Fellini) arriva alla stazione Termini nel 1939, come fosse Moraldo che arriva con quel treno preso ne *I vitelloni*.

Tra queste due sequenze, nelle quali il treno campeggia in primo piano, diventando protagonista rispetto agli stessi personaggi, troviamo altri due snodi narrativi che hanno chiaramente a che vedere con il treno.

Si tratta dei due incontri tra Moraldo e il piccolo ferroviere che si guadagna già da vivere a quindici anni, portatore di quello stesso angelismo malinconico e "creaturale" che caratterizzerà il personaggio del Matto (Richard Baschert) ne *La strada*. Parlano delle stelle in cielo, così come

farà poi il Matto, sostenitore della “filosofia del sassolino”. Ma è proprio in questi incontri casuali e fugaci con il piccolo ferroviere che Moraldo matura il suo proposito di lasciare il borgo per andare incontro al suo destino. Non a caso il film si chiude con una sequenza di tre minuti, con il piccolo ferroviere che domanda a Moraldo già quasi entrato nella carrozza: “Dove vai?” e Moraldo che, esitante, risponde: “Non lo so, parto. Non lo so”. Il piccolo ferroviere lo incalza: “Ma che cosa vai a fare, allora?”. Moraldo ribadisce: “Non lo so. Devo partire. Vado via”. Il ragazzo trae la sua conclusione: “Ma non stavi bene qui?”, ma Moraldo non risponde più. Il film si conclude con il piccolo ferroviere visto di spalle che fa l’equilibrista su un binario mentre il treno con Moraldo si allontana. Si tratta, come si può facilmente capire, di una valenza poetica molto forte attribuita al treno, protagonista di un cambiamento così radicale nella vita di Moraldo, che riflette evidentemente la stessa persona di Fellini, mentre gli altri quattro vitelloni, in rapidissima successione, con un montaggio giustapposto, quasi in soggettiva dal treno che si muove, sono inquadrati nei loro rispettivi letti a dormire, destinati a ripetere ogni giorno gli stessi gesti. Ne *Le notti di Cabiria* non vediamo mai il treno, ma Fellini sceglie come luogo d’incontro per Cabiria ed Oscar (François Perier) proprio la stazione Termini, affollata e caotica, con le sirene dei treni

che si sentono nettissime fuori campo. Niente di più.

Ne *La dolce vita* il treno viene solo evocato nella sequenza relativa al padre di Marcello (Annibale Ninchi), arrivato a Roma all’improvviso e deciso a passare una notte galante con l’amica del figlio (Magali Noël). Colto da un improvviso malore, decide di fare ritorno a casa all’alba. Sono le quattro della notte e afferma che vuole prendere a tutti i costi il treno delle 5,30: “Preferisco partire, così alle 10 sono a casa”, afferma perentorio, quasi rivelando implicitamente allo spettatore che torna a Rimini.

In *Otto e mezzo* vediamo il treno solo nella sequenza di Carla (Sandra Milo), che arriva alla stazione termale (cfr. fig. 27) per incontrarsi con Guido (Marcello Mastroianni), ma l’importanza del treno nel film è data dal fatto che Fellini, nella stesura originaria, aveva scelto di concludere la sua storia con una sequenza sul treno che tornava a Roma, dove Guido e Luisa (Anouk Aimée) si stringevano la mano ricomponendo le loro incomprensioni in mezzo a tutti i personaggi del film, in un bianco abbacinato, come quello del finale de *La dolce vita*, mentre il treno sfrecciava sui binari.

Questa sequenza, ormai perduta, venne girata ma poi soppressa e scartata e solo recentemente Mario Sesti, sulla base delle riprese fotografiche eseguite sul set, è riuscito a ricostruirla e a mostrarla con il titolo *L’ultima sequenza*. Indubbiamente l’attuale finale di *Otto e mezzo*, sottolineato

dalla geniale musica di Nino Rota, è travolgente e costituisce uno dei più suggestivi e poetici dell’intera storia del cinema mondiale, ma per quello che interessa le riflessioni che stiamo facendo a proposito della presenza del treno nel cinema di Fellini, l’altro finale, anche se scartato, ha un’enorme importanza, perché ci conferma che il treno, per Fellini, inizia o conclude la storia raccontata in un film, rappresentando uno stilema ricorrente e allusivo con esiti poetico-espressivi fondamentali e un richiamo al viaggio inteso come rottura dello spazio e del tempo, collegati all’accidia del presente. Ce lo dimostra in modo evidente lo special televisivo, girato in inglese per gli americani, *Fellini: A Director’s Notebook* (1969), preparatorio al *Satyricon* ma anche riflessione di Fellini sul mai girato *Viaggio di Mastorna* (non a caso un viaggio!). In questo special assistiamo a un viaggio nella metropolitana di Roma, ancora in costruzione insieme all’ingegnere capo dei lavori. La sequenza in questione, collocata a tredici minuti e mezzo dall’inizio, dura circa due minuti, durante i quali, in soggettiva, vediamo alcuni cartelli delle fermate scritti in latino e, fermi in attesa, uomini e donne vestiti da antichi romani (cfr. fig. 28 e fig. 29).

Si tratta di una sequenza molto suggestiva, da assimilare alla funzione mitopoietica e di sospensione dalla realtà, che svolge il treno nell’universo poetico di Fellini. Ne *I clowns* (1970) incontra-

Il treno



Fig. 22: *Luci del varietà*



Fig. 23: *Luci del varietà*



Fig. 24: *Lo sceicco bianco*



Fig. 25: *I vitelloni*



Fig. 26: *I vitelloni*



Fig. 27: *8½*

Il treno



Fig. 28: *Block-notes di un regista*



Fig. 29: *Block-notes di un regista*



Fig. 30: *I clowns*



Fig. 31: *I clowns*



Fig. 32: *Roma*



Fig. 33: *Roma*



Fig. 34: *La città delle donne*



Fig. 35: *La città delle donne*



Fig. 36: *Ginger e Fred*



Fig. 37: *Ginger e Fred*



Fig. 38: Spot pubblicitario per Campari



Fig. 39: Spot pubblicitario per Banca di Roma

mo il treno in due sequenze contigue l'una all'altra, che sono collocate a diciassette minuti dall'inizio per la durata complessiva di tre minuti (cfr. fig. 30 e fig. 31).

Si tratta dello scherzo fatto al capostazione nano e dai tratti clowneschi (come sono tutti i personaggi del film, Fellini compreso) ad opera di alcuni ragazzetti all'interno di un treno in sosta che, quando questo riparte, spernacchiano in direzione dell'ometto, che si arrabbia, salta e minaccia vendetta, cosa che avviene subito dopo, quando accanto al piccolo capostazione si trova un severo e compiaciuto gerarca fascista, vestito di tutto punto e anche lui disegnato con tratti clowneschi.

Di fronte a quella minacciosa autorità i ragazzi, questa seconda volta, non solo si astengono dal fare le pernacchie al capostazione ma, quando il treno si muove, stendono il braccio nel saluto romano in direzione del capostazione e del gerarca.

In *Roma* (1972), come abbiamo detto, la funzione del treno è importante soprattutto nella sequenza che troviamo a quattordici minuti dall'inizio, per una durata complessiva di due minuti, con il protagonista che arriva alla stazione Termini nel 1939 come se fosse il Moraldo de *I vitelloni*, a conclusione del suo viaggio iniziato però nel 1953 (cfr. fig. 33).

Questa sequenza, che costituisce l'avvio vero e proprio del film, inserito in una dimensione chiaramente autobiografica, ancorché falsata e liberamente ricostruita, è preceduta dal breve passaggio

di un treno, a tredici minuti dall'inizio (cfr. fig. 32), per la durata complessiva di un minuto, che si ferma solo per pochi istanti alla stazione del borgo con un cartello su una carrozza su cui si legge chiaramente "Roma".

In *Amarcord* (1973) il treno non si vede mai, anche se il tessuto narrativo del film, con la tensione prodotta dall'asfittica vita della provincia, è evocato nell'insieme dai vitelloni locali che giocano a biliardo e bivaccano tutto il giorno al caffè, come il mezzo che permetterebbe loro, solo che lo volessero, di uscire e di andarsene dal borgo. Tuttavia solo in due sequenze brevissime ci troviamo di fronte al treno, anche se non lo vediamo fisicamente.

La prima è l'arrivo del gerarca proveniente da Roma in visita al borgo, realizzata da Fellini a Cinecittà, riproducendo soltanto il vapore della locomotiva, accompagnato dal rumore tipico del treno che riparte. La seconda, che ha una forza grottesca e comica da humour nero, è il carro funebre che accompagna la madre di Titta (Pupella Maggio) al cimitero, costretto a fermarsi a un passaggio a livello. Sentiamo chiaramente il suono intermittente del campanello mentre vediamo l'asta che lentamente si solleva per permettere al corteo funebre di proseguire il suo triste percorso.

Allo stesso modo in cui *E la nave va* sarà tutto centrato sul mare, dall'inizio alla fine, *La città delle donne* è un film che rappresenta un sogno del protagonista Snaporaz (Mar-

cello Mastroianni) mentre sta viaggiando su un treno insieme alla moglie (cfr. fig. 34). Il film inizia con la ripresa delle rotaie e del treno che si infila in un tunnel, per concludersi allo stesso modo, con il treno che entra in un tunnel come si trattasse di una placenta o di una vagina.

Alla fine del sogno, in una sorta di magia irrazionale, il protagonista si troverà con gli occhiali rotti, proprio come era avvenuto durante una coluttazione all'interno del suo sogno e incontrerà alcuni personaggi, dalla signora procace alle due ragazze seminude del tip-tap, che si vanno a sedere nello scompartimento nel quale Snaporaz e la moglie stanno viaggiando (cfr. fig. 35).

La città delle donne diventa così anche un inno al treno, ancora una volta capace, secondo il mondo poetico di Fellini, di cantare, per il cambiamento che sa produrre, la bellezza della vita.

Ancora una volta il film ha una struttura anulare, dove la prima sequenza si collega all'ultima attraverso una coerenza narrativa perfetta.

In *Ginger e Fred*, ancora una volta il treno si presenta nella prima inquadratura del film, con il personaggio di Amelia Bonetti (Giulietta Masina), nome d'arte Ginger, che approda alla stazione Termini di Roma dal suo antico passato (cfr. fig. 36). La scena, che ha la durata di tre minuti, sembra una fotocopia, *mutatis mutandis*, della scena di *Roma* con l'arrivo del giovane giornalista (Fellini stesso) alla stazione Termini nel 1939. Ovviamente tutto è cambiato

e lo notiamo soprattutto con il differente uso della pubblicità, che là era discreto e limitato ad alcuni eleganti cartelloni pubblicitari, qui è letteralmente mostruoso, come verrà poi ampiamente dispiegato nel film, con uno zampone gigantesco che pende dall'alto e sovrasta i passeggeri e una folla tumultuosa e sguaiata.

Ancora una volta il film, come era già avvenuto con *Luci del varietà* e *La città delle donne*, è costruito su una struttura circolare e si conclude con la partenza di Ginger, accompagnata da Fred (Marcello Mastroianni) alla stazione Termini (cfr. fig. 37). Siamo a quattro minuti dalla fine e la sequenza prende avvio a un'ora e cinquantasei minuti dall'inizio. Alla malinconia fisiologica per ogni partenza, Fellini aggiunge qui qualcosa di freddo e di cupo, come di un mondo in disfacimento, avviato verso la sua fine.

Fred rifiuta di accompagnare Ginger fino al treno adducendo un'evidente scusa: "I treni che partono non mi piacciono" e Ginger si avvia così sola verso il binario, concludendo questa storia che getta molta luce sull'incipiente invadenza della televisione (si cita a più riprese il cavalier Lombardoni, che non può non essere un'allitterazione di Berlusconi), del cattivo gusto, della volgarità e del cinismo.

In *Intervista* il treno non compare mai, ma ha un'importanza centrale il tram, il mitico tram, chiamato dai romani "tranvetto", che collegava la stazione Termini con Cinecittà, ossia la fabbrica dei sogni,

per lo meno secondo Fellini. A venti minuti dall'inizio, la troupe rumorosa e confusoria, in una intersecazione temporale complessa, in cui si passa dal presente al passato senza alcuna soluzione di continuità, entra in una carrozza del tram opportunamente montata su un automezzo e preparata per girarvi delle scene al suo interno, ma appena la carovana si muove si entra nella Roma del 1939 e il viaggio sul tram, che scorre su binari ondulati e chiaramente di gomma, assume una dimensione fiabesca, onirica e fortemente allusiva. Un gerarca fascista (Pietro Notariani), vestito di tutto punto con la camicia nera e gli stivali, pronto ad apostrofare i viaggiatori con frasi retoriche, si rivolge al giovane giornalista sprovveduto (Sergio Rubini), che rappresenta Fellini ventenne appena approdato a Roma da Rimini. Intanto compaiono delle contadine che offrono uva ai viaggiatori, si vedono dai finestrini le cascate del Niagara, canyon e gole pericolose, pellirosse ed elefanti, con la battuta finale del gerarca che dice: "Se abbiamo incontrato gli elefanti vuol dire che stiamo arrivando a Cinecittà", come poi avviene. La sequenza è molto lunga (sette minuti) e costituisce l'ossatura narrativa del film, che vuol presentarsi, nella sua struttura onirica, come una rievocazione di una memoria deformata, estranea alla filologia del ricordo, e tuttavia aperta alle pulsioni della poesia che, ricostruendo il passato, vuole fecondarlo con la fantasia, mescolando i

dati reali con le emozioni in libera uscita.

Anche in questo caso la potenza suggestiva offerta dal treno-tram si dispiega in tutta la sua forza, con esiti poetici straordinari.

Il treno, con le sue oscillazioni e la passività emozionale che produce, tutta protesa solo a ricevere, offre a Fellini, e quindi anche allo spettatore, un'occasione per rientrare nel grembo materno, lasciandosi cullare e portando al massimo livello la facoltà di produrre sogni. Un'allusione in questo senso, filtrata a livello meta-filmico, la ritroviamo in una seconda e ultima sequenza in cui compare il treno o un suo sottoprodotto, che in questo caso è la metropolitana di Roma, dove Maurizio Mein, aiuto regista di Fellini, sale per trovare facce interessanti. Siamo a cinquantadue minuti dall'inizio e la scena dura due minuti.

Questa volta le immagini non scorrono all'esterno, ma all'interno della carrozza ferroviaria, con una panoramica di personaggi, di figure e di volti risolta in chiave clownesca e satirica.

Nell'ultimo film di Fellini, *La voce della luna* (1990), anche se non compare, il treno è fortemente presente in una sequenza che inizia a quarantasette minuti dall'inizio, per la durata di un minuto, con Nestore e Marisa che fanno l'amore in salotto, ma man mano che le effusioni si fanno sempre più intime, il salotto si trasforma in un vagone ferroviario, con tanto di rumore, di vapori, di sirene e di movimenti ondulatori. Insomma i due

amanti ora sembrano trovarsi proprio su un treno a consumare il loro atto d'amore.

È questo un caso conclamato col quale Fellini rende esplicita l'interpretazione freudiana del treno come simbolo sessuale, che si accompagna a quella sterminata letteratura da caserma centrata su barzellette e storielle di avventure amorose consumate sui treni e non poche volte recepita e illustrata nel cinema italiano (come per esempio in *Avventura di un soldato*, di Nino Manfredi, episodio di *L'amore difficile*, 1962; in *Bruciati da cocente passione*, di Giorgio Capitani, 1976; in *Cafè Express* di Nanni Loy, 1980, ecc.).

Il treno è stato usato da Fellini anche per due dei cinque spot pubblicitari girati per Bitter Campari (*Oh, che bel paesaggio!*, 1984), per Rigatoni Barilla (*Alta Società*, 1987) e per Banca di Roma (*Che brutte notti!*, 1992, tre spot: *Il leone in cantina*, *La galleria e Colazione sull'erba*).

Il primo, che risente dell'euforia indotta dal dilagare dei canali televisivi privati e dalla scoperta del telecomando, come illustrerà poi in forma satirica e amara *Ginger e Fred*, è costruito su un treno dove sta viaggiando un'avvenente signora (Silvia Dionisio), che dirige il telecomando televisivo sul finestrino come fosse un televisore (cfr. fig. 38). Ad ogni clic appaiono dal finestrino, lungo il percorso del treno, paesaggi esotici, cammelli, piramidi ecc., come poi avverrà con il viaggio del tram in *Intervista*, finché, alla fine, vediamo la scritta gigantesca e luminosa "Campari",

che chiude lo spot con piena soddisfazione della signora. *Colazione sull'erba*, girato da Fellini, a un anno dalla sua morte, per l'appena nata Banca di Roma, ha la struttura di un sogno e risente chiaramente sia de *La città delle donne* sia de *La voce della luna*. Si tratta evidentemente di un incubo: Paolo Villaggio sta facendo colazione seduto a un tavolo in mezzo ai binari della ferrovia, appena in prossimità di un tunnel. Il treno sta per arrivare e per travolgerlo, finché l'attore si sveglia ed è rassicurato dalle premure offerte dalla Banca di Roma (cfr. fig. 39).

La recente comparsa del *Libro dei sogni*, acquisito, dopo lunghe e complesse trattative con gli eredi, dalla Fondazione Federico Fellini di Rimini, ed ora pubblicato da Rizzoli (settembre 2007) in una forma e con un apporto filologicamente rigoroso, ci permette di approfondire ulteriormente la presenza del *mare* e del *treno* nella filmografia di Fellini attraverso una discesa priva di filtri e senza mediazioni dentro la parte più nascosta e più intima che è l'attività onirica di Fellini, fissata dallo stesso Fellini attraverso tre momenti: il racconto del sogno, la sua illustrazione attraverso il disegno, il commento breve.

Siamo insomma di fronte alla zona dell'universo istintuale di Fellini, a una sorta di "archeologia dell'anima" di incalcolabile importanza, che in qualche modo illumina, sia pure in forma intermittente e con squarci frammentari

la sorgente stessa delle sue pulsioni prima che queste si trasformino in dati poetico-creativi.

Ebbene, dalla minuziosa analisi di questo prezioso materiale, che abbraccia un periodo di trent'anni (1960-1990) la presenza del *mare* e del *treno* come presenze ricorrenti altamente significative all'interno del mondo interiore di Fellini può essere ampiamente confermata.

Dal Libro dei sogni: il mare

Per quanto riguarda il mare troviamo 44 sogni, quasi tutti illustrati da disegni:

1) 17 maggio 1961 (p. 72).

Qualcuno dice a Fellini che alcuni isolotti dell'America del sud sono in una guerra "ferocissima" tra loro ("vedo l'oceano respirare, sento sul volto gli schizzi delle sue potenti ondate"). Il disegno traduce in forma comica la situazione, con un vigile urbano che controlla il traffico dei neri isolotti.

2) 26 giugno 1961 (pp. 68-69).

Giulietta si trova all'interno di un aereo "bellissimo" e "di grande suggestione spettacolare", che "si dirige verso una grande montagna verde laggiù in mezzo al mare", dove pure si affaccia un altro aereo supersonico che "lascia cadere in mare qualcosa di oblungo e metallico". Il disegno che illustra il sogno ritrae il mare con in primissimo piano un blocco compatto di colore verde e all'orizzonte una informe macchia nera.

3) 27 giugno 1961 (pp. 70-71).

Una nave-treno, su cui si trova

Fellini, viaggia ad alta velocità tra i ghiacciai del nord Europa, in un mare gelido, disegnato con tratti di colore nero e azzurro.

4) 3 ottobre 1961 (pp. 89-92). Si tratta di un sogno molto ampio, costruito su un tessuto narrativo dettagliato. “Dalle vetrate di una grande villa sull’isolotto dove è costruita si vede un mare infinito”; “attraversare il mare con una barca-taxi che le onde minacciavano ogni momento di rovesciare”; “tuffarsi nella grande onda della vera vita”; “verde cupo del mare”; “onde alte come montagne”; “con tonnellate di acqua sull’isola”; “come potranno arginare la ciclopica ondata che si sta formando gonfia di tutte le catastrofi laggiù sul buio fosco dell’orizzonte?”; “il tifone sta avanzando”; “perché sognavo che l’isolotto (...) rischiava di sprofondare nell’oceano?”.

5) 31 ottobre 1961 (p. 78). Il mare è rappresentato in un grande disegno, dove un pesce, che fuoriesce in verticale a metà della superficie dell’acqua, perde sangue. Il commento di Fellini esprime un senso di paura e di angoscia: “...il grosso pesce carico di tritolo e di pericolosissima radioattività”.

6) 12 novembre 1961 (p. 75). Fellini immagina di partire su un battello molto precario, che “beccheggia pericolosamente, tutt’attorno il mare è molto mosso, a perdita d’occhio fino all’estremo orizzonte si vedono le creste bianche di onde gonfie e potenti che si rincorrono nella tenebra e nel vento”. “Il mare è molto

mosso (...). Se il mare è così agitato (...) radioattività delle onde se in alto mare la tempesta è più violenta”.

7) 12 novembre 1961 (p. 460), illustrato solo da un disegno a tutta pagina, senza commento, che rappresenta una scena complessa, nella quale compaiono contemporaneamente il mare e il treno. Su un molo scorrono dei binari di una ferrovia, mentre in alto e in basso è raffigurato il mare. Sul molo è sdraiato Fellini, accanto ai binari, mentre alla sua sinistra si vede la figura di un bambino chinato, un uomo di spalle e una prosperosa e truccatissima donna. Alla destra, davanti alla testa di Fellini, due figure stilizzate di preti col cappello nero. Giganteggia, a mo’ di fumetto, un “no!”, che sembrerebbe provenire dal pensiero di Fellini.

8) 22 febbraio 1962 (p. 102). Non sorretto da alcuna illustrazione, il sogno è uno stato d’animo che inizia con “volavo su paesi di mare”.

9) 21 aprile 1962 (p. 117). Giulietta sdraiata sulla spiaggia cerca di impedire a Fellini di vedere Luchino Visconti, anche lui sdraiato al suo fianco. Fellini spiega la situazione con il fatto che “Giulietta cerca di nascondermi la vista di Luchino perché sa che io davanti al suo cipiglio di soldatuccio medioevale forse abbasserei lo sguardo tradendo in tal modo la mia debolezza”.

10) 10 dicembre 1962 (p. 98). Fellini è dentro un taxi, in riva al mare. “Io guardo abbagliato l’incandescente visione che esplose sul mare”. Il disegno illustra la situazione.

11) 14 giugno 1963 (pp. 124-

125). “La stanza è allagata e noi rematori siamo su una scialuppa. C’è anche Luchino che mi scruta in silenzio” (...). “infilare la porta ed uscire nel fangoso canale che sfocia laggiù in fondo in mare”; “il cielo è gonfio di nubi nerastre, il mare ha un colore livido, fa paura”.

12) 4 novembre 1966 (p. 186), corredato di un disegno a pagina 187. Liliana Betti mostra a Fellini una fotografia “dove è ritratta una bambinetta di due o tre anni a cavallo di una grossa vecchissima testuggine marina che sta per rientrare in mare (...). Ma questa creaturina sotto le onde scivolerà dal dorso della tartaruga, sprofonderà negli abissi marini. La foto si anima, la grande testuggine s’infilta in acqua, la bambina scompare in acqua. Tento di afferrarla per un piede ma non la trovo più... È sparita verso il fondo del mare...”.

13) 12 novembre 1966 (p. 189), corredato da un disegno in basso. Fellini sta nuotando nel porto di Rimini e così commenta: “Nuotavo per raggiungere il mare? – Sì – dicevo – io sono un gigante ma il mare è sempre immenso”.

14) Sogno del 15 marzo 1967 (p. 203), corredato da un disegno centrale, nel quale un giovane butterato sta in mezzo al mare, sovrastato da un enorme pesce. Fellini riconosce se stesso nel giovane butterato e, alludendo al pesce gigante, così commenta: “L’ho sventrato perché in tal modo ci può servire da canoa e potremo raggiungere la riva”.

15) Sogno del 28 marzo 1967 (pp. 204-205), corredato da un

disegno quasi a pagina intera, che rappresenta un aereo fermo sulla spiaggia dopo aver tentato un atterraggio sul bagnasciuga in un clima di tempesta. Fellini ritiene che su quell'aereo ci siano i figli che lui ha avuto da Giulietta e teme per la loro incolumità.

16) Sogno del 10 maggio 1967 (p. 209). Riemerge, nel contesto generale di un sogno, nel quale Fellini sente una voce che gli dice di volergli sempre bene e di non averlo mai lasciato. Fellini non riconosce a chi appartenga quella voce, ma chiede commosso: "Chi sei? La mia 'anima'? La mia musa? Sei la bambinetta sprizzante gioia che scomparve in mare a cavallo dell'antichissima testuggine?" (cfr. sogno del 4 novembre 1966, p. 186).

17) 6 agosto 1967 (p. 237), corredato da un disegno di mezza pagina, che rappresenta una barchetta in mezzo ai flutti. "Vedo la prua di una barca che affronta un grande mare verde tempestoso. Le onde entravano nella barchetta".

18) Sogno del 5 aprile 1968 (p. 253), corredato da un disegno evanescente, che rappresenta quattro aviogetti stilizzati che volano su un mare anch'esso stilizzato. Commento di Fellini: "Formazione di aerei a grandissima altezza che recano leggere e astratte costruzioni di bambini. Dovrebbero essere depositate sul mare (ma c'è il mare?) e galleggiare come giunche da guerra. Difesa o offesa?".

19) Maggio 1968 (pp. 250-251), corredato da un disegno a pag. 250 in basso che rappresenta un palombaro in fondo al mare e commentato

con "il palombaro scende nel fondo del mare" e, a caratteri cubitali maiuscoli: "Sprofondare giù nell'abisso marino giù nell'inconscio, pescare nella sconosciuta voragine del mare e risalire con i tesori".

20) 25 giugno 1974 (p. 274), corredato da un disegno di piccole dimensioni, in nero, che rappresenta il molo di Rimini. A destra del molo una imbarcazione tutta nera, con il commento di Fellini: "Sono io il capitano di questo piccolo piroscifo, così piccolo, buio e attraccato dalla parte del mare aperto? È notte fonda. Il mare gonfio livido. Si deve partire? Menicuccio scruta l'orizzonte tempestoso e indicandomi grandi macchie di schiuma che dal largo la corrente sospinge verso il porto mi dice: 'Non si può salire sulla passerella dottore. Questa schiuma ha bagnato tutto, Si scivola. È pericoloso! Non si può!'".

21) 15 settembre 1974 (p. 277), corredato da un disegno di mezza pagina, in nero, che rappresenta un faro in mezzo al mare, con Norman e Rotunno davanti al faro e Fellini dietro, con una penna in mano e un foglio di carta. Commento di Fellini: "Sul molo di Rimini una notte tempestosissima, un vento impetuoso violento soffia dal largo verso terra sollevando le onde. Io sto disegnando. Alle mie spalle seduto in un atteggiamento di indifferente e pacifico distacco c'è Peppino Rotunno. Norman solleva nell'aria carica d'acqua il mio disegno che rappresenta una nave nera che si ostina a partire in una notte simile a

quella che stiamo vivendo".

22) 10 novembre 1974 (p. 283), corredato da un disegno di mezza pagina, che rappresenta un terreno squadrettato (una spiaggia), che termina con il mare. La situazione rappresentata non ha alcun riferimento con il mare.

23) 20 novembre (p. 287), corredato da un disegno a tutta pagina che rappresenta un jumbo dove stanno viaggiando De Laurentiis, Cristaldi e Fellini, che però vuole scendere. Il jumbo atterra nella baia di Napoli. Fellini commenta: "Com'è antica questa terra! – penso guardando le montagne che sprofondano in mare".

24) 3 dicembre 1974 (p. 289), corredato da un disegno di un quarto di pagina, rappresentante un isolotto verso cui si dirige una barchetta piccolissima su cui si trovano alcune figure nere.

25) Dicembre 1974 (p. 293), corredato da un enorme disegno a tutta pagina, che rappresenta una donna gigantesca in bikini, verso la quale si dirigono Fellini, vestito da scolaro, e il papa Paolo VI che stanno su una mongolfiera. I piedi della donna poggiano sulla spiaggia di Rimini e sullo sfondo il mare. Il papa dice a Fellini: "Eccola lì, Fefè, la grande Fabbricante dissolvente di nubi! Eccola tutta lì!".

26) 27 dicembre 1974 (p. 295), corredato da un disegno che rappresenta le mani di Fellini che accarezzano un barboncino sulla riva del mare.

27) 1 gennaio 1975 (p. 296), corredato da un disegno di mezza pagina, rappresentante una donna con enormi seni,

Lucianona, che invade “lo spazio azzurro di un cielo altissimo sul mare verde smeraldo con lunghe creste bianche” e “un forte odore di mare”.

28) 25 marzo 1975 (p. 302) corredato da un disegno molto complesso, quasi alla Bosch, con il re Vittorio Emanuele III (Pipetto), che esce dall'ano di una donna enorme e nuda, carponi sulla spiaggia (di Rimini?). Fellini è su una barchetta tutta nera, che galleggia poco distante dalla riva.
29) 5 novembre 1976 (p. 323), corredato da un disegno di mezza pagina, rappresentante Fellini che tenta di volare, trattenuto “ad un nero serpente marino che tenacemente e indissolubilmente è legato a me e al buio spaventevole mare”.

30) 25 aprile 1977 (p. 333), corredato da un piccolo disegno che rappresenta in alto un nuotatore nel mare e in basso una donna prosperosa sulla spiaggia che misteriosamente dice a Fellini, come in un fumetto: “Tu solo sai cosa significa quella immagine!”.
31) 20 ottobre 1977 (p. 339), corredato da un disegno che rappresenta Rossellini, su una casetta diroccata che sta sgretolandosi, mentre cerca di sostenere Fellini immerso nell'acqua del mare, di fianco a Ugo La Malfa che sta affondando.

32) Marzo 1979 (p. 360), corredato da un disegno nero altamente significativo, con Fellini su una barchetta, tremante, circondato da lugubri squali. Fellini commenta: “Solo, di notte, in pieno oceano, su una barchetta senza remi e già semisommersa dall'acqua vedo

aggirarsi attorno veloci e nere le pinne dei pesci-cani!!! Chi mi salverà? Come mi salverò?”.

33) 21 novembre 1979 (p. 365), corredato da un disegno al centro della pagina, che rappresenta una donna formosissima, con i seni nudi e procaci al vento, davanti al mare (“Le tette più grandi che abbia mai visto, gonfie, lunghe e diritte”).

34) 23 novembre 1979 (p. 367), corredato da due disegni in nero al centro della pagina, che rappresentano due sottomarini emersi a filo d'acqua (“primo sottomarino che emerge miracolosamente”), con l'annuncio che “è morta la N.” e Fellini in primo piano che piange con grossi lacrimoni.

35) Giugno 1980 (p. 378), espresso con un solo disegno in alto, che rappresenta una donna procacissima e nuda immersa nell'acqua del mare, che sorregge i propri seni giganteschi, dotati di straordinari capezzoli.

36) 10 ottobre 1980 (p. 375). Il disegno, che rappresenta Claudio Martelli che “vomita dalla bocca un orrendo calamaro” alla presenza di Franco Rossi e lo stesso Fellini, che sono seduti al tavolo di uno “squallido ristorante sul mare (Napoli? Fregene?)”.

37) 3 novembre 1980 (p. 380), espresso con un disegno lugubre e misterioso che rappresenta molti personaggi disegnati in nero, seduti su una spiaggia di fronte a un mare ampio. Si riconosce un monsignore con gli occhiali da sole. A sinistra il corpo del padre di Fellini, sdraiato con la te-

sta rivolta al lettore, mentre una figura femminile seduta in prossimità del bagnasciuga rappresenta la madre.

38) 3 dicembre 1980 (pp. 386-387), illustrato da due disegni che rappresentano rispettivamente un dirigibile che irrompe su una spiaggia, incendiandosi, con il commento di Fellini: “C'era il mare alla mia sinistra? E quella spiaggia erbosa era la spiaggia di Rimini? Di Miramare?” e una donna nuda enorme, immersa nell'acqua del mare, mentre Fellini la contempla dalla spiaggia, a lato di un teatrino di marionette. Due figurette nere, su un'altura, si rivolgono a Fellini dicendogli: “Perché le parli? Dalla riva non ti sentirà mai!! D'altronde il tuo posto è ancora quello” e il burattinaio, in tono di accigliato rimprovero: “Vuoi tornare a lavorare o no buffone? La recita deve andare avanti” e Fellini risponde: “Non ti capisco! Torna a riva!!”.

39) 5 giugno 1981 (p. 468), espresso con un solo disegno nero in alto, che rappresenta una donna procacissima e nuda, che campeggia davanti al mare, come modella di un pittore barbuto intento a ritrarla. Su una nuvoletta a sinistra sono seduti a un piccolo tavolo, giocando a carte, Pulcinella, Totò e Gelsomina. Fellini commenta il sogno specificando di trovarsi “nella laguna su un isolotto melmoso”.

40) 21 dicembre 1981 (p. 397), illustrato da un disegno completamente nero in fondo pagina, che rappresenta una barchetta in balia di onde turbolente e minacciose, con la quale Fellini dovrebbe andare

in America. I dubbi di Fellini: "In America? Con quel barchino? Ma come è possibile? (...) Tutto ciò che deve sapere di nautica e di tempeste o di viaggi per mare, così lunghi?". 41) 23 febbraio 1982 (p. 400), illustrato da un disegno in alto a sinistra della pagina, che rappresenta una imbarcazione completamente nera su un mare tutto verde. Il commento di Fellini: "un enorme piroscampo nero, atro, buio, che solcava il mare (...) e già era in alto mare (...) tutto era nerissimo. Nel breve sogno che seguiva questo del piroscampo". 42) 25 febbraio 1982 (p. 401), illustrato da due disegni di mezza pagina l'uno. Nel primo è disegnato lo stesso piroscampo nero sognato due notti prima, molto più grande, che solca un mare verde. Il commento di Fellini: "La nuova nave buia grandissima (varata di nascosto all'insaputa di tutti) giganteggia sul mare solcandolo impetuosa e potente". Nel secondo, senza commento, Fellini vola sopra un mare verde e azzurro, in mezzo alle nuvole, mentre il sole sorge (o tramonta) all'orizzonte. 43) 8 maggio 1982 (p. 403), illustrato solo da un disegno a tutta pagina, senza commento, che rappresenta una scena raccapricciante che si svolge negli abissi marini, dove un cocodrillo sta divorando Fellini.

Dal Libro dei sogni: il treno

1) 30 novembre 1960 (p. 21), illustrato da un disegno a centro pagina, che rappresenta due treni a vapore, visti frontalmente, collocati su quattro

binari, a lato di una stazione del nord, dove Fellini e Giulietta attendono l'arrivo del treno per Belluno, anche se, nel commento, Fellini specifica che Giulietta si trova già sul treno.

2) 16 febbraio 1961 (p. 43), illustrato da un disegno a fondo pagina, che raffigura un treno a vapore che corre verso destra, con una figura in nero (lo stesso Fellini che corre a inseguirlo con una borsa in mano. Il commento di Fellini: "Perché il treno è partito in anticipo? Guardo l'orologio al mio polso e mi rendo conto invece che il treno è partito un minuto dopo (...). Continuo a trottare come un cavallo, sono ormai in aperta campagna, il treno non lo prenderò più, è troppo lontano".

3) 15 aprile 1961 (p. 65): "In paese cerco disperatamente l'ospedale e trovo Giulietta stesa in terra sotto le mura di una grande chiesa, l'hanno sistemata lì, quello è il suo posto".

4) 27 giugno 1961 (pp. 70-71). Una nave-treno, su cui si trova Fellini, viaggia ad alta velocità tra i ghiacciai del nord Europa, in un mare gelido, disegnato con tratti di colore nero e azzurro.

5) 12 novembre 1961 (p. 460), illustrato solo da un disegno a tutta pagina, senza commento, che rappresenta una scena complessa, nella quale compaiono contemporaneamente il mare e il treno. Su un molo scorrono dei binari di una ferrovia, mentre in alto e in basso è raffigurato il mare. Sul molo è sdraiato Fellini, accanto ai binari, mentre alla sua sinistra si vede la figura

di un bambino chinato, un uomo di spalle e una prosperosa e truccatissima donna. Alla destra, davanti alla testa di Fellini, due figure stilizzate di preti col cappello nero. Giganteggia, a mo' di fumetto, un "No!", che sembrerebbe provenire dal pensiero di Fellini.

6) Sogno del 1963, senza l'indicazione del giorno e del mese (p. 118), illustrato da un disegno a centro pagina, che rappresenta un autobus verde e una piccola automobile nera, nella quale si trovano due persone tratteggiate in nero. Il commento di Fellini: "Nell'auto che rischia di venire schiacciata ci sono io e la P. (Era forse un avvertimento che consigliava di non fare un certo viaggio in macchina, forse era più prudente prendere il treno)".

7) 7 agosto 1963 (p. 125), illustrato da un disegno quasi a pagina intera, che rappresenta una donna procacissima e nuda, con i seni opulenti, di fronte alla quale si trova Fellini, con il pene rosso in erezione. Il commento di Fellini: "In treno coito orale con Anita, che è più grassa ed evita di fissarmi negli occhi".

8) 30 settembre 1963 (p. 131), illustrato da un disegno a metà pagina, che raffigura un treno enorme, con una didascalia secca di Fellini: "Il favoloso treno a sette piani".

9) 18 ottobre 1963 (p. 132), illustrato da un disegno a tre quarti di pagina, che rappresenta una locomotiva a vapore che sta passando sopra tre figure umane stese sui binari. Fellini commenta: "Al passaggio a livello tra

Roma e Fregene assisto ad una strana manovra compiuta da una vecchia locomotiva su di un binario (morto?). Tre figure sono allungate su di una specie di pancone (...) Nessun morto. Nessun ferito. Il giochetto viene ripetuto tre quattro volte”.

10) 24 ottobre 1965 (pp. 158-159), illustrato da un disegno a tutta pagina, rappresentante un treno che corre sui binari all'interno di un passaggio a livello, con Fellini che armeggia dietro la sua macchina ferma al di qua della sbarra. In primo piano una donna prosperosa completamente nuda (certamente riconoscibile come Anita Ekberg), che si sorregge i seni rimpiccioliti con un recente intervento di chirurgia estetica. Commento di Fellini: “Scende la sbarra del passaggio a livello. Un treno con la mia macchina che si è arrestata di traverso, sghemba. (...) E mentre gioco con la pupattola e Anita coi suoi nuovi seni, un vagone carico di grano verde si allontana al di là della sbarra abbassata, con il suo moto lento ed uguale”.

11) 14 settembre 1966 (p. 182), illustrato da un disegno a mezza pagina, che raffigura un vagone di un treno che sfreccia a tutta velocità. Commento di Fellini: “Decido di partire all'improvviso. Faccio rapidamente, caoticamente le valige. Giulietta in sottoveste nera mi guarda sgomenta, corro alla stazione, il treno parte alle 8½. Un'ora prima avevo prenotato il posto. Arrivo alle 8½ esatte, ma il treno sta scivolando via sotto la pensilina. Che faccio? Mi metto a correre. Lo prendo? Lo lascio

andar via? Spicco un balzo e rimango aggrappato al predellino. Il treno ha già acquistato un'altissima velocità”.

12) 10 maggio 1967 (p. 210), illustrato da un disegno a un quarto di pagina, che rappresenta un treno in marcia verso sinistra. Commento di Fellini: “All'improvviso da destra a sinistra irrompe questa potente locomotiva che mi sfracella”.

13) 6 agosto 1967 (p. 237), raccontato da Fellini: “Perdo il treno. Renzi ha il mal di cuore. Tento di lavorare ma intorno a me ho troppi corpi femminili. Me ne metto anche uno sulle spalle e pretendo di poter continuare a scrivere”.

14) Giugno 1968 (pp. 258-259), illustrato da un disegno a tutta pagina che rappresenta due coppie di binari su cui camminano due figure nere, una maschile (Fellini) e una femminile (Giulietta). Dietro i binari una casupola con su scritto “Ristorante”, da cui escono tre pinguini. Commento di Fellini: “Il ristorante è in una stazione ferroviaria e sui binari vediamo subito i pinguini”.

15) Marzo 1970 (p. 443): “In treno con Buzzati. All'arrivo ci accorgiamo tutti e due di essere stati derubati delle nostre borse che contenevano le sceneggiature del Mastorna”.

16) Ottobre 1973 (p. 272), illustrato da un disegno a fondo pagina, che rappresenta sulla sinistra Fellini abbracciato in amplesso con una bionda, mentre sulla destra un tunnel con una locomotiva che avanza. Il commento di Fellini: “Così abbracciato alla telefonista dell'Hasler vedo

un lumicino che avanza lentamente dal fondo di un tunnel. È una locomotiva che ha un fanalino appeso davanti. Tra poco dovrebbe uscire dalla buia galleria, ma invece si ferma e poi è come risucchiata all'indietro, il chiarore del lume si fa sempre più fioco, sparisce nel buio...”.

17) 23 giugno 1974 (p. 270), illustrato da un disegno a mezza pagina, che rappresenta una locomotiva che va a cozzare all'interno di una miniera, contorcendosi. Il commento di Fellini: “Tremendo disastro in miniera. La locomotiva è andata a cozzare contro la parete di granito di un tunnel e si è rovesciata precipitando su... (Cos'era? Un vagone blindato? Un locomotore? Un carro armato?)”.

18) 23 agosto 1974 (p. 275), illustrato da un disegno a mezza pagina, che rappresenta Fellini scaraventato fuori da un treno in corsa. Il commento di Fellini: “Viaggio rinchiuso in un tetro vagone merci, nero, buio, chiuso come una tomba. So che in questo momento stanno piombando con la fiamma ossidrica anche le sottili fessure costituite dai quattro angoli. Sto per essere sepolto vivo nel vagone che continua la sua marcia chissà verso dove. Ma ecco che un attimo prima di saldare l'ultimo tratto della sottile fessura dell'ultimo angolo, miracolosamente mi trovo sbalzato fuori, sospeso nell'aria luminosa, libero, mentre il treno si allontana col suo funereo vagone”.

19) 15 settembre 1974 (p. 277), illustrato da un disegno a un terzo di pagina che rappresenta un gruppo di perso-

ne che alla stazione ferroviaria è in attesa delle valige, quasi tutte colorate di rosso. Commento di Fellini: “Dove sto andando? Confusamente so che debbo partire. Cerchiamo il binario 26 per Paris?”. La persona di spalle, che rappresenta Fellini stesso, in un fumetto dice: “Ma allora perché siamo scesi, se adesso dobbiamo risalire?”.

20) 20 novembre 1974 (p. 286), illustrato da un disegno a un terzo di pagina, che rappresenta una procace donna nuda dalla cintola in giù, seduta di spalle su una sedia, che mostra un poderoso sedere, di fronte a un treno fermo. Alla sua sinistra il capostazione che, in un fumetto, le dice: “Nemmeno questa volta sei partita!”.

21) 30 ottobre 1974 (p. 463), illustrato da un disegno a mezza pagina, che rappresenta un uomo e una donna seduti a un tavolo sui binari. Sul tavolo c'è solo un telefono privo di fili, ed è evidente che la donna, fascinosa e ben truccata, assomiglia molto ad Anna Falchi.

22) 16 marzo 1977 (p. 331), illustrato da un piccolo disegno posto alla sinistra in alto della pagina, insieme ad altri sei disegni rappresentanti scene diverse. Il disegno in alto rappresenta due robusti facchini, uno dei quali, in un fumetto, dice: “Il treno delle undici? Ah! Ah! Ah! Ma sono le cinque caro signore! Ah! Ah! Ah!”.

23) 20 ottobre 1977 (p. 338), illustrato da un disegno a mezza pagina in nero, che rappresenta Fellini stupito, che si interroga in fumetto: “Dov'è la stazione?”. A commento,

Fellini dice, tra l'altro: “Rimango solo con il timore concreto di non arrivare in tempo a prendere il treno. Dov'è la stazione?”.

24) Marzo 1978 (p. 355), illustrato da un disegno in nero a un terzo di pagina, che rappresenta due donne nude, di cui una è seduta sulla testa di un elefantino e l'altra che mostra i suoi seni poderosi, mentre quattro uomini in miniatura si trovano tra i due corpi femminili. Su una moviola viene rappresentato un disastro ferroviario, con la didascalia: “Due punti di vista del disastro ferroviario (da terra e dall'alto)”, con una nota di Fellini: “Il treno deragliava appena uscito dalla stazione cioè subito all'inizio del suo viaggio. (...) L'unico commento che io facevo era il seguente ‘da terra cioè dal punto di vista dei binari il disastro si gode di più, lo si vede meglio’”.

25) 2 gennaio 1979 (p. 359), illustrato da un disegno in nero a un terzo di pagina, che rappresenta l'interno di una corriera che marcia senza conducente e con il parabrezza ricoperto da una tenda nera. All'interno Fellini, sempre di spalle, che commenta: “Com'era prevedibile il viaggio si interrompe. Veniamo fatti scendere, ci dicono di prendere altri mezzi per proseguire ma non riesco a sapere dove bisogna recarsi per trovare le nuove corriere o i treni e a che ora. Vedo in un mucchio di bagagli la mia valigia...”.

26) Febbraio 1979 (p. 360), illustrato da un disegno di mezza pagina, completamente nero, che rappresenta un buio

e lugubre tunnel ferroviario, al cui fondo si vede un corpo nero disteso come un cadavere. Commento di Fellini: “Notte fonda. Semiaddormentato nella mia cuccetta del vagone letto mi rendo conto che il treno (a vapore) si è fermato nel centro di un lunghissimo tunnel. Tutto è silenzio e buio fitto. Manca la corrente? Giaccio immobile col timore che da qualche fessura del finestrino possa entrare il fumo della locomotiva. Mi sembra di sentirne l'odore acre, forse sta già invisibilmente penetrando nello scompartimento. Chi può venirmi in aiuto? Perché il treno si è fermato? Riprenderà la sua corsa? E quanto è lungo il tunnel?”.

Conclusioni

Dalla rassegna analitica relativa alla presenza del *mare* e del *treno* nella filmografia di Fellini, ivi compresi i sogni, è evidente che ci troviamo di fronte all'esplicitazione di stati d'animo profondi, ancorché differenti nella loro rappresentazione simbolica, che rivelano in pieno l'espressionismo felliniano, strettamente connesso con la sua concezione “creaturale” dell'esistenza. Naturalmente non è questa la sede per approfondire o semplicemente rendere chiara la evidente componente espressionistica presente nel cinema di Fellini, ma basterà fare qualche riferimento sintetico al suo stile per convincersi dei profondi legami, magari inconsapevoli, che legano Fellini a una poetica che si caratterizza, sin dal suo primo

apparire, come una delle più significative avanguardie del '900 nelle varie forme artistiche, soprattutto in riferimento alla storia del cinema.

L'espressionismo teatrale e cinematografico si fonda infatti sul privilegiare i dati emozionali della realtà rispetto alla sua traduzione e rappresentazione in senso oggettivo-documentario.

Da questo discende, come un corollario estetico, la subordinazione del personaggio rappresentato rispetto all'emozione dell'autore riflessa nel collegamento tra stati d'animo del personaggio stesso e il paesaggio esterno nel quale questi si muove.

La conseguenza formale di questa premessa è l'utilizzo di fondali visibilmente posticci, l'alterazione dei colori, la visualizzazione di incubi e di figure immaginarie, secondo un percorso e un'articolazione espressiva che parte dall'interiorità profonda per realizzarsi nell'esteriorità secondo le leggi dell'inconscio e della struttura emozionale dell'essere umano.

Nel cinema di Fellini, a partire dal primo momento e, in forma più accentuata, verso la fine della sua filmografia, in modo vistoso ne *La voce della luna*, forse il suo film più legato alla poetica dell'espressionismo, sono presenti tutte le caratteristiche sopra elencate, con l'aggiunta di alcune tecniche stilistiche centrate sulla recitazione degli attori, che per Fellini è del tutto irrilevante.

Alcuni elementi dell'espressionismo felliniano per esempio risiedono nel fatto che a

molti attori, ritenuti interessanti solo per la loro faccia, Fellini faceva dire dei numeri, dal momento che il film prendeva vita solo al montaggio; i colori sono spesso alterati e lo stesso doppiaggio asincrono viene adoperato per raggiungere un effetto di straniamento dalla realtà. Fellini ostenta il mare di plastica e il sole di cartapesta e i binari di gomma, perché quello che lo interessa non è la riproduzione oggettiva della realtà quanto la trasmissione di un'entità emozionale.

Se questa è dunque la componente espressionistica del cinema di Fellini, la rappresentazione del *mare* e del *treno* nei suoi film deve essere inserita proprio all'interno di tale componente.

È proprio a cominciare da *Lo sceicco bianco* infatti che il realismo di Fellini, mediato dalla grande lezione e dall'apprendistato rosselliniano, anche se nei termini di una regressione graduale, tende a risolversi nell'ambito di un linguaggio e di una poetica sempre più esplicitamente espressionistica, dove la rappresentazione della realtà è irrilevante rispetto alla vita interiore (non a caso Fellini spesso affermava che "il vero realismo è quello del visionario").

Può valere come un esempio eccezionale per la sua forza rappresentativa l'incontro di Wanda nella pineta con lo sceicco bianco su un'altalena impossibile, a dimostrare che Fellini voleva rappresentare quell'incontro non all'interno di un perimetro reale, ma visualizzare lo stato d'animo della ragazza che in quel

momento ha l'occasione e il privilegio di andare incontro ai suoi sogni. In altri termini non interessa a Fellini mostrare come Wanda realmente vede il suo sceicco bianco, ma come lo vive, filtrato dalla lettura del fotoromanzo, all'interno della sua anima.

Non a caso la psicoanalisi, in modo particolare l'*Interpretazione dei sogni* (1900) di Freud e gli studi di Jung sui simboli (*Trasformazioni e simboli della libido*, 1912), ci permettono di ricollegare le presenze del *mare* e del *treno*, che, come abbiamo visto, sono costanti nel mondo poetico di Fellini, alla loro appartenenza specifica, ovviamente trasfigurata, che è per Freud la sfera sessuale e per Jung, in modo più ampio, il rapporto con l'antropologia, l'inconscio collettivo e gli archetipi di ascendenza kantiana.

Rimane il fatto che, al di là delle distinzioni di ordine scientifico e tecnico, la ricorrenza del *mare* e del *treno* nei film di Fellini deve essere spiegata e ricondotta all'interno di quelle trasfigurazioni simboliche operate dall'inconscio, che rivelano, accentuatamente per Freud, una componente erotica mai disgiunta da un generale sentimento della morte e per Jung da un collegamento con l'attività mitopoietica dell'individuo e delle strutture psicologiche del mondo sociale in cui vive. Del resto i caratteri generali della poetica felliniana, che poggiano sia sulla sua concezione "creaturale" dell'esistenza sia sul "sentimento latino della vita", sono del tutto coerenti con l'intrecciarsi di

eros e *thanatos* e il loro trapassare l'uno nell'altro, in una sorta di osmosi che abbraccia la spinta verso la vita e la coscienza del suo tramontare. Ci troveremmo, in sostanza, di fronte a due archetipi simbolici, tanto ossessivamente presenti nell'opera creativa di Fellini, da essere considerati quasi come i cromosomi nascosti che hanno fecondato tutta la sua poesia.

Se infatti analizziamo come si presenta il *mare* nelle sequenze che abbiamo isolato, ci rendiamo conto che il mare si accompagna prevalentemente a uno stato d'animo negativo, come constatiamo nell'incontro tragicomico di Wanda con Fernando Rivoli ne *Lo sceicco bianco*, nel temporale che scoppia sulla spiaggia del lido Sirena ne *I vitelloni*, cui segue la rivelazione della gravidanza indesiderata di Sandra. Subito dopo vediamo la triste contemplazione del mare dal molo, il cupo tentativo di seduzione da parte dell'attore omosessuale nei confronti del sognatore Leopoldo e il frustrante incontro di Fausto con la signora sulla spiaggia dove intanto stanno correndo un gruppo di preti.

Ne *La strada* la presenza del mare acquista ulteriori contorni di tragicità, a cominciare dalla prima scena, nella quale Zampanò compra Gelsomina con 10.000 lire e due fiaschi di vino, irrompendo nella sua vita di creatura semplice, fino a distruggerla. Successivamente, proprio mentre Zampanò si bagna i piedi entrando appena nell'acqua della battigia, l'ingenua "creaturalità" di Gelsomina

verrà ferita dalle rozze parole dell'uomo. Infine la storia si conclude con Zampanò disperato che piange in riva al mare di notte, a suggellare la forte valenza simbolica del mare stesso, che riflette e rivela espressionisticamente l'anima e le emozioni che il personaggio prova in quel momento, ossia disperazione, pentimento, rimorso e desiderio di morte.

Lo stesso vale per la conclusione de *La dolce vita*, dove il mare è inquadrato questa volta in una luce abbagliante e tuttavia generatrice di mostri, come in fondo sono i personaggi che se ne allontanano. In *Otto e mezzo* il mare è rappresentato all'interno di un vero e proprio incubo, con il protagonista Guido che precipita dall'alto e successivamente inquadrato nella sequenza della Saraghina, triste e penoso nella sua elaborazione visiva, ben collegata al ritmo della rumba in asincrono. In *Giulietta degli spiriti* il mare, ancora una volta, sembra produrre visioni mostruose, immagini terribili, metabolizzate dalla protagonista sotto forma di ossessioni visive.

Ancora di più nel *Satyricon* il mare è apportatore di morte nella lunga sequenza della nave di Lica, che, dopo varie crudeltà e bizzarrie, culmina in una scena di decapitazione con la testa di Lica inghiottita dal fondo del mare. Il finale del film, con il cadavere di Eumolpo sulla spiaggia, fasciato in bende, che sta per essere mangiato, suggella il legame profondo del mare con *thanatos*.

La stessa scena del Rex in *Amarcord*, che pure sembra esaltare il vitalismo dei personaggi che gli vanno incontro, rivela, a ben guardare, un senso di cupa tristezza, elaborato all'interno di un contrasto palese tra la miseria sentimentale di quelle creature (esplicito in questo senso è il pianto della Gradisca) che si realizzano attraverso la sola contemplazione del mito.

Ne *Il Casanova* questa cupezza del mare è ulteriormente accentuata nelle scene notturne in cui si esalta il carnevale mentre la gigantesca testa femminile viene inghiottita dalla laguna, rivelando fortissimi nessi simbolici con la morte. La scena immediatamente seguente, che, all'interno di una imbarcazione di fortuna, ritrae Casanova, che rema in un mare notturno in tempesta e che si conclude con il suo arresto e il successivo trasferimento ai Piombi, ci restituisce un'immagine del mare ancora una volta con profonde connessioni con la morte. In *E la nave va* la tragicità espressa dalla rappresentazione del mare avvolge l'intero film e non potrebbe essere più evidente.

Il film racconta un funerale per mare funestato da un attentato che porta all'affondamento della nave. Mai Fellini ha raggiunto un tale livello di rappresentazione negativa del mare!

Per quanto riguarda il significato del treno le cose cambiano, dal momento che la rappresentazione o l'evocazione del treno si collega a una dimensione prevalentemente erotica o comunque tale da

rinnovare la vita, sottraendola al grigiore e all'accidia di un presente noioso e privo di emozioni.

La rappresentazione che Fellini fa del treno sembra quasi contenere lo slogan: "il treno ti cambia la vita".

Lo vediamo sin dalla prima sua comparsa in *Luci del varietà*, con Liliana che va da Checco per realizzare il suo sogno di diventare una soubrette. Anche lei sta fuggendo dalla propria noia e la sequenza allude fortemente a un risvolto erotico immaginato da Checco, poi frustrato da Liliana.

Nell'ultima sequenza il treno suggella il successo di Liliana e rimanda alle illusioni di Checco, che, salendo su una carrozza insieme alla sua sgangherata compagnia, continua a fantasticare di riviste e di successi che esistono solo nella sua testa.

Ne *Lo sceicco bianco* il treno accompagna i due sposini dalla provincia a Roma e il viaggio di nozze, anche in questo caso, trasmette una forte carica erotica.

Ne *I vitelloni* la prima evocazione del treno è per un altro viaggio di nozze, quello di Fausto e Sandra; la seconda, alla fine, con il distacco di Moraldo dal borgo, ha la potenza di un intero destino, l'allusione a una esistenza che, grazie al treno, proseguirà in una dimensione più vitale e più ricca di emozioni.

La presenza del treno in *Otto e mezzo*, con l'arrivo di Carla e la descrizione esplicita dei suoi giochi sessuali con Guido, possiede una carica erotica dirompente, ma so-

prattutto la sequenza finale soppressa, che si concludeva sul treno, con Guido e Luisa che si stringevano le mani, esprime in modo evidente che per Fellini il treno sottende un significato di rinnovamento e d'amore.

La metropolitana di Roma, presente in una sequenza importante di *Fellini: A Director's Notebook*, ribadisce la specificità del treno secondo Fellini, intesa come rottura del presente non solo in senso spaziale ma, come vedremo meglio in *Intervista*, anche in senso temporale.

Si tratta di una rappresentazione vitalistica e misteriosa, che ci riconduce all'antica Roma, con una forte significanza erotica.

La presenza del treno ne *I clowns*, con lo scherzo al capostazione-clown, è la più divertente di tutta la filmografia felliniana.

Nel successivo *Roma* il treno porta il giovane giornalista, che rappresenta lo stesso Fellini ventenne, alla stazione Termini, dove ha inizio la sua nuova vita fuori dal borgo.

Anche in questo caso si ripropone l'aforisma "il treno ti cambia la vita". Il punto di vista di Fellini è molto positivo, ottimistico, appunto legato alla prospettiva vitalistica che il treno apre nell'esistenza degli esseri umani.

Il treno, in questo contesto di vitalismo in parte realistico e in parte metaforico, domina l'intero *La città delle donne*, divenendo il vero protagonista del film.

Profonde sono in questo caso le implicazioni psicoanalitiche, soprattutto rispetto all'in-

terpretazione che Freud dà del treno, anche se qui non si tratta di un treno sognato ma di un treno che fa sognare il protagonista, praticamente con la perfetta coincidenza del film con quel sogno. Non può sfuggire allo spettatore che la descrizione e la visualizzazione fantastica di quel sogno, evocato dal titolo stesso, *La città delle donne*, ha un profondissimo nesso e collegamento con la sessualità. Il protagonista porta alla luce, attraverso il sogno, le sue debolezze, le sue incertezze, le sue paure nei confronti delle donne, che gli appaiono insieme seducenti e minacciose, forti e intraprendenti, ma alle quali egli non sa dare una adeguata risposta. Incontra il suo vecchio compagno soprannominato Katzone, che sta celebrando una grottesca quanto lugubre festa per la sua decimillesima donna, così come sono lugubri e cimiteriali i loculi dove sono conservate, in una sorta di collezione di tombe, le immagini e le parole di tutte le donne che Katzone si vanta di aver posseduto nella sua vita. Snaporaz ricorda la sua giovinezza trascorsa, fino al momento in cui irrompono sulla scena le due ragazze supermaggiorate che ballano il tip tap, ma il sogno coincide con una sua continua fuga da qualcosa che non riesce più a controllare. Dunque il treno si presenta per Fellini come una vera e propria placenta creativa, capace di favorire la rielaborazione mitopoietica e fantastica dei problemi che giacciono nel profondo dell'inconscio, fornendo ad essi una chiave interpretativa multipla.

Ancora una volta il treno apre e chiude, con la prima e con l'ultima inquadratura, il malinconico *Ginger e Fred*, con l'ormai attempata Amelia Bonetti che viene a Roma per partecipare a un programma di una televisione privata insieme al suo vecchio collega Pippo Botticella, col quale, nell'immediato dopoguerra, si esibiva in numeri d'imitazione degli americani Ginger Rogers e Fred Astaire. Anche in questo caso il treno, sia pure in un generale clima di tristezza e di malcostume dilagante, è apportatore di novità e di benessere spirituale, al cui culmine, sempre, sia pure inconsciamente, c'è l'erotismo e la sessualità.

Una conferma di questa valenza emozionale fornita dal treno ci viene da *Intervista*, dove il tram, percorrendo il tragitto da Termini a Cinecittà, diventa una fonte di produzione fantastica, che attraversa la dimensione dello spazio-tempo in senso trasversale, dove il fantastico

puro è elaborato in chiave apertamente onirica e fiabesca (ciò che Fellini chiamava la "memoria deformante"). A corollario di questa straordinaria intuizione poetica di Fellini troviamo la sequenza della metropolitana di Roma, dove, al suo interno, come in un acquario umano, compaiono facce e tipi da scegliere per il nuovo film, *America*, tratto dall'omonimo romanzo di Kafka.

Il passaggio più chiaro ed evidente di tutta la filmografia di Fellini, dove viene reso esplicito, sia pure in una forma ancora una volta onirica e metaforica, il rapporto tra il treno e la sfera sessuale, è fornito dalla breve sequenza de *La voce della luna* nella quale Nestore e Marisa fanno l'amore in un salotto che, nella trasfigurazione felliniana, si trasforma in un vagone ferroviario, con tanto di vapore, suono di sirene e movimento. Lo stesso vitalismo espresso dal treno Fellini lo manifesta anche nello spot girato per

Campari, dove la signorina in viaggio, fornita di un telecomando, riesce a visualizzare attraverso il finestrino i suoi fantasmi interiori, naturalmente culminanti nel marchio da pubblicizzare, feticcio e oggetto del desiderio, come si trattasse di un simbolo erotico.

Nello spot pubblicitario per la Banca di Roma il treno riveste una funzione strettamente legata all'incubo del protagonista (Paolo Villaggio), ma non può sfuggire il nesso che il treno ha con lo straripante erotismo rappresentato dalla giovane e seducente Anna Falchi.

Dunque, alla conclusione di questa breve analisi, che concerne la funzionalità espressiva del *mare* e del *treno* nel cinema di Fellini, possiamo affermare con ragione che tale presenza non è casuale ma deve essere collegata sia al fondamento espressionistico della poetica felliniana sia alle radici psicoanalitiche che tali presenze implicano.

**IN FONDO
ALLA
MINIERA.**



(vedo la mano del macchinista che ha sul palmo una macchia di sangue)

Tremendo disastro in miniera. La locomotiva è andata a cozzare contro la parete di granito di un tunnel e si è rovesciata precipitando su... (cos'era? un vagone blindato? un locomotore? un carro armato?) e schiacciandola sotto le sue tonnellate di ferro. Liliana ed io guardavamo divertiti la immane catastrofe ed io commentavo così il disastro: "Li voleva proprio una locomotiva per riuscire a schiacciare quell'altro affare così potente!" e alludendo all'altro mezzo, di locomotore che non so se faceva parte dello stesso treno oppure stava su di un altro binario.



È notte che faccio un'auto. Sono io alla guida di un'auto nera che corre vorticosamente all'indietro lungo un sentiero che gira a spirale attorno ad un monte. Non riesco a fermare momentaneamente a tavola il freno. Alla mia destra c'è il precipizio. Altre macchine nel sottobosco stanno impazzendo e corrono.

The Sea and the Train: The Signs and Dreams of Federico Fellini's Expressionism

by Ennio Bisपुरi

In the complex symbology that underpins Fellini's poetic universe, and which sinks its roots deep in psychoanalysis and the figurative emotions and states of mind connected with the most universal themes of human existence, such as pain and death, the passing of time, the transience of things, the desire for pleasure and the melancholy of something that passes away, two recurrent elements can be found. They invade the whole of Fellini's filmography and clearly reveal the specific character of his stylistic expressionism.

They are the *sea* and the *train*, which are present in almost all of Fellini's films, sometimes to the point of absorbing the whole narrative structure, such as in *E la nave va* and *La città delle donne*, in which the events are set, respectively, at *sea* and in the *train*.

Before we begin a reflection on the meaning that these elements may have in Fellini's poetics, even to the stage of revealing the most hidden, and perhaps unknown even to Fellini, inspirational core, it would be worth examining the appearance of these two elements. What is required is a sort of general phenomenology in the *corpus* of the twenty four films, features and shorts, that Fellini produced between 1950 and 1990, including the adverts that he made for Banca di Roma and Campari and the recently published *Book of dreams*.

The sea

We find the first appearance of the sea in *Lo sceicco bianco* (1952), thirty seven minutes after the start of the film, in an eight-minute sequence, in which Wanda (Brunella Bovo), the young bride on her honeymoon in Rome, under the commanding thrust of her dreams and dragged by her recklessness, abandons her husband in the hotel to follow the ramshackle group of comic-strip writers who are going to the Ostia beach to shoot some pictures for the *Lo sceicco bianco* photostory (cf. fig. 1). Wanda is literally dazzled by her myth, the actor Fernando Rivoli (Alberto Sordi), as we are revealed when she enters the "Incanto blu" editorial offices and naively confesses to Marilena, the secretary: "During the week all I do is wait for Saturday, when the paper comes out. I go and pick it up at the station, run home and lock myself in my room..., that's when my real life begins..., I read all night". Marilena, pretending to understand her conviction, comforts her: "Dreams are real life". Wanda confirms this: "Oh yes, I always dream. There's nothing else to do down there. What can you expect, vulgar people. The youngsters don't even know how to talk, you know? Once you've walked down the high street, you've done it all". As soon as they reach the beach the coarse and vulgar Fernando Rivoli tries to take advantage of the naive girl and drags her on a boat, a few metres from the shore, to try to clumsily seduce her (cf. fig. 2). The dialogues are a parody of the photostory repertoire and the sequence has a comical ending, with Rivoli's wife, coarser and more vulgar than him, and violent too, who attacks the girl, insulting her, whilst the scared actor becomes his wife's cowardly accomplice in the aggression. Wanda continues to defend the man that she believes to be the victim of his wife's incomprehension and meanness. It is a sequence by the sea, constructed with clearly parodic and comical intentions, that nevertheless recalls an underlying melancholy announced by the previous sequence, in which Wanda meets her myth in exactly the same way as she lives him in her dreams: on an impossible swing that almost touches the tops of the pine trees. But it is something that she expressionistically lives only in her soul, a sort of daydream, just like Gelsomina in *La strada*, when she meets the Madman walking on a tightrope for the first time.

The sea returns, often, in *I vitelloni* (1953). From the first sequence, which lasts seven minutes, with the election of Sandra (Eleonora Ruffo) as "miss siren 1953" on the beach which is hit by a sudden thunderstorm. In this case too the ending presents a traumatic repercussion, emphasized expressionistically by the thunderstorm, with Sandra fainting because she is expecting a child and Fausto (Franco Fabrizi), the father of the child, who tries to run away from his responsibilities.

The sea appears in a second sequence, twenty four minutes from the start (cf. fig. 3), which lasts two and a half minutes, with the vitelloni on the jetty, walking and loafing about on the beach, apathetic and longing only to "go and see Giudizio fishing". This sequence, too, ends on a bitter note, with Alberto discovering his sister Olga talking with the married man that she will escape with behind the beach huts. The sea reappears for a third time, one hour and nine minutes from the start, for just one minute. Fausto and Moraldo, after having unsuccessfully tried to sell the stolen angel, give it to Giudizio (Silvio Bagolini), who lives in a brick house on the beach. The sequence ends with Giudizio who rests the angel by the sea, respectfully takes his hat off and strokes it delicately.

We see the sea once again one hour and twenty six minutes into the film, for two minutes, in the famous sequence of the old homosexual actor, and leader of the theatre company (Achille Majeroni), who tries to seduce Leopoldo (Leopoldo Trieste) by dragging him to the beach (cf. fig. 4). It is a gloomy nighttime scene, constructed with an

evident expressionist dimension, with a black and threatening sea and a strong wind that lashes the back streets of the hamlet, as the setting for the vile attempt. Leopoldo is petrified and disappointed and the old man at the end of the episode cries: “Do I scare you?”.

The sea makes its final appearance one hour and thirty five minutes from the start, for one minute, when a desperate Fausto goes looking for his wife Sandra, who has run away with their girl. He meets the woman that he tried to seduce at the cinema, now sitting at a table in a beachfront cafe. She invites him to go back to her house, but all that Fausto manages is: “No, madam, I’m sorry but I really can’t. I must go”. Then, whilst Fausto moves away, the scene ends with a group of priests and seminarists dressed in black, happily running along the water’s edge.

The role and portrayal of the sea is particularly important in *La strada* (1954), which opens and ends with beach sequences, sealing the film in a narrative circle that ends in the same landscape of the soul, expressionistically represented by the sea.

In the first sequence, which opens the story and lasts for two and a half minutes, Zampanò (Anthony Quinn) buys Gelsomina (Giulietta Masina) by offering her mother ten thousand liras, a kilo of salami, half a kilo of cheese and two flasks of wine (cf. fig. 5).

The sea reappears one hour and ten minutes from the start, for a minute and a half, when Zampanò stops with his truck along the beach. The two of them walk down towards the sea and Zampanò takes his shoes and socks off to wet his feet. Gelsomina is happy, convinced that she is worth something, but Zampanò offends her by reminding her that she was literally dying of hunger at home, bringing her almost to tears.

The final and poignant scene of the film begins one hour and thirty four minutes from the start. It is one of the most powerful in all of Fellini’s work and lasts for four minutes. Zampanò comes out of the small and shabby circus, simply built on the beach, that he is performing in and hears a girl softly singing the trumpet melody. Upon learning that Gelsomina is dead, he walks towards the sea. It’s night and the film ends with a desperate Zampanò raising his eyes up to a leaden sky and crying by the sea, which here too is shot in the gloom of the night, reflecting Zampanò’s gloominess and desperation (cf. fig. 6).

In *Le notti di Cabiria* (1957) the sea doesn’t appear, but the whole area that Cabiria’s (Giulietta Masina) house is located in is identified in the film as Acilia, a neighbourhood of Rome built illegally after the war, next to the Ostia seaside. In the exterior shots the sea can be glimpsed in the far horizon, behind the fields and illegal houses.

The final sequence of *La dolce vita* (1960), which lasts four minutes, is a fundamental example of Fellinian expressionism. It seals the story that has been told in an emotional dimension in which the protagonist’s self pity (Marcello Mastroianni) is mixed with his merely desired longing for purity and atonement, which is the counterpoint of the moral decay of the world in which Marcello has decided to live, represented by the sea monster landed on the beach to die. The young girl’s (Valeria Ciangottini) cry, whose words Marcello can’t understand (cf. fig. 7 and fig. 8), in a blinding white which seems to cancel out any contrast, concludes not only the sequence but also the film which, with a running time of almost three hours, is also Fellini’s longest.

We finally reach the film’s ending, two hours and forty two minutes from the start. Dawn is rising and the group of characters that have spent the night binging and bearing reciprocal grudges in Riccardo’s (Riccardo Garrone) villa now set off, irrationally, towards the sea. There they stop next to a strange and repellent sea monster, that seems to absorb and represent the whole significance of their filthy inner selves and the vacuity of that world that Marcello feels surrounded by ever since his intellectual friend Steiner (Alain Cuny) killed his own children and then committed suicide.

This is one of the few times that the sea has performed such an allusive and pertinent function in Fellini’s cinema. It can perhaps be considered the most powerful and convincing example of his poetic style.

In *8½* (1963) we meet the sea in three quick moments. The first sequence of the film, with the protagonist’s dream which ends with him falling towards a beach (cf. fig. 9). Then there is the famous sequence, lasting four minutes, on the beach with Saraghina and Guido and his class mates (cf. fig. 10), soon followed by the punishment at the boarding school and then with Guido who goes back to Saraghina by himself, for another forty seconds.

In *Giulietta degli spiriti* (1965) we come across the sea just once, fifteen minutes and twenty seconds from the start, for six minutes, with Giulietta on the beach along with a group of Susy’s friends (cf. fig. 11 and fig. 12). Here Giulietta has terrible visions, that come from the sea and threaten her well-to-do middle class peace of mind.

In *Satyricon* (1969) the sea appears in two long and very important narrative turning points. Forty nine minutes from the start we have the beginning of the very long sequence of Lica’s (Alain Cuny) ship, which lasts for thirteen minutes and is peppered with atrocities and grotesque scenes (cf. fig. 13). The second sequence which ends the film (cf. fig. 14), one hour and fifty seven minutes from the start, lasts for four minutes and it depicts a beach with Eumolpo’s body, wrapped in white bandages, which is to be eaten by those present, as a testamentary provision in order to obtain his inheritance.

It is once again a macabre situation, in which the sea performs a determining role, which ends with the close up shot of sea water, which hints at another adventure, another voyage, perhaps the final voyage towards death.

In *Amarcord* (1973) the sea is a constant presence, also due to the fact that the nameless hamlet, whose humanity Fellini semi-autobiographically describes in various episodes, is clearly Rimini.

Just four minutes from the start the sea and the jetty are shown for 30 seconds, whilst the narrator-lawyer (Luigi Rossi) explains the film to the audience in a comical and parodic tone.

Twenty one minutes from the start, the sea is introduced with the words “I wonder who will be at the sea this morning”, which is more or less the equivalent of the vitelloni’s decision to go and “see Giudizio fishing”, whilst for two and a half minutes many of the characters that we will subsequently meet in the film pass by on the screen, swarming along the sea front. The scene culminates with Volpina (Josiane Tanzilli), her back to the camera, peeing on the beach and then morbidly approaching Titta’s (Armando Brancia) father and the bricklayers that are building the house on the beach, offering her services.

The most important part of the film dedicated to the sea is the seven-minute sequence, one hour and twenty minutes from the start (cf. fig. 15 and fig. 16), in which all the inhabitants of the hamlet take to the sea on boats to see the mythical passage of the Rex transatlantic liner. The passage is experienced like the appearance of a divinity, even if the wait reveals frustrations and melancholic feelings that bring Gradisca (Magali Noël) to tears. This is once again a night time scene, in which the sea loses its alluring luminosity and assumes a mysterious and distressing profile.

The sea’s final appearance in *Amarcord*, which is a very powerful poetic seal, is in the final shot, one hour and fifty four minutes from the start. It is a very brief forty seconds with the young Titta (Bruno Zanin) on the jetty who, by now an adult after his mother’s death, sees the springtime *manine*, that opened the film, fall towards the sea, announcing another season.

Il Casanova (1976), which by definition cannot fail to recall Venice and the sea, pays homage to the Venetian lagoon from the very first shot of the first sequence, actually from the opening credits, which are shown over the image of the lagoon’s water. The film starts with the five-minute night time party of the Colombina, which opens Venice’s carnival season, and the phantasmagorical parade of masks, dances, singing and sexual liberty which culminate with the giant woman’s head fished out of the bottom of the lagoon and then thrown back into the water (cf. fig. 17). Fellini shoots it as it floats downwards in the dark water. After the degrading sexual exhibition with the lustful nun, that Casanova submits himself to in order to satisfy the French ambassador’s voyeurism, we meet the sea, once again gloomy and nocturnal, dark and threatening, nineteen minutes from the start, for one minute and fifteen seconds. The scene shows Casanova rowing with difficulty across the waves of the lagoon and being arrested and transported to the I Piombi prison (cf. fig. 18).

The sea returns in *La città delle donne* (1980) in a brief minute-long sequence, with a strong grotesque element, one hour and forty seven minutes from the start. It depicts a woman in a swimming costume, crossing the beach in slow motion, watched by a group of ecstatic adolescents (cf. fig. 21).

In *E la nave va* (1983) the sea is present throughout the film, without interruption. It is the only film in which the sea is never abandoned, as it is the story of a funeral at sea in 1913 (cf. fig. 19), on the eve of the First World War, organised to scatter the ashes of a great opera singer, Edmea Tetua an anagram of Medea, a clear reference to Maria Callas. Her admirers have organised the voyage that ends tragically due to a young Serb’s attack on an Austro-Hungarian cruiser, which results in the bombing that sinks the ship (cf. fig. 20) and all the passengers escaping in lifeboats. The sea, here too reconstructed in the studio with giant sheets of cellophane, is closer to Thanatos than Eros, or to both Greek divinities together, according to Freud in *The Interpretation of Dreams*.

The climax of the sea’s presence in *E la nave va* occurs in two long sequences, the first, one hour and forty four minutes from the start, in a five-minute long scene, depicting the scattering of the ashes ceremony, accompanied by the chorus of admirers, complete with orchestra and director.

The second, one hour and fifty one minutes from the start and lasting eight and a half minutes, is the film’s ending showing the slow sinking of the ship. It is an extraordinary metaphor of the world sinking due to its folly, whilst the passengers, indifferent to their destiny, sing accompanied by Verdi’s *Forza del destino*, with the orchestra director (Paolo Paoloni) who has to keep his balance whilst the ship continues to list, until it finally sinks.

The metaphor of the sea has been seldom used in such an apocalyptic and destructive way by Fellini, even though on other occasions, *I vitelloni*, *La strada*, *8½*, *Satyricon*, *Amarcord* and *Il Casanova*, the sea’s portrayal enveloped the narrative action in a mist of melancholy and at times profound sadness, such as the final night time scene of *La strada*, with Zampanò desperate in front of the indifferent repetitive noise of the waves.

The train

The train is featured prominently right from Fellini's first film, *Luci del varietà* (1950), directed alongside Alberto Lattuada where, eight minutes from the start with a six-minute sequence, we see Liliana (Carla Del Poggio) appear on the train as she wakes the leader of the theatre company Checco (Peppino De Filippo) to ask him to hire her in his company (cf. fig. 22). Forty six minutes from the start a very quick sequence, which lasts for only forty seconds, shows us the train hurtling through a landscape. We will see it again in the final sequence, one hour and thirty one minutes from the start and three from the end (cf. fig. 23), which closes the film symbolically and which practically started with Liliana and Checco's meeting on the train. Here, in fact, by employing a stylistic device used by Monicelli and Steno for *Vita da cani* (1950), the train forms a circle around the start and the end of the story, with the by now famous showgirl sitting next to the leader of the theatre company who is still sitting in his squalid place, his frustrations compelled by daydreams and stories of missed successes.

In *Lo sceicco bianco*, as we will also subsequently see in *Roma, La città delle donne* and *Ginger e Fred*, the films start with an initial sequence showing a train entering a station. The newly wed couple Wanda (Brunella Bovo) and Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste), arrive at Termini station to spend their honeymoon in Rome, and visit the pope too (cf. fig. 24). It is the first sequence which lasts for two minutes, with exterior and interior shots of the train, from which the rest of the story, featuring a girl from the province who obeys the irresistible thrust of her dreams of escapism, fuelled by reading photostories, unfolds to almost surreal levels.

In *I vitelloni* the train assumes such an explicit poetic significance that it becomes an obvious expressive leitmotif.

The train appears in two sequences. The first of which shows Fausto and Sandra's honeymoon in Rome, found fourteen minutes from the start and lasting two and a half minutes (cf. fig. 25). Everybody is at the station, parents and friends, to see the newlywed couple off and we will understand the importance of this sequence when the final sequence appears, one hour and forty two minutes from the start. A two-minute sequence with Moraldo (Franco Interlenghi) who suddenly decides to leave the hamlet and set off for the unknown (cf. fig. 26). It is clear that he will go to Rome, as we will understand by watching the sequence in *Roma*, when the young journalist (Peter Gonzales-Fellini) arrives at Termini station in 1939, as if he was Moraldo who arrives on that train that he caught in *I vitelloni*.

Between these two sequences, in which the train upstages the characters, there are two narrative turning points that are clearly linked to the train.

They are the two meetings between Moraldo and the small fifteen year old boy who earns a living working for the railways and has the same melancholic and "creatural" angelical quality of the Madman (Richard Basehart) character in *La strada*. They talk about the stars in the sky, in the same way as the Madman will with his "philosophy of the pebble".

But it is in these casual and fleeting meetings with the young railwayman that Moraldo develops his idea of leaving the hamlet to meet his destiny.

Not by chance the film ends with a three-minute sequence in which the small railwayman asks Moraldo, who is almost inside the carriage: "Where are you going?" and Moraldo, hesitating, answers: "I don't know, I'm leaving. I don't know". The small railwayman presses him: "What are you going to do then?". Moraldo repeats: "I don't know. I must leave. I'm going away". The boy draws his own conclusions: "Didn't you like it here?", but Moraldo doesn't answer.

The film ends with the small railway man, seen from behind, balancing on a railway track while the train with Moraldo moves off.

The train assumes, obviously, a very strong poetic importance. It becomes the protagonist of such a radical change in Moraldo's life, who is evidently Fellini himself, whilst the other four vitelloni are shown, in very quick succession with juxtaposed editing, almost as if they are seen from the moving train, still sleeping in their respective beds, destined to repeat their actions every day.

In *Le notti di Cabiria* we never see the train, but Fellini chooses Termini station, crowded and chaotic, with the train's whistles which can clearly be heard in the background, as the meeting place for Cabiria and Oscar (François Perier). Nothing else.

In *La dolce vita* the train is only evoked in the sequence with Marcello's father (Annibale Ninchi), who suddenly arrives in Rome and wants to spend a romantic night with his son's girlfriend (Magali Noël). Taken ill he decides to go home at dawn. It is four in the morning and he says that come what may he wants to get the 5:30 train: "I'd rather leave, so that I'm home by 10", he says finally, almost revealing implicitly to the audience that he is going back to Rimini.

In 8½ we see the train only in the sequence with Carla (Sandra Milo), who arrives at the spa town (cf. fig. 27)

to meet Guido (Marcello Mastroianni). But the importance of the train in the film is provided by the fact that Fellini, in the original draft, had decided to end his story with a sequence set on a train that was going back to Rome, where Guido and Luisa (Anouk Aimée) held hands, overcoming their misunderstandings surrounded by all the characters in the film, in a dazzling white, like the one from the ending of *La dolce vita*, whilst the train raced along the tracks.

This by now lost sequence was shot and subsequently cut and rejected. Only recently Mario Sesti, using the photographs taken on the set, has managed to reconstruct it and show it with the title *The last sequence*.

Undoubtedly the chosen ending to *8½*, with Nino Rota's inspired music, is sweeping and one of the most moving and poetic sequences in the history of cinema, but in the context of this research into the presence of the train in Fellini's cinema, the other ending, even though rejected, is extremely important. It confirms that the train, for Fellini, starts or ends the story being told in a film. It represents a recurrent and suggestive stylistic element with fundamental poetic and expressive results and it also recalls the voyage as a fracture in the time and space linked to a slothful present.

This is clearly revealed in the American television special, shot in English, *Fellini: A Director's Notebook* (1969), a preliminary work to *Satyricon* but also Fellini's reflection on the film that he never shot *Viaggio di Mastorna* (a journey once again!). In this special we see a journey on the Rome underground, still being built, with the engineer in charge of the works. The sequence, placed thirteen and a half minutes from the start, lasts for about two minutes, during which, with a point of view shot, we see some of the station signs in Latin and men and women dressed as ancient Romans waiting on the platforms (cf. fig. 28 and fig. 29).

It is a sequence full of atmosphere which can be linked to the mythopoetic function and the suspension of reality, that the train performs in Fellini's poetic universe.

In *I clowns* (1970) the train appears in two contiguous sequences, found seventeen minutes from the start, which last all together three minutes (cf. fig. 30 and fig. 31).

It is the joke played on the dwarfish station master with clownish features (like all the characters in the film, Fellini included) by some children inside a train who, when it leaves the station, blow him raspberries. He becomes furious, jumps up and down and threatens revenge, which he will obtain soon afterwards when a strict and self-satisfied Fascist Party leader, dressed to the nines and with equally clownish features, joins him.

Faced with that threatening authority the boys refrain from blowing raspberries to the stationmaster and, when the train moves off, raise their arm in the fascist salute to the stationmaster and the Fascist.

In *Roma* (1972), as we said earlier, the train's function is especially important in the sequence found fourteen minutes from the start, which lasts for two minutes, where the protagonist arrives in Termini station in 1939, as if he is Moraldo from *I vitelloni* concluding the journey that he started in 1953 (cf. fig. 33).

This sequence, which represents the actual start of the film, inserted in a clearly autobiographical dimension, even though altered and freely reconstructed, is preceded by a brief passage of a train, thirteen minutes from the start (cf. fig. 32), which lasts one minute. The train stops for just a few moments at the station and it carries a sign on which "Roma" can be clearly read.

In *Amarcord* (1973) the train is never seen, even though the narrative fabric of the film, with the tension produced by the empty life of the province, is evoked by the local vitelloni, who spend their days playing billiards and hanging out at the café, as the means that would allow them to get out and leave the hamlet, if only they wanted to.

However we meet the train, even though we don't see it physically, in two very brief sequences.

The first is the arrival of the Fascist Party representative from Rome, for a visit to the hamlet which Fellini reproduced in Cinecittà with the steam from the train and the unmistakable noise of a train leaving a station. The second, with a grotesque and comical quality of black humour, is the funeral hearse carrying Titta's mother (Pupella Maggio) to the cemetery which is forced to stop at a level crossing. We can clearly hear the intermittent sound of the bell whilst the bars slowly come up to let the funeral procession continue its sad journey.

In the same way that *E la nave va* is fully centred on the sea from start to finish, *La città delle donne* is a film which represents a dream of the protagonist Snaporaz (Marcello Mastroianni) whilst he is travelling on a train with his wife (cf. fig. 34). The film starts with a shot of rail tracks and a train going into a tunnel, and it ends in the same way, with a train going into another tunnel, as if it were a placenta or a vagina.

At the end of the dream, in a sort of irrational magic, the protagonist will find himself with his glasses broken, just like they were broken in the scuffle in his dream and he meets some of its characters too, from the provocative women to the half-naked tip tap girls, who sit in the compartment that he is travelling in with his wife (cf. fig. 35).

La città delle donne becomes, therefore, also a hymn to the train, once again able to, according to Fellini's poetic world, sing, due to the changes that it can produce, the beauty of life.

Once again the film has an annular structure; the first sequence is connected to the last with perfect narrative coherence.

In *Ginger e Fred* the train appears once again amongst the first shots of the film, with Amelia Bonetti (Giulietta Masina), stage name Ginger, arriving in Rome's Termini station from her ancient past (cf. fig. 36). The scene, which lasts for three minutes, seems like a photocopy, *mutatis mutandis*, of the scene in *Roma* with the young journalist's (the same Fellini) arrival in Termini in 1939. Obviously everything has changed and we can see it more evidently in the use of the advertising, which was once discreet and limited to some elegant advertising posters, whilst now it is literally monstrous, as it will be throughout the film, with a giant stuffed pig's trotter hanging over the passengers and a tumultuous and boorish crowd.

Once again the film, in the same way as *Luci del varietà* and *La città delle donne*, is built around a circular structure, ending with Ginger's departure, accompanied by Fred (Marcello Mastroianni) to Termini station (cf. fig. 37). It is four and a half minutes from the end and the sequence starts one hour and fifty six minutes from the start. To the physiological melancholy of every departure Fellini adds a colder and gloomier tone, almost sourced from a decaying world that is heading for its end.

Fred refuses to accompany Ginger to the train offering an evident excuse: "I don't like departing trains" and Ginger sets off to the platform alone, shedding light on the incipient invasiveness of television (a cavalier Lombardoni is often mentioned in the film; a clear alliteration of Berlusconi), bad taste, vulgarity and cynicism.

In *Intervista* the train never appears but the tram has a central importance. The mythical tram that Romans called the "tranvetto", which connected Termini with Cinecittà, the factory of dreams, at least according to Fellini.

Twenty minutes from the start, the noisy and muddling crew, in a complex temporal intersection, in which we jump from the past to the present without any break, climb into a tram carriage placed on a vehicle and readied in order to shoot inside it, but as soon as the caravan moves we slip into 1939 Rome and the journey on the tram, rolling on undulated tracks that are obviously made of rubber, assumes a fairytale, oneiric and heavily suggestive dimension. A Fascist party member (Pietro Notarianni), complete with black shirt and boots, ready to address the passengers with a bit of rhetoric, turns to the young naïve journalist (Sergio Rubini), who represents a twenty year old Fellini who has just arrives in Rome from Rimini. In the meantime country girls appear offering eggs to the passengers whilst the Niagara falls, canyons, dangerous ravines, Indians and elephants can be seen from the windows. The Fascist representative says: "If we came across elephants it means we must be getting close to Cinecittà", which they are.

The sequence is very long (seven minutes) and it represents the narrative framework of the film, which presents itself, in its oneiric structure, like the recollection of a deformed memory, extraneous to the philology of the recollection, and yet open to the thrusts of poetry that, in reconstructing the past, wants to enrich it with fantasy, mixing real facts with free flowing emotions.

Even in this case the evocative power provided by the train-tram is unleashed in all its strength with extraordinary poetical outcomes.

The train with its oscillations and the emotional passivity that it produces, which is only intent on receiving, provides Fellini, and therefore the audience, with a chance to return to the maternal womb and let themselves be cradled thus maximising the production of dreams. We find a suggestion of this, filtered at the metafilmic level, in a second and final sequence in which the train, or a by-product of it, in this case the Rome underground, appears. Maurizio Mein, Fellini's assistant, gets on to look for interesting faces. It is fifty two minutes from the start and the scene lasts for two minutes.

This time the images can be seen not outside by inside the railway carriage, with a pan shot of characters and faces in a clownish and satirical tone.

In Fellini's last film, *La voce della luna* (1990), even if the train does not appear, it is heavily present in a sequence that starts forty seven minutes from the start, lasting one minute, with Nestore and Marisa that make love in a sitting room. As the couple get increasingly carried away the room turns into a railway carriage, complete with noise, steam, sirens and rocking movements. By the end the two lovers seem to be making love on a train.

This is a clear example of Fellini explicitly employing the Freudian interpretation of the train as sexual symbol, which was accompanied by that base literature centred on jokes and tales of sexual adventures on trains and often reproduced in Italian cinema (for example *Avventura di un soldato*, by Nino Manfredi, episode of *L'amore difficile*, 1962; in *Bruciati da cocente passione*, by Giorgio Capitani, 1976; in *Cafè Express* by Nanni Loy, 1980, etc.). Fellini has used the train also for two of the five adverts that he shot for Bitter Campari (*Oh, che bel paesaggio!*, 1984), for Rigatoni Barilla (*Alta Società*, 1987) and for Banca di Roma (*Che brutte notti!*, 1992, three adverts: *Il leone in cantina*, *La galleria* and *Colazione sull'erba*).

The first which suffers from the euphoria induced by the flood of private television channels and the discovery of the remote control, as he will subsequently illustrate in a satirical and bitter dimension in *Ginger e Fred*, is set

on a train carrying an attractive woman (Silvia Dionisio), who aims the television remote control to the window of the train as if it were a television (cf. fig. 38).

Every click of the button conjures up exotic landscapes, camels, pyramids, etc outside the window, as will subsequently happen in the tram journey in *Intervista*, until, in the end, when we see the giant illuminated “Campari” sign that ends the adverts to the woman’s complete satisfaction.

Colazione sull’erba, shot by Fellini a year before his death, for the recently founded Banca di Roma, has the structure of a dream and is clearly influenced by *La città delle donne* and *La voce della luna*.

It is obviously a nightmare: Paolo Villaggio is having breakfast sitting at a table in the middle of the railway tracks, close to a tunnel. The train is about to arrive and run into him when he wakes up and is reassured by the worried Banca di Roma (cf. fig. 39).

The recent appearance of the *Book of dreams*, acquired after long and complex negotiations with the heirs by the Federico Fellini Foundation of Rimini, and now published by Rizzoli (September 2007) in an edition with a philologically rigorous contribution, allows us to investigate further the presence of the *sea* and the *train* in Fellini’s filmography. It provides us with a journey into the most hidden and intimate part of Fellini, which is his oneiric activity, without any filters and mediations. Fellini recorded them in three stages: the story of the dream, its illustration through a drawing and a brief comment.

We are provided with a glimpse into Fellini’s instinctual universe, a sort of “archaeology of the soul” of incalculable importance, that in some way sheds light, even if intermittently and with fragmentary glimpses, on the source of his thrusts before they are transformed into poetic and creative elements.

The meticulous analysis of this precious material, that spans a thirty year period (1960-1990), confirms the presence of the *sea* and the *train* as very important recurrent elements in Fellini’s inner world.

From the *Book of dreams*: the sea

As far as the sea is concerned there are 44 dreams, almost all illustrated by drawings:

1) 17 May 1961 (p. 72). Someone tells Fellini that some South American islands are engaged in an “extremely ferocious” war (“I see the ocean breathe and feel the spray from its powerful waves against my face”). The drawing shows a comical interpretation of the situation, with a traffic policeman controlling the movement of black islands.

2) 26 June 1961 (pp. 68-69). Giulietta finds herself inside a “beautiful” and “very spectacular and suggestive” airplane, that “heads toward a large green mountain down there in the middle of the sea”, from which another supersonic plane appears “dropping something oblong and metallic into the sea”. The drawing illustrating the dream, shows the sea with a compact green block in the foreground and a shapeless black stain on the horizon.

3) 27 June 1961 (pp. 70-71). Fellini is on a ship-train, that is travelling at high speed through the Northern European glaciers, in an icy sea, drawn with black and blue strokes.

4) 3 October 1961 (pp. 89-92). It is a very extensive dream, constructed on a detailed narrative fabric. “From the windows of a large villa on the little island upon which it has been built you can see an endless sea”; “cross the sea in a taxi-boat that the waves threatened to overturn from one moment to the next”; “to dive into the great wave of real life”; “the dark green of the sea”; “waves as high as mountains”; “tons of water on the island”; “How can they hold back the mammoth wave that is forming, swollen with all the catastrophes taking place down there on the dark shadows of the horizon?”; “the typhoon is advancing”; “Why did I dream that the little island (...) risked sinking into the sea?”.

5) 31 October 1961 (p. 78). The sea is represented in a large drawing, in which a fish comes out vertically half way along the surface of the water, loosing blood. Fellini’s comment expresses a sense of fear and distress: “...the big, dangerously radioactive fish stuffed with TNT”.

6) 12 November 1961 (p. 75). Fellini imagines himself leaving on a very unstable ferry, that “rolls dangerously, everywhere the sea is rough and storm tossed, there are white crests of swollen, powerful waves running through the darkness and wind out to the horizon”. “The sea is very choppy (...). If the sea is this rough (...) the radioactivity of the waves if the storm is more violent out at sea”.

7) 12 November 1961 (p. 460), illustrated only by a full page drawing, without comment, showing a complex scene in which both the sea and the train appear. Fellini is lying on the jetty, next to the railway tracks, whilst to his left we can see a child bent down, a man seen from behind and a voluptuous and heavily made up woman. On the right, in front of Fellini’s head, two stylised priests with black hats. A “no!”, which seems to originate from Fellini’s thoughts, dominates the drawing.

- 8) 22 February 1962 (p. 102). The dream, without any illustration, is a mood that starts with: "I flew over seaside towns".
- 9) 21 April 1962 (p. 117). Giulietta lying on a beach is trying to prevent Fellini from seeing Luchino Visconti, who is lying next to him. Fellini explains the situation thus: "Giulietta is trying to hide Luchino from me because she knows that when faced with his little medieval soldier's scowl I might lower my gaze, in that manner betraying my weakness".
- 10) 10 December 1962 (p. 98). Fellini is inside a taxi, by the sea. "I am blinded by an incandescent vision that explodes over the sea". The drawing illustrates the situation.
- 11) 14 June 1963 (pp. 124-125). "The room has flooded and we rowers are on an inflatable raft. Luchino is there too, watching me silently (...)". "slip through the port and go out into the muddy canal that empties out down there into the sea"; "the sky is swollen with blackish clouds, the sea is a livid colour, it's scary".
- 12) 4 November 1966 (p. 186), with a drawing on 187. Liliana Betti shows Fellini a photograph "of a two or three-year-old little girl riding a large, extremely old sea turtle that's about to go back into the sea. (...) But under the waves this little creature will slip off the turtle's back, sinking into the sea's abysses. The photograph becomes animated, the big turtle slides into the water, and the child disappears under it too. I try to grab her foot but I can't find her anymore. She has disappeared into the bottom of the sea".
- 13) 12 November 1966 (p. 189), with a drawing on the bottom. Fellini is swimming in the Rimini port and he says: "I swim to reach the sea. – Yes – I say – I am a giant, but the sea is still immense".
- 14) 15 March 1967 (p. 203), with a drawing the middle, in which a young pockmarked man is in the middle of the sea dwarfed by an enormous fish. Fellini recognises himself in the young pockmarked man and, in talking about the fish, he comments: "I gutted him because that way we can use him like a canoe and reach the shore".
- 15) 28 March 1967 (pp. 204-205), with almost a full page drawing showing an airplane on a beach after having tried a landing on the water's edge in middle of a storm. Fellini believes that the children he has had with Giulietta are on that plane and he fears for their safety.
- 16) 10 May 1967 (p. 209). It re-emerges in the general context of a dream in which Fellini hears a voice that tells him that it always loves him and that it has never left him. Fellini doesn't recognise the voice, but moved he asks: "Who are you? My 'soul'? My muse? Are you that joyous little baby girl who disappeared into the sea riding that ancient sea turtle?" (cf. Dream of the 4 November 1966, p. 186).
- 17) 6 August 1967 (p. 237), with a drawing that takes up half the page, showing a small boat in the waves. "I see the prow of a boat facing a vast green stormy sea. The waves came into the boat".
- 18) 5 April 1968 (p. 253), with a faint drawing showing four stylised jets that fly over a stylised sea. Fellini's comment: "A formation of airplanes way up high in the sky bearing light, abstract children's constructions. They're supposed to be deposited on the sea (is there a sea?) and left there to float like war junks. Defence or attack?".
- 19) May 1968 (pp. 250-251), with a drawing on the bottom of page 250 showing a diver on the bottom of the sea and with the comment "the diver descends to the bottom of the sea" and, in big block capitals: "Sinking into the watery abyss down into the unconscious, fish about in the unknown abyss of the sea and come back up with the treasure".
- 20) 25 June 1974 (p. 274), with a small black drawing showing the Rimini jetty. To the right of the jetty a small black boat with Fellini's comment: "Am I the captain of this little steamship, so small, dark and anchored out by the open sea? It's the middle of the night. The sea is swollen, livid. Do we have to go? Menicuccio scrutinizes the stormy horizon, and points out some great swathes of foam that the current is pushing toward the port from the open ocean. He says to me: 'You can't go up on the gangway, signor. That foam has soaked everything. You'll slip. It's dangerous! You can't do it!'".
- 21) 15 September 1974 (p. 277), with a half-page drawing, in black, showing a lighthouse in the middle of the sea, with Norman and Rotunno in front of it and Fellini behind it, with a pen and a piece of paper in hand. Fellini's comment: "On the dock in Rimini on an extremely stormy night, a violent gusty wind is blowing in off the sea toward the land, raising the waves. I'm drawing. Behind me, Peppino Rotunno is sitting in an attitude of indifferent and peaceful detachment. Norman lifts my drawing up into the water-filled air, which shows a black ship daring to set sail on a night similar to the one we're experiencing".
- 22) 10 November 1974 (p. 283), with a half-page drawing, showing a piece of land divided into squares (a beach), which ends with the sea. The situation depicted has no reference with the sea.
- 23) 20 November (p. 287), with a full-page drawing showing a jumbo on which De Laurentiis, Cristaldi are Fellini are flying, but Fellini wants to get off. The jumbo lands in the bay of Naples. Fellini comments: "How ancient this land is! – I think, looking at the mountains that run down into the sea".
- 24) 3 December 1974 (p. 289), with a drawing taking up a quarter of the page and showing a very small boat heading for an island with some black figures.

- 25) December 1974 (p. 293), with an enormous full-page drawing showing Fellini, dressed as a schoolboy and Pope Paul VI heading in a hot air balloon towards a huge woman in a bikini. The woman's feet rest on the beach in Rimini and the sea is in the background. The pope tells Fellini: "There she is, Fefè, the great Maker disperser of clouds! There she is!"
- 26) 27 December 1974 (p. 295), with a drawing showing Fellini's hands that stroke a poodle by the sea.
- 27) 1 January 1975 (p. 296), with a half-page drawing showing a woman with enormous breasts, Lucianona, who invades "the light blue space of a giant sky over an emerald green sea with long white crests" and "the strong smell of the sea".
- 28) 25 March 1975 (p. 302) with a very complex drawing, almost like Bosch, with the king, Vittorio Emanuele III (Pipetto), coming out of the anus of an enormous naked woman, on her hands and knees on the beach (Rimini?). Fellini is on a black boat floating close to the shore.
- 29) 5 November 1976 (p. 323), with a half-page drawing, showing Fellini trying to fly, held back by "a big black sea serpent that is tenaciously, indissolubly bound to me and the dark, scary sea".
- 30) 25 April 1977 (p. 333), with a small drawing showing a swimmer in the sea on the top and a voluptuous woman on the beach below, who mysteriously tells Fellini, like in a comic: "You and you alone know what that image means!"
- 31) 20 October 1977 (p. 339), with a drawing showing Rossellini on a rundown house that is falling apart, whilst he tries to support Fellini immersed in the seawater, next to Ugo La Malfa who is drawing.
- 32) March 1979 (p. 360), with a black and extremely meaningful drawing. Fellini is on a boat, trembling and surrounded by sharks. Fellini's comment: "Alone at night in the middle of the ocean on a little boat without oars that's already half-submerged. I can see black shark's fins circling quickly all around me!!! Who will save me? How will I save myself?"
- 33) 21 November 1979 (p. 365), with a drawing in the middle of the page, showing an extremely voluptuous woman, with her naked and provocative breasts out in the wind, in front of the sea ("The biggest tits I'd ever seen, swollen, long and upright").
- 34) 23 November 1979 (p. 367), with two black drawings in the middle of the page, showing two submarines on the surface of the water ("first submarine miraculously emerging"), with the announcement that "N. is dead" and Fellini in the foreground crying huge tears.
- 35) June 1980 (p. 378), expressed with just one drawing at the top, showing an extremely voluptuous and naked woman immersed in the water of the sea, holding her giant breasts with extraordinary nipples.
- 36) 10 October 1980 (p. 375). The drawing is of Claudio Martelli that "vomits up a horrendous squid" in the presence of Franco Rossi and Fellini, who are sitting at a table of a "drab little restaurant by the sea (Naples? Fregene?)".
- 37) 3 November 1980 (p. 380), expressed with a gloomy and mysterious drawing showing many characters in black, sitting on a beach in front of a vast sea. A Monsignor with sunglasses can be recognised. On the left the body of Fellini's father, lying down with his face facing the viewer, whilst a female figure sitting close to the water's edge represents the mother .
- 38) 3 December 1980 (pp. 386-387), illustrated by two drawings. One of them shows an airship storming onto a beach and catching fire, with Fellini's comment: "Was there a sea on my left? Was that grassy beach the same as Rimini's? Miramare?" and an enormous naked woman, immersed in the water, whilst Fellini looks at her from the beach, next to a puppet theatre. Two black figures turn to Fellini and say: "Why are you talking to her? She'll never hear you from the beach!! In any case, that's still your place" and the puppet master, in a scowling tone of reproach: "Do you want to get back to work or not, you fool? The show must go on!!" and Fellini answers: "I don't understand you!... Come back to shore!!".
- 39) 5 June 1981 (p. 468), expressed with a single black drawing at the top, showing a very provocative naked woman posing in front of the sea for a bearded painter. On a cloud on the left Pulcinella, Totò and Gelsomina are sitting at a small table playing cards. Fellini comments the dream by specifying that he is "in the lagoon on a slimy little island".
- 40) 21 December 1981 (p. 397), illustrated by a completely black drawing at the bottom of the page, showing a boat at the mercy of turbulent and threatening waves, with which Fellini should go to America. Fellini's doubts: "To America? In that little boat? How's that possible? (...) What about all that stuff one has to know about nautical science, and storms, and long sea voyages?"
- 41) 23 February 1982 (p. 400), illustrated by a drawing at the top left hand of the page, that shows a completely black boat on a green sea. Fellini's comment: "an enormous black, cruel, dark steamship ploughing through the sea (...) and was already on the high seas (...) Everything was incredibly black. In the short dream that followed this dark, ponderous steamship".

42) 25 February 1982 (p. 401), illustrated by two half-page drawings. In the first there is the same black steamship from two nights earlier, much larger and sailing through a green sea. Fellini's comment: "The enormous new dark ship (launched in secret, hidden from everyone) floats on the open sea, ploughing boldly and powerfully along". In the second, without comment, Fellini flies over a green and blue sea, amongst the clouds, whilst the sea rises (or sets) on the horizon.

43) 8 May 1982 (p. 403), illustrated only by a full page drawing, without comment, showing a gruesome scene at the bottom of the sea, where a crocodile is devouring Fellini.

From the *Book of dreams*: the train

1) 30 November 1960 (p. 21), illustrated by a drawing in the middle of the page of two steam trains seen from the front, on four railway tracks next to a northern train station, where Fellini and Giulietta are waiting for the train for Belluno, even though in the comment, Fellini specifies that Giulietta is already on the train.

2) 16 February 1961 (p. 43), illustrated by a drawing at the bottom of the page of a steam train racing towards the right, with a black figure (Fellini) who is chasing it with a bag in hand. Fellini's comment: "Why is the train leaving early? I look at my wristwatch and I realize that actually the train is a minute late (...) I keep trotting along like a horse, now I'm in open countryside, I can't catch the train now, it's too far away".

3) 15 April 1961 (p. 65): "In town I'm desperately searching for the hospital, and I find Giulietta lying spread out on the ground, below the walls of a large church. They put her there, that's her place".

4) 27 June 1961 (pp. 70-71). a ship-train, carrying Fellini, is travelling at high speed through the Northern European glaciers, in an icy sea, drawn with black and blue strokes.

5) 12 November 1961 (p. 460), illustrated only by a full page drawing, without comment, showing a complex scene in which both the sea and the train appear. Fellini is lying on the jetty, next to the railway tracks, whilst to his left we can see a child bent down, a man seen from behind and a voluptuous and heavily made up woman. On the right, in front of Fellini's head, two stylised priests with black hats. A "no!", which seems to originate from Fellini's thoughts, dominates the drawing.

6) Dream from 1963, without specifying the day and month (p. 118), illustrated by a drawing in the centre of the page of a green bus and a small black car with two people outlined in black inside it. Fellini's comment: "P. and I are in the car that's about to be crushed (Perhaps it was a warning, advising me not to take a certain trip by car, maybe it would be better to take the train)".

7) 7 August 1963 (p. 125), illustrated by a drawing taking up almost the whole page, showing an extremely provocative naked woman with opulent breasts. Fellini is standing in front of her with a red erect penis. Fellini's comment: "Oral sex with Anita on a train, who is fatter and avoids looking me in the eyes".

8) 30 September 1963 (p. 131), illustrated with a half-page drawing of an enormous train with Fellini's caption: "The fabulous train with seven floors".

9) 18 October 1963 (p. 132), illustrated with a three-quarter-page drawing of a steam engine passing over three human figures lying on the tracks. Fellini's comment: "On the level crossing between Rome and Florence I see a strange manoeuvre conducted by an old locomotive up on some tracks (dead?). Three figures have stretched out on a sort of large bench (...) No one dies. No one is hurt. This little game is repeated three or four times".

10) 24 October 1965 (pp. 158-159), illustrated by a full page drawing of a train on tracks inside a level crossing, with Fellini fumbling behind his car stopped on this side of the bar. In the foreground a completely naked voluptuous woman (obviously recognisable as Anita Ekberg), holding her breasts which have been reduced with a recent operation. Fellini's comment: "The bar at the level crossing comes down. I'm in my car, which has come to a stop halfway across, awry. (...) While I'm playing with the little girl and Anita with her new breasts a railcar loaded with green grain draws further away, on the other side of the lowered bar, with its slow and equal pace".

11) 14 September 1966 (p. 182), illustrated by a half-page drawing of a train carriage speeding at full speed. Fellini's comment: "I suddenly decide to leave. I quickly, chaotically pack my suitcases, Giulietta wearing a black slip watches me in shock, I run to the station, the train leaves at 8:30. I had reserved a seat an hour earlier. I arrive at exactly 8:30 but the train is already slipping away under the platform roof. What should I do? I start running. Should I take it? Should I let it go? I jump up and grab a hold of the footboard. The train is already moving extremely quickly".

12) 10 May 1967 (p. 210), illustrated by a quarter-page drawing of a train moving to the left. Fellini's comment: "Suddenly from right to left this powerful locomotive burst in on me, crushing me".

13) 6 August 1967 (p. 237), told by Fellini: "I miss the train. Renzi's heart hurts. I try to work but there are too many female bodies around me. I put one on my shoulders and expect to keep writing".

14) June 1968 (pp. 258-259), illustrated by a full page drawing of two set of tracks on which two black figures are walking, one male (Fellini) and the other female (Giulietta). Behind the tracks three penguins come out of a small house with "Restaurant" written on it. Fellini's comment: "The restaurant is in a train station and we see the penguins immediately on the tracks".

15) March 1970 (p. 443): "I'm on a train with Buzzati. Upon arrival we both realize that our bags containing the script from Mastorna have been stolen".

16) October 1973 (p. 272), illustrated with a drawing at the bottom of the page with Fellini embracing a blonde on the left and on the right a tunnel with a train approaching. Fellini's comment: "Hugging Hassler's switchboard operator like this, I see a little light advancing slowly from the depths of a tunnel. It is a locomotive with a taillight hanging from its front end. Soon it should come out of the dark tunnel, but instead it comes to a stop and then is somehow sucked backwards, the sparkle of light grows increasingly dim, disappearing into the darkness...".

17) 23 June 1974 (p. 270), illustrated with a half-page drawing of an engine crashing inside a mine, twisting up. Fellini's comment: "A tremendous disaster in a mine. The locomotive smashed straight into the granite walls of a tunnel and the train overturned, falling on... (What? An armoured railcar? An electric locomotive? An armoured car?)".

18) 23 August 1974 (p. 275), illustrated with a half-page drawing showing Fellini thrown out of a moving train. Fellini's comment: "I'm travelling closed up in a grim shipping railcar, black, dark, locked up like a tomb. I know that in this very moment they're working outside with a blowtorch, welding shut even the small fissures at the four corners. I'm about to be buried alive in the railcar, which continues its voyage toward who knows where. But suddenly, a moment before the final stretch of the slim fissure in the last corner is welded shut, I find myself miraculously thrown outside, suspended in the luminous air, free, while the train draws further away along with its funereal wagon".

19) 15 September 1974 (p. 277), illustrated by a drawing taking up a third of the page showing a group of people waiting for their cases, almost all red, at a railway station. Fellini's comment: "Where am I going? Confused, I know that I have to leave. Are we looking for track 26 for Paris?". The person seen from behind, which is Fellini, says in a bubble: "So why did we get off, if now we just have to get back on again?".

20) 20 November 1974 (p. 286), illustrated by a drawing taking up a third of the page showing a provocative woman naked from below the waist, sitting on a chair seen from behind, with a ponderous bottom, in front of a train that is stopped. To her left the station master tells her in a bubble: "You didn't leave, not even this time!".

21) 30 October 1974 (p. 463), illustrated by a half-page drawing showing a man and a woman sitting on a table on the railway tracks. On the table there is a telephone without wires, and it is obvious that the glamorous and well made-up woman looks a lot like Anna Falchi.

22) 16 March 1977 (p. 331), illustrated by a small drawing on the top left hand side of the page, along with six other drawings showing various scenes. The drawing at the top shows two well built porters, one of which says in a bubble: "The eleven o'clock train? ...Ha-ha-ha! It's only five, my dear signore! Ha-ha-ha!".

23) 20 October 1977 (p. 338), illustrated by a half page black drawing showing a surprised Fellini, asking himself in a bubble: "Where's the station?". As a comment, Fellini, amongst other things, says: "I'm left alone with the growing fear that I won't make my train. Where's the station?".

24) March 1978 (p. 355), illustrated by a black drawing taking up a third of the page, showing two naked women, one of which is sitting on the head of an elephant and the other shows her mighty breasts, whilst four miniature men can be seen between the two female bodies. A railway disaster is shown on a moviola, with the caption: "Two views of the train wreck (from the ground and from above)", with Fellini's note: "The train derailed just outside the station, in other words immediately, at the very beginning of the trip. (...) The only comment I made was: 'From the ground, in other words from the point of view of the tracks, the disaster is more enjoyable, you can see it better'".

25) 2 January 1979 (p. 359), illustrated by a black drawing taking up a third of the page, showing the inside of a bus moving without a driver and with the windscreen covered by a black curtain. Inside Fellini, shown from behind, comments: "As was to be expected, the trip is interrupted. We are told to get off; they tell us we have to take another means of transport in order to keep going, but I can't figure out where we're supposed to go to catch a new courier or the train or even at what time. I see my suitcase in a pile of baggage...".

26) February 1979 (p. 360), illustrated by a half-page drawing, completely black, showing a dark and gloomy railway tunnel, with a black body lying like a corpse at the bottom. Fellini's comment: "The dead of night. Half-asleep in my bunk on the sleeper car I realize that the train (a steam model) has come to a stop in the middle of an extremely long tunnel. Everything is silent and pitch black. Have we lost electricity? I lie immobile, scared to death that smoke from the locomotive will get into the room through some small crack in the window. It seems like I can smell its acrid odor, maybe it's already invisibly threading its way into the compartment... Who will help me? Why has the train come to a stop? Will it get underway again? And how long is this tunnel?".

Conclusions

The analytical review of the presence of the *sea* and the *train* in Fellini's filmography, dreams included, reveals the expression of deep-seated moods, different in their symbolic representation, that fully reveal the Fellinian expressionism which is closely linked to his "creatural" concept of existence.

Naturally this is not the time to fully investigate or simply explain the obvious expressionistic elements in Fellini's cinema, but a few brief references to his style will suffice to reveal the profound, perhaps unwitting, connections that link Fellini to a poetic style that revealed itself to be, right from the start, as one of the most significant avant-gardes amongst the twentieth century's art forms, especially in reference to the history of cinema.

Theatrical and cinematographic expressionism is based on favouring the emotional aspects of reality rather than aiming for an objective and documentary translation and representation.

This leads, as an aesthetic consequence, to the subordination of the character portrayed to the author's emotion, reflected in the link between the character's states of mind and the external landscape in which he moves.

The formal consequence of this prerequisite is the use of visibly artificial backdrops, the alteration of colours, the visualisation of nightmares and imaginary characters, according to a course and expressive articulation that begins in the most profound inner self and reaches the exterior by following the laws of the unconscious and the emotional structure of the human being.

In Fellini's cinema, starting from the very beginning and, more markedly, towards the end of his filmography, *La voce della luna*, the film that is most connected to the poetics of expressionism, we find all the characteristics listed above, with the addition of certain stylistic techniques focused on the actor's acting, which was wholly irrelevant to Fellini.

Some of the elements of Fellinian expressionism, for example, lie in the fact that many actors, considered interesting only for their faces, were made to say numbers by Fellini, as the film came to life only during the editing. The colours were often altered and asynchronous dubbing was used to achieve a sense of alienation from reality. Fellini flaunted the plastic sea, the papier-mâché sun and the rubber railway tracks because he was not interested in the objective reproduction of reality as much as the transmission of an emotional entity.

If this is therefore the expressionistic component of Fellini's cinema, the portrayal of the *sea* and the *train* in his films must be included in this component.

Starting from *Lo sceicco bianco* Fellini's realism, mediated by the great lesson and apprenticeship with Rossellini, tends to turn to an increasingly explicitly expressionistic language and poetics, even if in terms of a gradual regression, where the portrayal of reality is irrelevant compared to the inner life (Fellini often claimed that "visionary realism is true realism").

Wanda's meeting with the white sheikh, on an impossible swing in the pine forest, is an example, with its representative strength, of how Fellini wanted to show that meeting not within a real context, but to visualise the girl's state of mind who in that moment has the chance and privilege of meeting her dreams. In other words Fellini wasn't interested in showing how Wanda actually sees her white sheikh, but rather how she lives it within her soul through the filter of the photostories she reads.

It is no accident that psychoanalysis, in particular Freud's *The interpretation of dream* (1900) and Jung's research on symbols (*Transformations and symbols of the libido*, 1912), allows us to link the presence of the *sea* and the *train* which, as we have seen, are constants in Fellini's poetic world, to their specific, and obviously transformed, areas. For Freud it is the sexual sphere and for Jung, more broadly, the relationship with anthropology, the collective unconscious and the archetypes of Kantian origin.

The fact remains that, beyond the scientific and technical distinctions, the recurrence of the sea and the train in Fellini's films must be explained and linked to those symbolic transfigurations performed by the unconscious that reveal, markedly for Freud, an erotic component, which is never disconnected from a general feeling of death and, for Jung, with the individual's mythopoetic activity and the psychological structures of the social world that he lives in.

After all the general characteristics of Fellinian poetics, which rest on his "creatural" conception of existence and his "Latin sense of life", are wholly coherent with the intertwining of *Eros* and *Thanatos* and their passing through each other, in a sort of osmosis that embraces the thrust towards life and the realisation of its fading. We are dealing with two symbolic archetypes, so obsessively present in Fellini's creative work, to be considered almost hidden chromosomes that have inseminated all his poetry.

In fact if we analyse how the sea is presented in the sequences that we have identified, we realise that the sea is mainly accompanied by a negative state of mind. This can be seen in Wanda's tragicomic meeting with Fernando Rivoli in *Lo sceicco bianco* and in the thunderstorm that explodes over the beach of the Sirena lido in *I vitelloni*, which is followed by the revelation of Sandra's unwanted pregnancy. Immediately afterwards we see the sad con-

templation of the sea from the jetty, the grim attempted seduction of the dreamer Leopoldo by the homosexual actor and Fausto's frustrating meeting with the woman on the beach, where a group of priests are running.

In *La strada* the presence of the sea acquires further tragic connotations, right from the first scene, in which Zampanò buys Gelsomina with 10,000 liras and two flasks of wine, storming into her simple "creatural" life until he finally destroys her. Subsequently, just as Zampanò gets his feet wet with the water, the naïve creature-like nature of Gelsomina is wounded by his boorish words. The story ends with a desperate Zampanò crying by the sea at night, sealing the strong symbolic importance of the sea, which reflects and reveals the soul and emotions that the character is feeling in that moment: that is desperation, regret, remorse and a desire to die.

The same applies to the ending of *La dolce vita*, where the sea is this time shot with a dazzling light that nevertheless generates monsters, just like the characters that move more away from the sea creature.

In *8½* the sea is shown inside a veritable nightmare, with Guido seen falling from a height and then shown in the Saraghina sequence, sad and pitiful in his visual elaboration, well linked to the asynchronous rhythm of the rumba.

In *Giulietta degli spiriti* the sea seems, once again, to produce monstrous visions and terrible images, metabolised by the protagonist as visual obsessions.

In *Satyricon* the sea is more clearly the bringer of death, in the long sequence of the Lica boat that, after various cruelties and eccentricities, culminates with a decapitation and Lica's head swallowed by the depths of the sea. The ending of the film, with Eumolpo's body on the beach, wrapped in bandages and about to be eaten, seals the profound connection between the sea and *Thanatos*.

Even the scene with the Rex in *Amarcord*, which seems to heighten the vitality of the characters that set out to meet it reveals, after closer inspection, a sense of sombre sadness. It can be seen through the clear contrast between the sentimental wretchedness of those creatures (Gradisca's tears are explicit in this sense) that feel fulfilled by simply contemplating the myth.

In *Il Casanova* the sea's sombreness is further heightened in the night time scenes that celebrate the carnival whilst the lagoon swallows up the enormous female head, revealing strong symbolic links with death.

The scene immediately afterwards that shows Casanova rowing in a stormy night time sea, inside a makeshift boat and ends with his arrest and subsequent transferral to Piombi, provides another image of the sea with strong connections with death. In *E la nave va* the tragic nature expressed by the representation of the sea couldn't be more evident and it envelops the whole film.

The sea tells of a funeral at sea hit by an attack that leads to the ship sinking. It represents the height of Fellini's negative representation of the sea!

As far as the meaning of the train is concerned things change, since the portrayal or the evocation of the train is linked to a mainly erotic dimension, or at least a dimension that regenerates life, removing it from the greyness and slothfulness of a dull present devoid of emotions.

Fellini's portrayal of the train almost seems to contain the catchphrase: "trains change your life".

We can see it from its first appearance in *Luci del varietà*, with Liliana who goes to Checco to realise her dream of becoming a showgirl. She is running away from her boredom too and the sequence heavily hints at an erotic outcome imagined by Checco and dashed by Liliana.

In the final sequence the train seals Liliana's success and recalls Checco's illusions who, climbing into a carriage with his ramshackle company, continues to daydream of magazines and successes that exist solely in his head.

In *Lo sceicco bianco* the train accompanies the two newly-weds from the province to Rome, and the honeymoon, in this case too, carries a strong erotic thrust.

In *I vitelloni* the fist evocation of the train is for another honeymoon, Fausto and Sandra's. The second, at the end, with Moraldo's departure from the hamlet, has the power of a complete destiny, the hint of an existence that, thanks to the train, will continue in a more vital dimension, rich of emotions.

The presence of the train in *8½*, with Carla's arrival and the explicit description of her sexual games with Guido, carries a devastating erotic charge, but more importantly the final abandoned sequence, which ended on the train with Guido and Luisa that shook hands, clearly expressed that for Fellini the train implies a chance of renewal and love.

The Rome underground, present in an important sequence of *Fellini: A Director's Notebook*, confirms the specificity of the train according to Fellini, intended as a break from the present, not only in the spatial sense but, as we will see in *Intervista*, also in a temporal sense.

It is a vitalistic and mysterious portrayal that links back to ancient Rome, with a strong erotic significance.

The presence of the train in *I clowns*, with the joke on the station master-clown, is the funniest found in all of Fellini's filmography.

In the subsequent *Roma* the train brings a young journalist, the twenty-year-old Fellini, to Termini station, where

his life outside of the hamlet starts. In this case too the aphorism “trains change your life” applies. Fellini’s point of view is very positive, optimistic and tied to the vitalistic perspective that the train opens in people’s existence.

The train, in this partly realistic and partly metaphoric context of vitalism, dominates the entire *La città delle donne*, becoming the true protagonist of the film.

The psychoanalytical implications, especially in reference to Freud’s interpretation of the train, are profound, even though in this case it is not a dreamt train but a train that makes the protagonist dream and the dream matches the film perfectly. The viewer cannot fail to realise that the description and visualisation of that dream, recalled by the title too, *La città delle donne*, has a deep link and connection with sexuality. The protagonist reveals, through the dream, his weaknesses, doubts and fear of women, that appear to him at the same time fascinating and threatening, strong and resourceful, but that he cannot adequately respond to. He meets his old friend called Katzone, who is celebrating a grotesque and lugubrious party for his ten thousandth woman. The burial niches where the images and words of all the women that Katzone claims to have slept with are preserved in a sort of collection of tombs are equally lugubrious and cemeterial. Snaporaz recalls his past youth up to the moment that the two extremely curvaceous woman who dance tip tap burst on the scene, but the dream coincides with a continuous escape from something that he can no longer control.

Therefore the train for Fellini is a veritable creative placenta, able to encourage mythopoetic and fantastic re-elaborations of problems that lie in the depth of his unconscious, providing them with a multiple interpretative key.

Once again the train opens and closes, with the first and last shot, the melancholic *Ginger e Fred*, with the by now elderly Amelia Bonetti who comes to Rome to take part in a program for a private television channel with her old partner Pippo Botticella, with whom she performed just after the war in numbers imitating Ginger Rogers and Fred Astaire. In this case too the train, even if in a general atmosphere of sadness and rampant immorality, brings new opportunities and spiritual well being, at whose apex there is always, even if unconsciously, eroticism and sexuality.

A confirmation of the emotional importance provided by the train is revealed in *Intervista* where the tram, on its journey from Termini to Cinecittà, becomes a fantastic source of production, which crosses the dimension of space and time transversally, where the purely fantastic is developed in an oneiric and fairytale point of view (what Fellini called the “deforming memory”). As a consequence of Fellini’s extraordinary poetic intuition we find the sequence on the Rome underground where, almost like a human aquarium, faces and characters to be selected for the new film *America*, from Kafka’s novel of the same title, appear.

The clearest and most obvious moment, in all of Fellini’s filmography, where the relationship between train and sexual sphere is rendered explicit, even though it is still in an oneiric and metaphorical context, can be found in the brief sequence of *La voce della luna* in which Nestore and Marisa make love in a sitting room that, in the Fellinian transfiguration, turns into a railway carriage, complete with steam, sirens and movement.

The same energy expressed by Fellini’s train can also be found in the advert that he shot for Campari. It features a woman travelling on a train who, with a remote control, manages to view, through the window of the train, her inner ghosts, which naturally culminate in the brand being advertised, fetish and object of desire, as if it were an erotic symbol.

In the Banca di Roma advert, the train is strictly linked to the nightmare of the protagonist (Paolo Villaggio), but the connection between the train and the uncontrollable eroticism of the young and alluring Anna Falchi cannot be ignored.

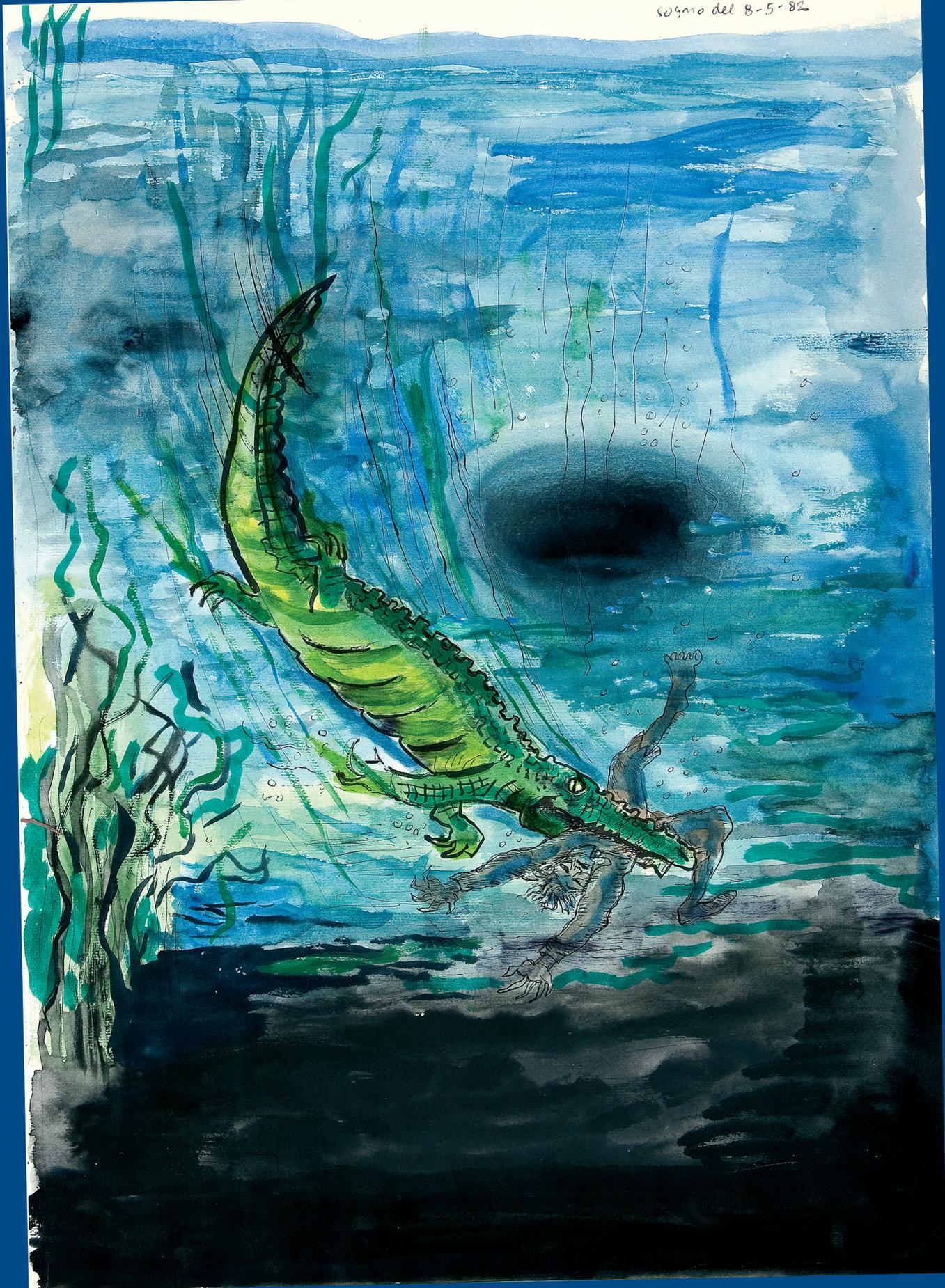
Therefore, at the end of this brief analysis of the expressive function of the *sea* and the *train* in Fellini’s cinema, we can clearly state that their presence is not casual but linked to the expressionistic foundations of Fellini’s poetics and to the psychoanalytical roots that such elements imply.



25 Feb. 82. La nuova nave buia ^{grandissima} ~~colossale~~ (verata si nascosto all'insaputa di tutti) ~~colossale~~
Si fancia sul mare solcato impetuosa e potente. Più anche immergersi e riappare
in profanità come un immenso sottomarino



sogno del 8-5-82



Disegno di Federico Fellini dal *Libro dei sogni*: sogno dell'8 maggio 1982

IL MIO FELLINI

GIACOMO GAMBETTI

Quando, a metà 2005, ebbi l'invito della Fondazione Fellini a partecipare al convegno Il mio Fellini, credetti di capire, leggendo la lettera del direttore Boarini (la mia interpretazione mi fu successivamente confermata dall'autorevole parere di un Consigliere della Fondazione medesima), che potevo – dovevo – partecipare, intervenendo nel dibattito. E preparai un breve intervento, poco più di tre cartelle.

Arrivato a Rimini, nel novembre, mi accorsi che non avevo capito niente, e che mi ero sopravvalutato. Ero soltanto invitato ad “assistere”, quelli che potevano parlare erano stati pre-scelti, facevano parte di un'altra categoria. Allora chiesi a Boarini – direttore e amico – di poter lasciare agli “Atti” le mie paginette, e niente più. Boarini gentilmente accolse la mia richiesta.

Chiedendo, dopo due anni, notizie di quegli “Atti” del 2005, ho avuto da Boarini la lettera che qui riporto.

“Carissimo, scusami per la mancata pubblicazione del tuo intervento negli atti de Il mio Fellini. Un deplorabile disguido, di cui mi assumo tutte le responsabilità dal momento che ricordo benissimo di avere ricevuto da te il testo, ha determinato questa imperdonabile omissione. Fra l'altro ricordo che si trattava di un ottimo testo e, quindi, ancor più grave non averlo pubblicato. Ritengo, se sei d'accordo e, quindi mi perdoni, che potremmo pubblicarlo nella nostra rivista spiegando l'accaduto. Sarebbe necessario a questo proposito, che tu mi inviassi il testo di nuovo e nel prossimo numero di ‘Fellini Amarcord’ lo pubblicheremo”.

Al di là di una briciola di rammarico per il contrattempo e per il ritardo, sono grato a Vittorio per il suo sincero dispiacere e, in particolare, per la sua disponibilità, che colgo subito al volo. Il mio pensiero, del resto, dopo due anni non è cambiato per nulla. È così che il pezzo qui ora pubblicato (niente poi di clamoroso e di drammatico!) è esattamente quello del novembre 2005, non ho voluto mutare neppure una virgola formale, anche se sono stato tentato di farlo. Anche sulla formula adottata per questa buona idea de Il mio Fellini non ho cambiato opinione, e ho avuto occasione di manifestarla ampiamente senza occupare uno spazio – come questo – destinato ad altro, di cui ancora ringrazio.

È la prima volta che parlo pubblicamente di Fellini, anche se ho visto tutti i suoi film, ho letto molti libri, ho visto anche lui, spesso, e l'ho anche incontrato. A Roma, per un certo tempo, il mio ufficio della Rai nella quale ho lavorato dal 1960 al '94, era in via Margutta quasi di fronte all'abitazione di Fellini. E poi in piazza del Popolo, e da Canova, in quelle stanze dove oggi lo ricordano tante foto-

grafie, alcune belle.

Mi piace allora cogliere l'occasione di questo *Mio Fellini* per ricordarlo assieme a una grande figura, un grande amico per entrambi, Renzo Renzi. Anzi io ho sicuramente conosciuto Renzi *prima* che lo conoscesse Fellini, il quale nel '47-'48, quando Renzi scriveva di cinema sul “Progresso d'Italia” (non “Il progresso italiano”, come in un convegno importante, poco più

di un mese fa, a Bologna, ha detto nientemeno che il Presidente dell'Ordine dei Giornalisti dell'Emilia, non il presidente, con tutto il rispetto per le categorie, dei commercianti o dei notai) era a Roma ed era uno sceneggiatore. Nei nostri lunghi discorsi, tuttavia, Renzi e io non abbiamo quasi mai ragionato di Fellini, salvo negli ultimi anni, quando mi parlò molto di un suo vecchio scritto (del

'74), sotto forma di lettera ("Caro Federico"), dedicato proprio a *Amarcord*, dal titolo *Il fascismo involontario*: scritto di una cinquantina di fitte pagine che è di vasto rilievo e che, se non mi inganno, per vari contrattempi è rimasto inedito.

A me piacquero enormemente i primi film di Fellini, *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*. A proposito di *Luci del varietà* ho seguito attentamente le lunghe analisi e controanalisi soprattutto sulla attribuzione della paternità principale a Lattuada. Ma devo dire che non mi importa molto il prevalere dell'una o dell'altra delle due firme. Per quel che sapevo della filmografia di Fellini quando vidi il film la prima volta – e per quanto mi è parso tutte le volte che l'ho rivisto – *Luci del varietà* è per me molto coerente con la personalità di Fellini e con le sue opere successive.

Lo sceicco bianco è una specie di sogno realizzato, è un volo di fantasia che quasi quasi, in un certo senso, ricorda un personaggio di *Miracolo a Milano*, con una immedesimazione misteriosa e lirica, e con la scoperta di un attore, Sordi, fuori dalle sue cosiddette "macchiette" dell'avanspettacolo e della radio.

I vitelloni è sicuramente un capolavoro assoluto. Non solo per chi, come me, viveva in provincia, ma per una padronanza matura di stile, una continuità, un lavoro sui personaggi e sugli attori assolutamente eccezionali.

La strada e *Il bidone* risentono del clima politico del momen-

to. Su di un Fellini politicamente disimpegnato rispetto al neorealismo ancora importante e sicuramente significativo, si esercitava in quegli anni (siamo nel 1954-55), una forte pressione democristiana, e i due film sono un po' ideologicamente e narrativamente incerti.

Di *La dolce vita* e di *8½* è inutile, qui, ora, parlare, sono nei libri, sono due classici. Si può comunque ricordare la violenza e un po' cattiva sorpresa dell'"Osservatore Romano" di fronte a certi voli su piazza San Pietro, proprio in un film del "fidato" amico Fellini.

Amarcord, piuttosto, del romagnolo Fellini (il mio dialetto romagnolo, a meno di ottanta chilometri di distanza, sulla via Emilia – gli estremi della Romagna, in questa geografia, da sud-est a nord-ovest, lasciando fuori per il momento la collina e tutto il ravennate – il mio dialetto dice "amarcold", con la *elle* al posto della *erre*). *Amarcord* è figlio di un romagnolo lontano dalla Romagna da molto tempo, le cui carenze di carattere e di chiarezza – lo dico da romagnolo – affiorano un po' alla volta. Lo Stato della Chiesa ci ha governato, duramente, troppo a lungo per non lasciare tracce (vedi ad esempio alcuni film di Luigi Magni) di compromessi, di disillusioni, di insicurezza e peggio, o all'opposto di sfacciataggine, di irruenza anche spropositata o di una volgarità per lo più genericamente o allusivamente di carattere sessuale.

Amarcord è un film straordinario, ma ancora una volta – qui è scritto addirittura sul fron-

tespizio – di impronta esclusivamente personale. Quella individualità, del resto, che secondo me è proprio un carattere distintivo di Fellini, un grande pregio e – mi permetto – un suo difetto. Ma quale difetto, quale limite – si dirà – di fronte a un apprezzamento, a una notorietà internazionali, a una fama e una gloria plebiscitarie che hanno superato continenti e religioni e che fecero scrivere a qualcuno, al momento della sua scomparsa, "è morto il cinema" (evidentemente esagerando un po', ma era significativo)? Il limite del non occuparsi, del non essersi occupato – almeno in parte – anche degli *altri*. Fellini non è mai stato presente nelle battaglie sociali e politiche del cinema italiano. Le battaglie di Zavattini, per intenderci, quelle cui almeno all'inizio partecipava – davvero? – anche l'aristocratico Luchino. Ma sono anche le battaglie – e i film – di molti altri, dei De Santis, dei Rosi, dei Maselli, dei Vancini, del primo De Sica e, perché no, a volte, di Germi, Lattuada, Risi, Monicelli, Scialoja e ancora ancora.

Fellini operava, guardava, girava per sé e per la propria coscienza – il che è sicuramente molto importante –, per i sogni e per la propria immaginazione, per le immagini e gli incubi che sentiva dentro. E tutto questo mi ha un po' allontanato dai suoi film, specialmente nell'ultima parte del suo lavoro. Se a lui non importava di noi – mi veniva forse un po' sbrigativamente da pensare – perché uno di noi doveva occuparsi di lui? Mi dispiaceva ancora di

più che fosse romagnolo e che avessimo un grande amico in comune (ma Renzi si occupò anche di un libro, bellissimo, intitolato “Jómila come Imola”), che fosse tanto bravo e intelligente e che un po’ sciupasse, secondo questo mio punto di vista, le sue grandi qualità, a favore di un eccesso di “fellinismo”.

Chissà che cosa direbbe oggi Fellini di fronte a film parlati interamente in dialetto (di Cesena, Ravenna, Faenza), prodotti da una società che si chiama VA.CA (niente paura, vuol dire Vari Cervelli Associati). Uno di questi film, per esempio, *Berbablù*, ha avuto, con una sola copia, in Romagna, oltre seimila spettatori.

Forse Fellini sarebbe felice, forse li guarderebbe dall’alto in basso, un po’ geloso del primato del suo *Amarcord*. Ma ritorniamo al tema del “sociale”. Può darsi che Fellini avrebbe potuto fare, dare di più se non si fosse fermato così a lungo (troppo? può darsi) a Roma (ma devo confessare che, da quarantacinque anni, anch’io non abito più a Imola, che non è mai stata una bella città, ma ora è imbruttita, anonimizzata, e soprattutto non ha più i quattro cinematografi in cui ho visto tutto il cinema che conta, compreso Fellini, naturalmente).

La provincia ha sempre dato contributi importanti, a volte

fondamentali, alla nostra cultura, e quello di Fellini è uno degli esempi più alti.

Parlare dei grandi anche da un punto di vista – diciamo – provinciale può a volte recare qualche utilità: con tutto il rispetto, naturalmente e, voglio dire, con tutto il cuore, e col grande rammarico che il ciclo sia finito troppo presto, col grande rammarico che i giochi, i sogni e le illusioni non siano andati avanti ancora per anni, anni e anni.

Ma è pur vero che il ciclo continua, dentro di noi e non solo, come dimostra anche il convegno di oggi, e continuerà, ciascuno coltivando, nell’animo, al di là delle disquisizioni estetiche, il suo Fellini.

When, half way through 2005, I was invited by the Fellini Foundation to attend the *Il mio Fellini* conference, I understood, by reading Boarini's letter (my interpretation was subsequently confirmed by the influential opinion of one of the Foundation's member), that I could – had to – take part, by contributing to the debate. I thus prepared a brief talk, just over three pages long.

When I arrived in Rimini in November, I realised that I hadn't understood a thing and that I had overrated myself. I had only been invited to "assist". Those that could talk had been selected already and were part of another category. So I asked Boarini (the director and a friend) if I could leave my pages for the minutes, nothing more. Boarini kindly accepted my request.

Two years later I asked about those "Minutes" from 2005. Boarini replied with the letter below.

"Dear friend, please excuse me for the exclusion of your talk from the *Il mio Fellini* minutes. A regrettable misunderstanding, for which I take full responsibility seeing as I clearly remember receiving the text from you, has led to this unforgivable omission. Besides, I remember that it was an excellent piece of writing and therefore its not being published is even more unfortunate. I think that, if you agree and therefore, forgive me, we can publish it in our magazine with an explanation as to what happened. In such a case I need for you to send me the text again, so that we can publish it in the next issue of 'Fellini Amarcord'".

Apart from a smidgeon of regret for the mishap and delay, I am grateful to Vittorio for his genuine disappointment and in particular for his willingness. After all my thoughts haven't changed in the least over the past two years, so the piece that is published here is exactly the same one from November 2005. I didn't want to change a thing, even though I was tempted to. I haven't changed my mind about the formula used for this good idea of *Il mio Fellini* either, and I have had the chance to manifest this clearly without taking up the space – like this one – destined for something else. For this I am once again thankful.

My Fellini

by Giacomo Gambetti

This is the first time that I talk in public about Fellini, even though I have seen all his films, read many books, seen him often and even met him. In Rome, for a certain time, the RAI office in which I worked from 1960 to 1994, was in via Margutta, almost opposite Fellini's house. And I also saw him in piazza del Popolo and Canova's, in those rooms that now recall him with so many photographs. Some of them pretty.

I would like to take the opportunity of this *My Fellini* to remember him alongside another great person, a dear friend for both of us, Renzo Renzi. In fact I almost certainly met Renzi before Fellini met him in Rome when he was working as a scriptwriter in 1947-'48 and Renzi was writing about cinema in "Progresso d'Italia" (not "Il progresso italiano", as the President of the Emilia Association of Journalists, no less, said at an important conference in Bologna just over a month ago).

During our long talks Renzi and I almost never discussed Fellini, apart from later on, when he talked to me a great deal about one of his old pieces of writing (from 1974). It was a letter ("Dear Federico") dedicated to *Amarcord* called *Involuntary fascism* and it numbered fifty odd pages of crammed writing which were very important and that, if I'm not mistaken, have never been published due to a series of setbacks.

I liked Fellini's first films, *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* and *I vitelloni* a great deal. Speaking of *Luci del varietà* I have listened closely to the various analysis and counter analysis, especially about the attribution of the main authorship to Lattuada. But I must say that I'm not that interested about the prevalence of one or the other. Based on what I knew about Fellini's filmography, when I first saw the film – and each time that I watched it again – it seemed to me to be very coherent with Fellini's personality and with his subsequent works.

Lo sceicco bianco is a sort of dream captured on celluloid, a flight of fancy that, in a certain way, almost recalls a character from *Miracolo a Milano*, with a mysterious and lyrical identification and with the discovery of an actor, Sordi, beyond his variety show and radio comic characters.

I vitelloni is undoubtedly a masterpiece. Not only for someone like me who lived in the province, but also due to a mature mastery of style, continuity and due to the work that went into the exceptional characters and actors.

La strada and *Il bidone* reflect the political climate of the time. Even a politically uncommitted Fellini, compared to the still important and clearly significant Neorealists, felt the strong Christian Democrat pressure exercised in those years (1954-55), and the two films are slightly uncertain in terms of ideology and narrative.

It's unnecessary to talk about *La dolce vita* and 8½ here and now. Books have been written about them; they're classics. We could however mention the violent and slightly unkind reaction of the "Osservatore Romano" to the flights over piazza San Pietro in a film by the "trusted" friend Fellini.

Amarcord, rather, by the Romagna born Fellini (which in my Romagna dialect, less than eighty kilometres away

along the via Emilia – the edge of the Romagna region, in this south-east to north-west geography, without including the hills and the Ravenna area – is pronounced “amarcold”, with an *l* instead of an *r*). *Amarcord* is the offspring of a Romagna native who has left his native land a long time ago, whose shortcomings in terms of character and clarity – I’m saying this as another Romagna native – are revealed bit by bit. The State of the Church has ruled us severely for too long not to leave evidence of (see for example some of Luigi Magni’s films) compromises, disenchantments, insecurity and worse or at the opposite end impudence and excessive impetuosity or a more or less generically or allusive vulgarity of a sexual nature.

Amarcord is an extraordinary film, but once again – and here it is even written on the title page – of an exclusively personal nature. That individuality, which in my opinion is one of Fellini’s distinctive characteristics, is a great strength and – if I may – a shortcoming. But what sort of shortcoming, what limit – people will ask – when faced with appreciation, international fame and unanimous glory which crossed continents and religions and that led someone to write, when he disappeared, that “cinema has died” (obviously exaggerating, but it was significant)? The limit lay in not dealing – at least in part – with others. Fellini never took part in the social and political battles of Italian cinema. Zavattini’s battles, just to be clear, the battles that even the aristocratic Luchino took part in at the beginning. But they were also the battles – and films – that involved many others, such as De Santis, Rosi, Maselli, Vancini, De Sica from the first period, and why not, sometimes Germi, Lattuada, Risi, Monicelli, Scola and many others.

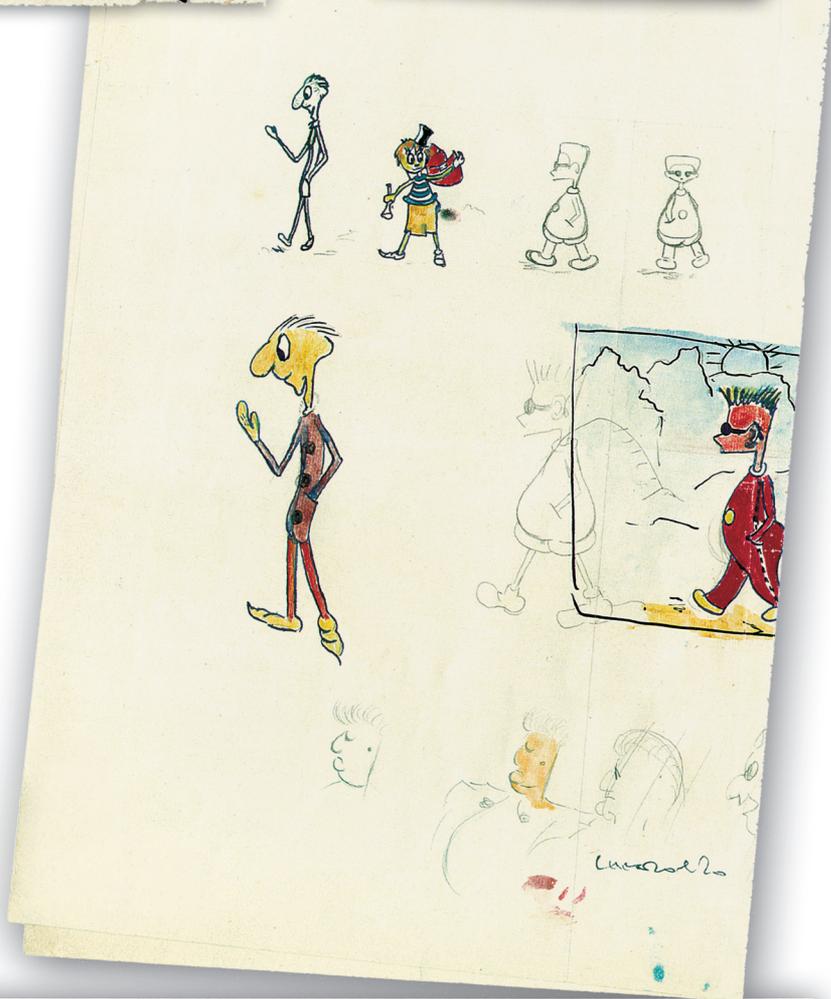
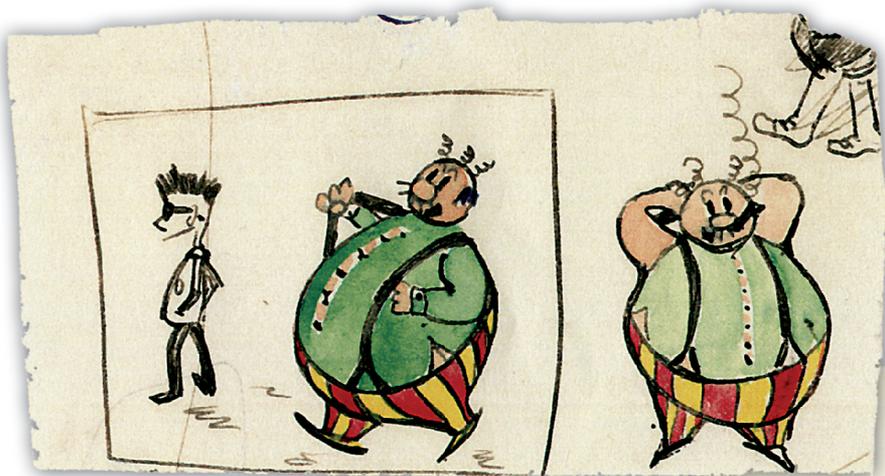
Fellini worked, observed and shot for himself and for his own conscience – which is certainly very important – for his own dreams and imagination and for the images and nightmares that he felt inside. And all this has slightly distanced me from his films, especially from the last part of his work. If he didn’t care about us – I rather summarily used to think – why should one of us be interested in him? I was additionally sorry because he was from Romagna and we had a great friend in common (but Renzi also worked on a beautiful book, called “Jómia come Imola”), because he was so talented and intelligent and he wasted, according to my way of looking at it, his great qualities in favour of “Fellinesque” excess.

I wonder what Fellini would think today about the films that have been shot completely in dialect (from Cesena, Ravenna and Faenza), produced by a company called VA.CA (which stands for Vari Cervelli Associati). One of these films, for example, *Berbablù*, managed to draw, with just one copy, over six thousand spectators in Romagna. Perhaps Fellini would be happy, perhaps he would look down on them, slightly jealous of the achievements of his *Amarcord*. But let’s go back to the social issues. Maybe Fellini could have done more and given more, if he hadn’t stayed so long (too long? Maybe) in Rome. But I must confess that I too left Imola forty five years ago and that it has never been a great city and that it has now gotten worse and become more anonymous, and most importantly, it no longer has those four cinemas in which I saw all the most important films, Fellini included).

The province has always provided important, sometimes fundamental, contributions to our culture. Fellini is one of the most important examples of this.

It can sometimes be useful to also talk about the greats from a provincial point of view: respectfully, naturally, and with all one’s heart, with the great regret that the cycle finished too soon, with the great regret that the games, dreams and illusions didn’t continue for years and years.

But it’s also true that the cycle continues, inside us and not only, as today’s conference proves. It will continue, each one of us cultivating *their* Fellini in their soul, regardless of aesthetic disquisitions.



GELSOMINA SUL "CORRIERINO"

MORALDO ROSSI

– Federico, ce l’hai a memoria qualche strofetta del “Corriere dei piccoli”?

– Ricordo tutto, disegni, personaggi, Bibì e Bibò, l’odore delle pagine appena stampate, ma adesso non saprei ricordarmi neanche una strofetta, e tu?

– Nemmeno io, di quegli anni purtroppo ho sempre ricordato solo quelle fasciste, quelle del giornalino “Il Balilla”; ricordo l’apertura che anche lì doveva essere sempre la stessa: “Re Giorgetto d’Inghilterra / per paura della guerra / chiede aiuto e protezione / al ministro Churcillone”... Te le ricordi queste strofette?

– Certamente, quelli erano bravi a sdrammatizzare.

– E quest’altre? Ascolta: “Ogni giorno Gelsomina / con la tromba s’incammina / guarda il mondo ch’è un po’ strano / come fosse un aeroplano”.

All’incirca in questo modo, nel 1955, feci sorridere Fellini sorprendendolo con questi versetti. Gli stavo proponendo di lasciarmi portare sul “Corriere dei piccoli” il suo personaggio di Gelsomina.

– *La strada* sul “Corriere dei piccoli”?... Allora ti eri proprio fissato di vedere il film come una favola... Carina l’apertura che mi hai letto... Hai fatto anche dei disegni? Fammeli vedere.

– Non *La strada* sul “Corrierino”, Federico, solo Gelsomina.

– E perché solo Gelsomina?
– Riproporre la storia del film con poche vignette secondo me sarebbe un po’ svilirlo, non aggiungerebbe niente dato che tutti ormai la conoscono... Inoltre sarebbe troppo complesso, troppi gli elementi da rispettare... La brutalità di Zampanò, la purezza di Gelsomina, la fantasia del Matto... Certo, tutti personaggi da favola, ma la loro storia, quella del film, non credo si possa raccontare sul “Corrierino”, forse solo se fosse a puntate... Ogni favoletta deve avere un inizio e una fine nella stessa pagina... Come fai?

– Come fai?... Ne tiri fuori lo spirito.

– È quello che voglio fare Federico, però è difficile fonderli tutti e tre e di tutti e tre rispettarne lo spirito, una pagina non è un contenitore sufficiente, dobbiamo scegliere un personaggio solo... Tutti gli eroi del “Corrierino” sono singoli, il Signor Bonaventura, Pampurio, Petronilla, capitano Cocò Ricò... E credo proprio che solo Gelsomina abbia i requisiti giusti per stare accanto a loro, che sia la più adatta a un giornalino per bambini.

– Ho capito... Tira fuori questi

disegni. E la favoletta? Hai detto che hai già un’idea per iniziare, è così?

– Penso che l’idea stia tutta nei versetti iniziali che ti ho letto: “Ogni giorno Gelsomina, con la tromba s’incammina, eccetera”. C’è già la poetica della girovaga, lo spirito, il resto viene da solo... Incontri con piccoli animali, personaggini buffi... Ecco, questo con lunghe gambe a calzamaglia e pompon è Don Fefé, una sorta di barone, l’altro fatto a palla Moraldino... Una storiellina è già abbozzata: Moraldino ruba un uovo alla Tartaruga su commissione di Don Fefè, Gelsomina li rintraccia, li rintrona col suono della sua tromba, recupera l’uovo e lo riporta alla tartaruga... L’ultima vignetta la vede di spalle che si allontana in un paesaggio colorato, tutto qua... Ci buttiamo?

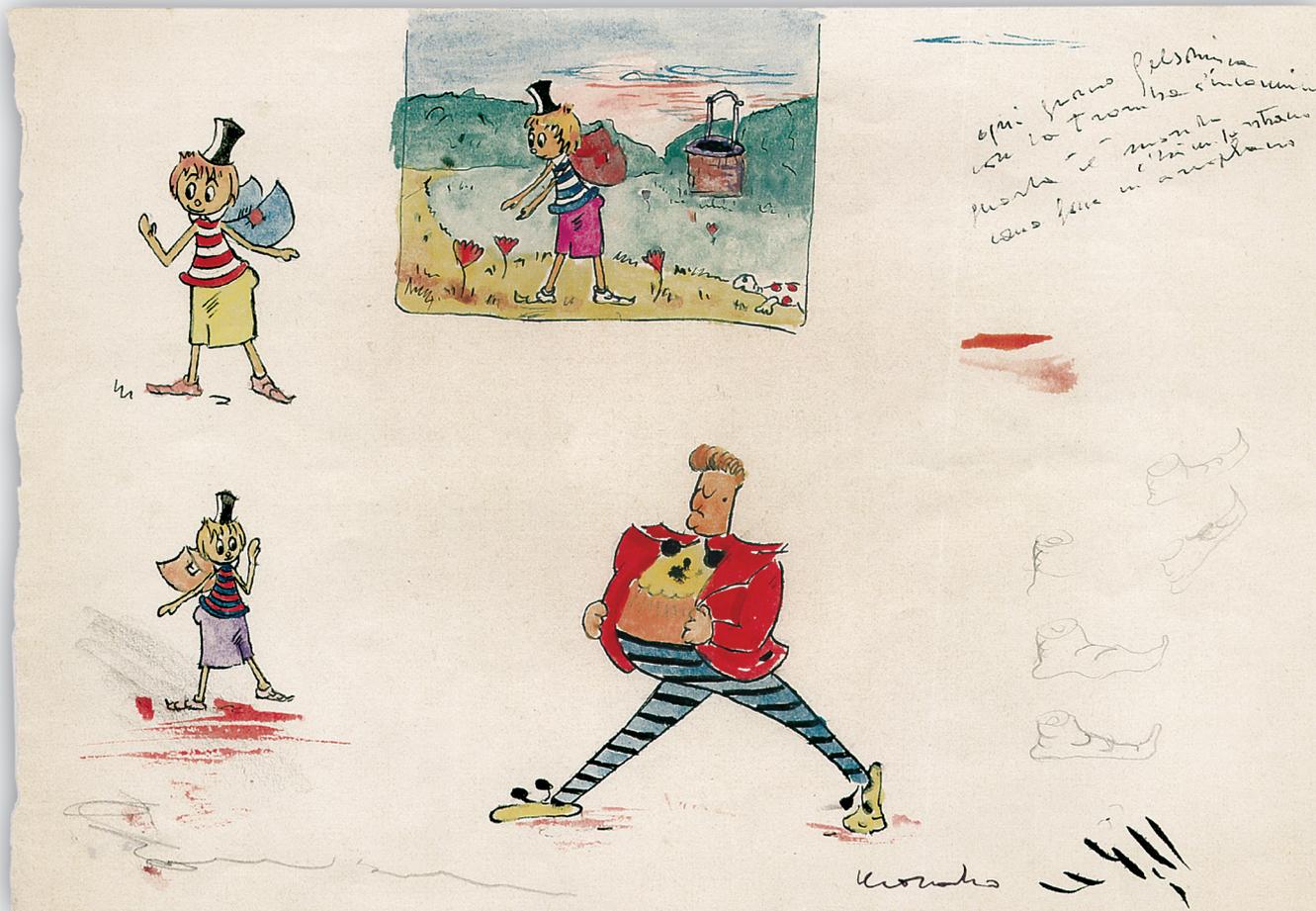
Fellini era soddisfatto, non poteva non esserlo. Io preparai otto (o dieci?) tavole per il primo raccontino, gliele mostrai riscuotendo ancora la sua approvazione, e mi misi in attesa. Eravamo alle prese col montaggio de *Il bidone* e tempo per occuparsi del mio progetto Fellini ne aveva certamente poco. Intanto io ne parlavo a Peppino Vari, il montatore del film, e a Stefano Ubezio,

l'aiuto poco fortunato dello *Sciecchio bianco* col quale era nata un'amicizia mai tramontata. Ubezio, "Ube" per gli amici, mi consigliava di lasciar perdere perché o si fa un'attività o se ne fa un'altra. D'altra parte Federico, dal quale mi attendevo qualche decisione, qualche passo che sarebbe stato necessario per mandare avanti il progetto, magari lasciando poi a me l'incarico di seguirlo, forse stava vivendo una fase troppo importante della sua carriera per potersene occupare. Così lasciai le mie cartelle a riposo per più di un anno. Infine, di mia iniziativa, in

silenzio, le riaprii, spedii il lavoro a Milano, all'editore del "Corriere", e tornai a mettermi in attesa. Non ricordo l'interlocutore, la persona alla quale mi rivolsi, e non ebbi più modo di rammentarne il nome dato che non credo di aver mai avuto una risposta.

Non ho più niente del materiale di allora, solo qualche bozzetto, e i personaggi che avrebbe incontrato l'altruistica Gelsomina nelle sue brevi storie. Però una cosa mi è rimasta, il "Corriere dei piccoli" del 31 marzo 1957.

L'ho tenuto perché ero stato colpito da una strana coincidenza: Gelsomina aveva avuto una sorprendente mutazione. Sulla prima pagina viveva un personaggio di nome "Gelsomino"! Un giovinello agile e smilzo che si dà da fare, come un piccolo angelo, per risolvere i problemi del suo prossimo. In quel raccontino il ragazzo, andando a tagliare le canne di una palude, costruisce l'agognato organo che mancava ai bambini e al prete di un piccolo paese. Lo dico perché al posto di questo misterioso Gelsomino avrei preferito Gelsomina. Peccato.



Gelsomina on the "Corrierino"

by **Moraldo Rossi**

- Federico, do you remember any of the verses from the "Corriere dei piccoli"?
- I remember everything, drawings, characters, Bibì and Bibò, the smell of the recently printed pages, but now I can't remember a single line. Can you?
- Neither can I, unfortunately of those years I have always remembered only the Fascist ones, the ones from the "Il Balilla" paper. I remember the opening, which always had to be the same: "King George of England / for fear of the war / asks minister Churchill / for help and protection"... do you remember these verses?
- Of course, they were good at defusing a situation.
- And these ones? Listen: "Gelsomina every day / trumpet in hand sets off on her way / She looks at the world that's a bit strange / as if it were an aeroplane".

This is how, in around 1955, I made Fellini smile by surprising him with these verses. I was proposing that he let me take his Gelsomina character to the "Corriere dei piccoli".

- *La strada* on the "Corriere dei piccoli"?... So you really set your heart on seeing the film as a fairy tale... I liked the opening that you read me... Have you prepared some sketches too? Show me.
- Not *La strada* on the "Corrierino", Federico, only Gelsomina.
- And why only Gelsomina?
- I think that trying to retell the story of the film in a few strips would be unkind to the film and it would add nothing, seeing as now everybody knows it... Moreover it would be too complicated, too many elements to follow... Zampanò's brutality, Gelsomina's purity, the Madman's imagination... All fairy tale characters of course, but their



story, the story of the film, can't be told in the "Corrierino", perhaps only in episodes... Every story has to have a beginning and an end on the same page... How can you do it?

– How can you?... You take the spirit.

–It's exactly what I want to do Federico, but it's difficult to fuse all three of them together and do justice to the spirit of all three. A single page is not enough, we must choose just one character... All the Corrierino heroes are single characters: Signor Bonaventura, Pampurio, Petronilla, and Captain Cocò Ricò... And I think that only Gelsomina has the right requirements to join them. She is the most suited to a children's magazine.

– I see... Pull out these drawings, and the story? You said you already have an idea to start with, right?

–I think that the idea comes right out of those initial lines that I read to you: "Gelsomina every day / trumpet in hand sets off on her way, etcetera". It's already got the poetics of the wonderer, the spirit, the rest just follows... Meetings with small animals, funny characters... Here, this one here with long legs like tights and a pompon is Don Fefé, a sort of baron, the other ball-shaped one is Moraldino... We've sketched a story already: Moraldino steals an egg from the Turtle for Don Fefé, Gelsomina tracks them down, blasts them with the sound of her trumpet, gets the egg back and takes it back to the turtle... The last image shows her from behind walking off into a coloured landscape, that's it... Shall we go for it?

Fellini was pleased, he couldn't fail to be. I prepared eight (or ten?) illustrations for the first short story, showed them to him obtaining his approval and waited. We were in the middle of editing *Il bidone* and Fellini had very little time to dedicate to my project. In the meantime I talked about it to Peppino Vari, the editor of the film and to Stefano Ubezio, the unlucky assistant of *Sceicco bianco*, who became a long lasting friend. Ubezio, "Ube" for his friends, advised me to give up on it, because you either do one job or another. After all Federico, from whom I was expecting some sort of decision, some step that would have been needed to advance the project, to then perhaps leave me to follow it up, was perhaps in the middle of a very important stage in his career, too important to take care of it. So I put my portfolios aside for more than a year. Finally, on my initiative and without saying anything, I opened them again and sent the work to Milan, to the editor of the "Corriere", and went back to waiting. I don't remember the person I spoke to or the name that I was given, but I never received a reply.

I don't have any of that material anymore, only some sketch and the characters that the altruistic Gelsomina would have met in her short stories. But I have one thing, the "Corriere dei piccoli" from the 31 March 1957. I kept it because I was struck by a strange coincidence: Gelsomina had had a surprising mutation. On the first page there was a character called "Gelsomino"! A nimble, wiry lad who busies himself, like a little angel, to resolve people's problems. In that story the boy went to cut reeds in a swamp to build the longed for organ for the children and priest of a small village. I'm mentioning it because I would have preferred Gelsomina, instead of that mysterious Gelsomino. Pity.



cr. r. d. e.

PRIMI MESTIERI

FEDERICO FELLINI

Proseguiamo, in questo numero della nostra rivista, la pubblicazione di vecchi testi che Fellini scrisse ai tempi della sua avventura giovanile al "Marc'Aurelio", e da allora rimasti inediti. La scelta di questa volta è caduta su alcuni di quei "raccontini" che in qualche modo testimoniano della sua vita di quegli anni: come se fosse lo stesso Fellini a raccontare direttamente il suo lavoro di quei giorni – quando passava da un mestiere all'altro, dalle caricature nei ristoranti alle vignette ai racconti per i periodici satirici – ricordando i problemi, le ansie, le aspettative, le preoccupazioni, i primi guadagni.

Ad integrazione dei testi che trovate qui di seguito, andrebbe aggiunto quello apparso sul "Marc'Aurelio" del 25 febbraio 1942, dal titolo Qualcuno legge un mio "pezzo", in cui Fellini racconta di trovarsi sul tram seduto di fronte a un signore che sta leggendo sul giornale proprio un suo racconto. Mentre Fellini cerca di immaginare dalle espressioni del volto il gradimento, interviene la moglie dello sconosciuto a distrarlo con il "grazioso cappellino" di una passante, suscitando l'ira muta e furibonda del giovane umorista. Un testo divertentissimo che a malincuore non abbiamo inserito nella nostra piccola selezione perché già ripubblicato in altre recenti antologie.

Lo strano umorista

"Marc'Aurelio", a. X, n. 38, 11 maggio 1940

– *Al lavoro* – disse il noto umorista aprendo la porta del suo studio. – *Anche oggi debbo fabbricare 100 risate!* – Sospirò con tristezza e si pose seduto davanti alla macchina da scrivere accendendo nervosamente una sigaretta. Infilò un foglio di carta nel rullo e picchiò qualche tasto a vuoto. Si slacciò la cravatta e si passò una mano sulla fronte. Poi fischiò, si alzò, si rimise seduto, si fregò le mani con forza. Scrisse due parole. Sfilò il foglio, lo stracciò... Disse mezza bestemmia poi accese un'altra sigaretta. Scrisse un titolo. Si morse un labbro, sfilò ancora il foglio e ne fece una palla gettandola lontano. Tirò un calcio al gatto, aprì la finestra, la richiuse, si rimise seduto un'altra volta ed infilò un altro foglio bianco nella macchina. Poi aprì un cassetto, guardò delle fotografie, stette circa un'ora senza muoversi. Poi lo richiuse con un urlo e stracciò senza aver scritto nemmeno una parola il foglio. Pensò un poco. Si

diede un pugno in faccia e disse: – *Devo far ridere.* – Rimase qualche attimo assorto, poi si rimise la cravatta, si vestì rapidamente ed uscì dalla stanza. – *Ogni mezzo è buono* – urlò. Scese in strada di corsa. Raccolse da terra una piuma di gallina. Stette qualche secondo indeciso e poi avanzò risoluto verso un signore grasso. Gli strofinò la piuma in faccia con delicatezza. Il signore alzò le sopracciglia. – *Villa... aiut... mi fate il solletico...* – E rise. Il noto umorista lo salutò allegramente. Fermò una donna le strofinò piano piano la piuma in faccia. Anche la donna urlò ridendo. Calò la notte. Il noto umorista con una strana luce negli occhi seguì a fermare donne, bambini, vecchi, spose, mormorando a bassa voce: – *Ssss... ssss... Tutti i mezzi sono buoni!*

Poi dopo aver ripetuto la stessa cosa con la centesima persona, si passò una mano sugli occhi. – *Ecco fatto!* – sospirò. – *Anche oggi ho compiuto il mio dovere!* – Accese una sigaretta e piano piano si recò a casa per dormire.

Federico

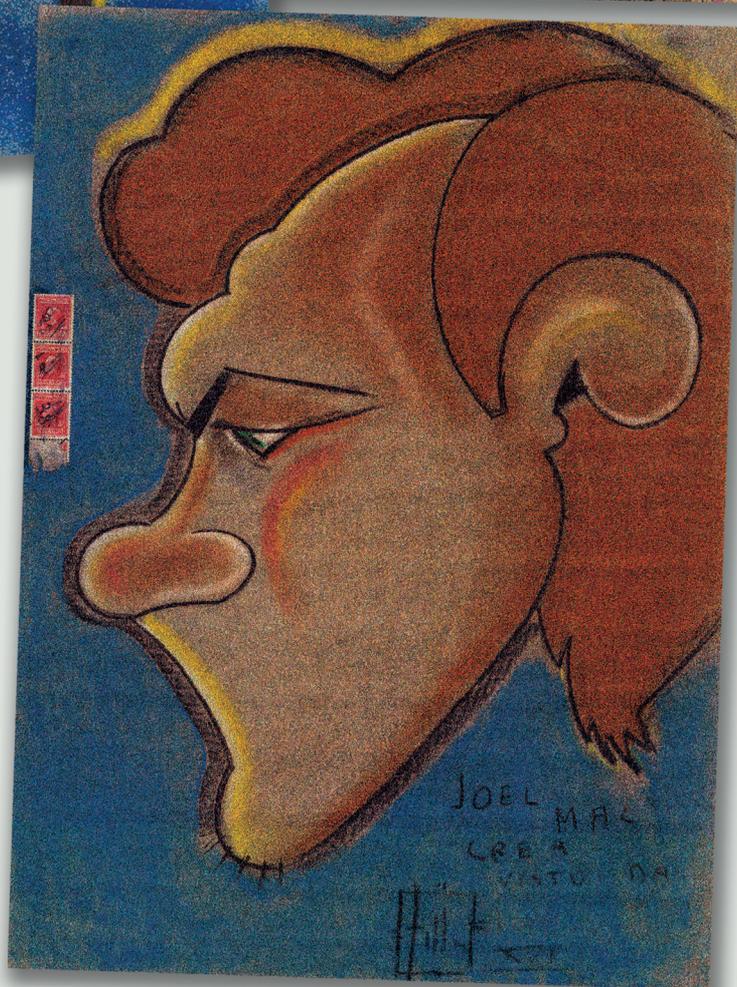
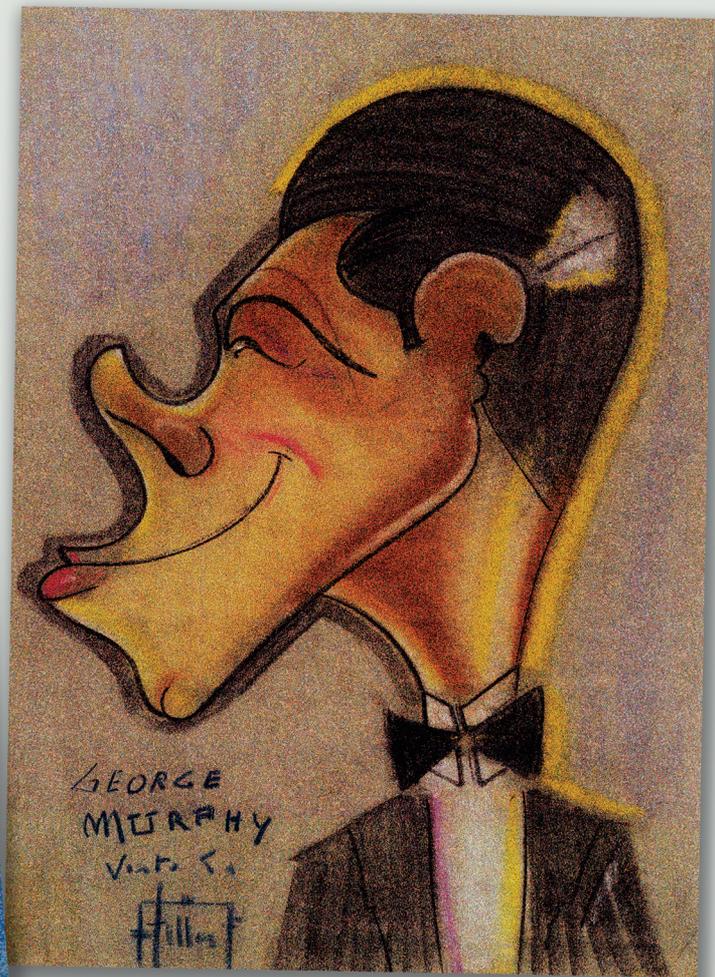
Ma tu mi stai a sentire?

"Marc'Aurelio", a. X, n. 67, 21 agosto 1940

Io parlo a te o lettore del Marc'Aurelio. Di solito leggi il giornale con una serietà di gelo e mille pupille severe. Qualche volta lo pieghi otto volte finché non resta che un piccolo quadratino bianco sul quale c'è scritto solo una parola. Piccola piccola. Come "zip". Però mentre fissi una vignetta ti muovi sempre. Guardi l'orologio, e le mondane con le ciglia a ragnatela; e le onde colorate e prive di barchette dei controllori senza cuore. Io so o lettore del Marc'Aurelio che non mi stimi molto. Forse perché ho gli occhi grandi, pieni di pastorelle al tramonto e di casette dal tetto di corallo. Forse perché leggo una volta sola una battuta e la capisco e sorrido con cento risatine del cervello. Ma tu guardi a lungo una signorina di Barbara e un filo di saliva ti scende dal mento. Permetti o lettore? Vedi, il giornale è rovesciato, forse per questo non capisci la battuta... I tuoi occhi sono spenti. Nessun lampo di comprensione. Nessun indice di vita. Lettore, lettore del Marc'Aurelio per cortesia sorridi un pochettino. Una risatina corta corta, magari muta, magari scritta su di un pezzo di carta... Per favore scrivi "ah ah!" sul taccuino tutto nero, accanto a quelle righe antiche "...venduta mozzarella Rosso". Vuoi? Tu volti lentamente una pagina e resti con le mani in aria a guardare i fianchi orientali di una donna notturna. Ma i fianchi non contengono vignette. Le mondane non permettono ai nostri disegnatori di sporcare di china il velluto del ventre. O il seno pieno di ombre e di calore. Eppoi esse non raggiungono quasi mai una forte tiratura e i ragazzini col buco nella maglia all'altezza della terza costola non scendono nelle vie sudate gridando – *È uscita la mondana! Terza edizione!* – Capisci lettore? A questo punto torni a guardare il giornale, leggi "stukàas" ed allora ridi. Perché fai così? È necessario scrivere parole cattive condannate dalla legge, non amiche della Chiesa per renderti allegro? L'altro giorno ti ho incontrato, ricordi? L'autobus aveva cento fremiti in partenza. Calzoni grigi. Calzoni verdi. Mi hai guardato alzando lentamente la testa dai fogli stampati. – *Che fai Camillo?* – *Billo?* – Il

filo di saliva correva lungo la giacca, tremava, aveva riflessi d'acciaio. Hai letto quella battuta venti volte aprendo la bocca, masticando ogni parola piano piano e poi fissavi il vuoto con occhi sbarati. – *Che fai Cam.*... – Scuotevi la testa severo. Hai piegato il giornale, lo hai messo nelle tasche piene di carta futura per formaggini. Poi di scatto lo hai ripreso ed hai riletto a mente riposata. – *Che fai Camillo?* – La folla pensava alla casa. Alle fatture tutte verdi. Ti sei passato con forza una mano sulla faccia. – *Che fai Camillo?* – Hai portato il giornale ad un dito dagli occhi; chissà a volte guardando meglio... Lo hai alzato contro luce. Niente! Era sempre uguale. Lo hai rimesso in tasca, ci hai ripensato, hai detto: – *Eppure porc.*... – Ma scusa o lettore, che cosa credi? Speri forse riaprendolo di trovarci dentro un'altra cosa? Un elefantino di Giava? Una cameretta ammobiliata con un piccolo letto smaltato? Allora ti sei voltato piano piano verso il collega di formaggi. – *Leggi un po'* – hai detto. E l'altro ha riso subito, senza nemmeno vedere, senza capire mezza parola. – *Ah ah ah* – ha concluso – *buonissima!* – *E perché?* – Il suo viso è diventato pallido. – *Come? Non hai capito?* – *No!* – Bravo lettore sei sincero! Il collega dei formaggi ha avuto un sussulto. – *Perdiana ma è così chiara! Vedi, significa che quello lì aveva...* capisci? – Il filo di bava cercava la porta. – *No!* – *Ma come? Aveva un amante... e allora il marito che sarebbe Camillo ha detto... "che fai?" e lui... perché, vedi, certe cose sono dette a doppio senso... e lui che stava sotto il letto ha detto "billo!"* *Ah ah ah capisci adesso?* – E tu hai detto di sì, cominciando a ridere fortemente, dandoti dei colpi sulla pancia e baciando il giornale. – *Uh uh uh ma come le pensano?* – Sono sceso con un nodo in gola e mille goccioline sulla fronte. Lettore, prendi l'aratro, dissoda la terra, canta un bel coro alpino, ma per favore non comprare mai più il giornale. E questa mattina quando sul tavolo di redazione ho visto una tua lettera scritta su carta di calendario... l'ho gettata senza leggere nel cestino dalla bocca di fuoco. Ma la colpa è tua. Soltanto tua. Perché fai così? Io parlo a te o lettore del Marc'Aurelio: ma tu mi stai a sentire?

Federico



Tre caricature giovanili di Fellas, alias Federico Fellini, 1937-38: l'amico pittore Italo Roberti e gli attori George Murphy e Joel McCrea, ritratti per il cinema Fulgor di Rimini.

Fuori programma: Come ho guadagnato le prime cento lire

"Marc'Aurelio", a. XI, n. 43, 28 maggio 1941 (Il racconto di Fellini è pubblicato assieme a quelli di Alberto Ceretto, Enrico De Seta, Cesare Mariani, Ruggero Maccari e Steno)

Buongiorno direttore.

Siete stato davvero gentile a fare questa domanda anche a me... (*sorride con una mossetta graziosa*). Ci ho pensato tutta la notte, sapete? E non mi è riuscito di ricordare nulla... (*tossisce, tirando su leggermente col nasino*) ... Vedete, volevo inventare qualche cosa, volevo raccontare qualche fatterello come hanno fatto tutti... E alla fine mi sono dato un colpetto sulla fronte... Direttore caro sapete perché non mi ricordo? (*ride mostrando tutti i dentini bianchi*). Perché io cento lire non le ho ancora guadagnate! Sì, cento lire sane, tutte intere, non le ho mai prese... (*arrossisce come una fanciulla*). Mi spiace... Spero di rispondere a questa vostra molto presto quando cioè avrò smesso di chiedere piccolissimi ma continui anticipi alla cassa... (*tace un momento confuso, poi aggiustandosi i capelli*) ...e a proposito, volevo dirvi un'altra cosa... Potete mica... (*si tocca la cravatta con una smorfietta irresistibile*) ...potete mica farmi dare venti lire d'anticipo sul mese di ottobre dalla cassiera? (*tace trattenendo il respiro*) Sì? Avete detto sì? Oh grazie, tante grazie! Siete un padre per me! Scusatemi tanto e ancora grazie... (*si ferma sulla porta e s'inchina con la grazia di una vergine*). Allora buongiorno direttore e di nuovo tante scuse... (*esce camminando graziosamente sulla punta dei piedi poi appena fuori dalla stanza corre a precipizio verso l'amministrazione*).

Il caricaturista

"Marc'Aurelio", a. XI, n. 82, 11 ottobre 1941

– *Ritrattini? Caricature?* – Ha il colletto sudicio e logoro, la giacca rattoppata, piena di macchie nere, una scarpa rossa e l'altra nera... L'uomo grasso dà una sfuggevole occhiata ai disegni e

seguita a mangiare, masticando sconciamente e guardando fisso la moglie. La bambina, brutta, miope, con il viso pieno di efelidi, guarda a bocca aperta come se quella figura magra, allampanata, ritta in piedi accanto al tavolo fosse un animale, una cosa strana... – *Facciamo un ritrattino alla bambina? In nero, a colori?* – La voce è fioca, le frasi ripetute milioni di volte, stanche, senza convinzione. Attende ancora un poco in silenzio, guardando la donna severa e vecchia, poi si allontana lentamente sussurrando a mezza voce "*Buona sera*"... Allora l'uomo grasso lo guarda per la prima volta e muove la testa con disprezzo. – *Non dovrebbero farli entrare...* – poi scuote la bambina per un braccio. *Mangia tu, non t'incantare... Perché lasci quel pezzo di carne? È buona... Mangia!* – E si versa da bere stendendosi sulla sedia e gonfiando la pancia. Ha gli occhiali con lo stringinaso d'oro. È capoufficio. Lo stimano. Parlano bene di lui. Guadagna duemila lire al mese...

– *Ritrattino? Caricatura?* – Di nuovo apre il suo libro sporco, stracciato e attende fissando un piatto di gnocchi. Gli occhi tristi, il viso bluastro, i capelli lunghi, spettinati. – *Ritrattino ricordo?* – La sposa china la testa sul piatto, lui guarda con espressione severa i disegni. – *Hai impostato quelle cartoline? Mi sono informato, sai, con la firma basta un francobollo da due soldi. Domani ne spediremo soltanto con la firma...* – poi si volta, finge di accorgersi soltanto allora che quell'uomo pallido è ancora lì e scuote la testa mettendosi in bocca uno stuzzicadenti. – *No... niente...* – e l'altro si stacca piano piano dal tavolo. Va via. Soltanto allora la sposina lo guarda, poi sorride di un sorriso stupido. – *Che strana gente...*

– *Ritrattini? Caricature?* – Qualcuno si volta di colpo e batte con forza una mano sul tavolo. – *Ah ah ah... E chi è questo? Don Sturzo?* – Anche gli altri smettono di parlare, guardano tutti. – *Ih ih... sembra Rossi... Toh è preciso...* – *E chi le fa queste robe? Voi?* – Il caricaturista ha un pallido sorriso. È una comitiva allegra, chiassosa. Festeggiano l'aumento di stipendio di un collega. Il festeggiato a capo tavola è l'unico che ora taccia, l'unico che fingendo disinvoltura seguiti

a mangiare. Ha un presentimento ed ha paura... – ...ccidenti! Guarda questo! Ih ih ih... – e l'impiegato dell'ufficio Archivio ride, mostrando i denti lunghi, ride senza ragione, un riso cavallino, vuoto, che fa rabbia. Poi i disegni passano da una mano all'altra. Tutti vogliono vedere e tutti ridono. – *Guarda che naso!* – *Ma non è un naso, è una fronte.* – *E questa? Questa come è messa? Ma no, così è alla rovescia...* *Si guarda così...* – Il caricaturista, pallido, magro, spetinato, ascolta in silenzio e sorride. Ma è come se piangesse. Poi c'è una pausa. Tacciono tutti. Vorrebbero che il caricaturista andasse via, ma non hanno il coraggio di dirlo. – *Allora... C'è qualcuno che...?* – Si guardano in viso, riprendono a ridere. – *Tu... tu! Fatela a lui!.. Ohè, guardate che faccia!* – L'impiegato sezione ragioneria allunga a sua volta un braccio. – *No... a lui, fatela a lui... – lo ce l'ho già... me ne hanno fatta una a Montecatini...* *Tu l'hai vista, vero Rossi?* – Rossi, impiegato in segreteria dice di sì. Ma non è vero. Non ha mai visto quella caricatura. Quella caricatura non esiste, però teme di dispiacere al collega, teme che l'altro per vendicarsi possa dire: – *Fatela a lui!* – e gridare, gridare fino a convincere gli altri. Poi, di colpo, tutti guardano l'impiegato a capotavola. Quello che aveva il presentimento. – *Evviva Bini... Fatela a lui! Evviva!* – Bini diventa pallido, inghiotte a fatica, sorride penosamente. – *Ma no... ho tante fotografie... Ho un album pieno di fotografie...* – ma i colleghi vigliacchi urlano, battono le mani sollevati, felici... Lentamente il caricaturista siede accanto all'uomo. Qualcuno gli

apre la scatola dei colori, sono tutti servizievoli, gentili... Bini, pallidissimo, si agita sulla sedia. Vorrebbe pettinarsi, aggiustarsi il colletto... Vorrebbe avere dieci anni di meno. – *Così? Mi metto così?* – Vorrebbe mettersi in ginocchio, pregare, piangere... E il caricaturista lavora, in silenzio, con gli occhi sempre più tristi. – *Fatelo brutto, eh?* – *Ah ah ah... Ti concia lui! Guarda che naso!* – *Ma non è il naso!* – *Ci sei già tutto! Meraviglioso!* – Bini freme, suda, allunga il collo. Pensa già che a casa straccerà quella caricatura. Perché è venuto quell'uomo? Era meglio se non gli aumentavano lo stipendio!

Poi, la caricatura finisce. Gli impiegati ridono forte, ma non capiscono. C'è un lungo silenzio. – *Be', c'è però...* – *Ecco qui... qui c'è...* – *No, il mento non c'è...* – Bini guarda con il cuore che gli batte forte forte. – *Macché... macché...* – Guardano tutti. – *Mica tanto...* – *Però quella ruga c'è...* – E parlano, giudicano, criticano, disprezzano. Poi arriva un maresciallo. – *Maresciallo, guardate qua!* – È un uomo alto, sa tutto, capisce tutto. Prende in mano la caricatura, chiude un occhio. – *Niente! Non c'è per niente!* – e Bini vorrebbe baciare. Allora il caricaturista raccoglie i suoi colori, i suoi fogli. Gli gettano dieci lire. Esce, cupo, magro, sudicio. Gli impiegati, l'uomo grasso, lo sposo dei francobolli gli danno una ultima occhiata sprezzante. "Straccione". Sono persone in gamba. Persone intelligenti. Persone che possono parlare e giudicare il mondo intero... Bini straccia la caricatura davanti a tutti. Poi beve ed invita il maresciallo a bere con lui...

Federico

FIRST JOBS

FEDERICO FELLINI

In this issue of the magazine we continue to publish old pieces that Fellini wrote during his youthful adventure at the "Marc'Aurelio" and which have never been published since. This time we have selected some of those short stories that in some way reveal something of his life at the time. They feel as if it is Fellini who is writing in first person about his work during that period – when he went from one job to another, from the caricatures in the restaurants to the cartoons and the stories for the satirical magazines – recalling the problems, anxieties, expectations, worries and his first earnings.

By way of an integration to the pieces that you will find here, we should have added the one which appeared in the "Marc'Aurelio" on 25 February 1942, called Someone reads one of my "pieces", in which Fellini tells of finding himself sitting in front of a man on the tram who is reading one of his stories. Whilst Fellini tries to imagine, from the expressions on the man's face, whether he likes it, his wife distracts him with the "charming hat" of a woman passing by, arousing the young humorist's silent anger. An extremely amusing piece which we reluctantly didn't include in our small selection because it has already been republished in other recent anthologies.

The strange humorist

"Marc'Aurelio", Year X, No. 38, 11 May 1940

– Let's get to work – said the well known humorist opening the door to his study. – Today I must produce 100 laughs again! – He sighed sadly and sat in front of the typewriter, nervously lighting a cigarette. He put a piece of paper in the typewriter and struck a couple of keys. He undid his tie and passed a hand across his forehead. Then he whistled, stood up, sat back down and rubbed his hands together. He wrote two words. He took the paper out of the machine and tore it up... He cursed and lit another cigarette. He wrote a title. He bit his lip, took out the piece of paper, scrunched it up into a ball and threw it away. He kicked the cat, opened the window, closed it, sat back down again and put another blank piece of paper into the typewriter. Then he opened a drawer, looked at some photographs and sat for about an hour without moving. Then he shut it with a shout and tore up the piece of paper without having written a single word. He thought for a while. He punched himself and said:

– I must make people laugh. – He sat absorbed in his thoughts for a moment then he put his tie back on, put his jacket on hurriedly and left the room.

– By any means necessary – he shouted. He ran out into the street and picked up a chicken feather from the ground. He stood undecidedly for a few seconds and then he strode off towards a fat man. He rubbed the feather delicately in his face. The man raised his eyebrows. – You... help... you're tickling me... – And he laughed. The well known humorist cheerfully said goodbye. He stopped a woman and slowly rubbed the feather in her face. The woman laughed loudly too. Night fell. The well known humorist with a strange twinkle in his eyes, carried on stopping women, children, old people and brides whispering quietly: – Ssss... ssss... By all means necessary!

Then after having repeated the same thing to the hundredth person, he passed a hand across his eyes. – That's it! – he sighed. – And today I've done my duty! – He lit a cigarette and he slowly headed home to sleep.

Federico

Are you listening to me?

"Marc'Aurelio", Year X, No. 67, 21 August 1940

I'm talking to you oh Marc'Aurelio reader. You usually read the paper with an icy seriousness and stern eyes. Sometimes you fold it over eight times until all that's left is a small white square containing just one word. A tiny word. Like "zip". And yet when you stare at a cartoon you keep fidgeting. You look at your watch, at the prostitutes with web like eyelashes; and the coloured waves devoid of the heartless controllers boats. I know, oh Marc'Aurelio reader, that you don't think much of me. Maybe because I have large eyes, full of young shepherdesses at sunset and houses with coral roofs. Maybe because I read a joke just once and get it and I smile with a hundred laughs in my mind. But you keep staring at a Barbara girl and a line of drool hangs off your chin. Will you allow me, oh reader? Look, the newspaper is upside down, that's maybe why you don't get the joke... Your eyes are dull. No flash of understanding. No sign of life. Marc'Aurelio reader, Marc'Aurelio reader, please smile a bit. A little laugh, silent even, or written on a piece of paper... Please write "ha, ha!" on that black notebook, next to those ancient lines "...mozzarella sold Rosso". Will you? You slowly turn the page over and stop with your hands in mid air as you stare at the oriental hips of a lady of the night. But hips don't hold any cartoons. Prostitutes don't let our cartoonists dirty their velvet belly with ink. Or the breast full of shadows and warmth. And besides they almost never reach a high circulation and the boys with holes in their jumpers, about the height of the third rib, don't run into the sweaty streets shouting – *The prostitute has just come out! Third edition!* – Do you understand reader? At this point you go back to looking at the newspaper, you read "stukas" and you laugh. Why do you do that? Do we really need to write ugly words condemned by the law, unfriendly to the church, to lift your spirits? The other day I met you, remember? The bus shuddered a thousand times as it set off. Grey trousers. Green trousers. You looked at

me, slowly lifting your head up from the printed pages. – *What are you doing Camillo? – Billo?* – The line of drool ran along your jacket, trembled and had steel-coloured reflections. You read that joke twenty times, opening your mouth, chewing every word slowly and then you stared into space with wide open eyes. – *What are you doing Cam...* – You shook your head seriously. You folded the newspaper and put it into your pockets full of paper, saved to wrap cheese. Then you suddenly pulled it out and re-read it with a clear head. – *What are you doing Camillo?* – The crowd was thinking of home. The bills to pay. You rubbed your hand across your face. – *What are you doing Camillo?* – You brought the paper an inch from your eyes; who knows sometimes if you look carefully... You lifted it against the light. Nothing! It was always the same. You put it back in your pocket, you thought about it again and said: – *And yet, damn...* – I'm sorry oh reader, but what did you think? Did you hope that by re-opening it you might find something else? A Java elephant? A furnished room with a small enamelled bed? So you then turned around slowly to your cheese colleague. – *Read this* – you said. And he laughed, straightaway, without looking at it, without understanding a word. – *Ha ha ha* – he concluded – *very good!* – *Why is it good?* – his face turned pale. – *What? Didn't you get it?* – *No!* – Well done reader, you're honest! The cheese colleague gave a start. – *Goodness but it's so obvious! See, it means that he had ... you know?* – The line of drool looked for the door. – *No!* – *What do you mean no? She had a lover... so the husband, Camillo, said ... "what are you doing?" and he said... because, see, certain things are meant as double entendres... and he, who was under the bed, said "billo!". Ha, ha, ha, do you get it now?* – And you said yes and started laughing heartily, thumping your belly and kissing the newspaper. – *Oh, oh, oh, but how do they come up with it?* – I stepped down with a lump in my throat and beads of sweat across my forehead. Reader, pick up a plough, dig up the soil, sing a nice Alpine song, but please don't ever buy the paper again. And this morning when I

spotted one of your letters on my desk written on calendar paper...I threw it into the fiery-mouthed waste paper basket, without reading it. But it's your fault. Only yours. Why do you do this? I'm talking to you oh Marc'Aurelio reader: but are you listening to me?

Federico

Extra: How I earned my first one hundred liras

"Marc'Aurelio", Year XI, No. 43, 28 May 1941

(Fellini's story is published with stories by Alberto Ceretto, Enrico De Seta, Cesare Mariani, Ruggero Maccari and Steno)

Good morning director.

You are very kind to ask me that question too... *(he smiles with a simpering gesture)*. You know I've thought it over all night. And I haven't been able to remember anything... *(he coughs and sniffs)*...you see, I wanted to make something up, I want to recount some anecdote, like everybody else does...And in the end I struck my forehead... Dear director do you know why I can't remember? *(he smiles showing all his white teeth)*. Because I haven't earned one hundred liras yet! One hundred liras, clean and whole, I've never gotten them... *(he blushes like a little girl)*. I'm sorry...I hope to be able to answer this question soon, that is when I've finished asking for very small, but continuous, advances... *(he grows quiet for a moment, confused, then he fixes his hair)*...and, by the way, I wanted to say something else...You couldn't... *(he touches his tie with another irresistible pout)*...you couldn't advance me twenty liras from October's pay, from the cashier? *(he grows quiet, holding his breath)* Yes? Did you say yes? Oh thank you, thank you very much! I'm sorry and thank you again... *(he stops at the door and bows with the grace of a virgin)*. So good morning director and I'm sorry again... *(he walks out gracefully on tip toes and as soon as he is out of the room he races off to the cashier's office)*.

The caricaturist

"Marc'Aurelio", Year XI, No. 82, 11 October 1941

– *Portraits? Caricatures?* – His collar is filthy and threadbare, the jacket patched and full of stains, one red shoes and one black...The fat man gives a fleeting glance at the drawings and carries on eating, chewing coarsely and staring at his wife. The ugly, shortsighted girl covered with freckles stares at that thin, lanky character standing next to the table with her mouth wide open, as if he was an animal, a strange thing... .. – *A nice little portrait for the girl? Black and white, in colour?* – The voice is faint, the words repeated a thousand times, tired and unconvincing. He waits in silence, looking at the stern old woman, and then he shuffles off slowly mumbling "Good evening"... The fat man looks at him for the first time now, with contempt. – *They shouldn't let them in...* – then he shakes the girl by her arm. – *Eat you, don't gawp... Why are you leaving that piece of meat? It's good ... Eat!* – And he pours himself a drink, stretching out on the chair and puffing out his belly. He has a pair of gold pince-nez glasses. He is chief clerk. They respect him. They speak well of him. He earns two thousand liras a month... – *Portraits? Caricatures?* – He once again opens his dirty, torn book and waits, staring at a plate of gnocchi. Sad eyes, bluish face and long untidy hair. – *Souvenir portrait?* – The bride bends her head over her plate and he stares at the drawings sternly. . – *Did you send those postcards? I asked you know, with a signature all you need is a two-soldo stamp. Tomorrow we'll send them just with the signature...* – then he turns around, pretends that he has just seen that that pale man is still there, and he shakes his head, putting a toothpick in his mouth. – *No... nothing...* – and the caricaturist slowly peels away from the table. He goes away. The bride finally looks at him and smiles stupidly. – *What strange people...* – *Portraits? Caricatures?* – Someone suddenly turns around and bangs a hand on the table. – *Ha, ha...* And who is this? Don Sturzo? – The others stop talking too, everybody stares. – *Oh,*

oh... it looks like Rossi... It's just like him...
 – *Who does these? You?* – The caricaturist has a pale smile. It's a merry, loud group. They are celebrating a colleague's raise. He is sitting at the head of the table and he is the only one that is quiet. He is the only one that, whilst pretending self-assurance, continues to eat. He has a feeling and he is scared... – *...God! Look at this one! Oh, oh, oh...* – and the clerk from the archive office laughs, baring his long teeth, laughs without reason, a horse laugh, empty, annoying. The drawings are passed from hand to hand. Everybody wants to see and everybody laughs.
 – *What a nose!* – *But it's not a nose, it's a forehead.* – *And this one? Look at the state of her? Not, it's upside down... It's this way up...* – The caricaturist, pale, thin and ruffled listens in silence and smiles. But it's as if he is crying. Then there is a pause. Everybody is quiet. They want him to leave, but nobody is brave enough to say it. – *So... Does someone want ...?* – They look at each other and start laughing again. – *You... you! Do him... Look at that face!* – The clerk from the accounting department raises his arm. – *No... do him, do him...* – *I've already got one ... they did one of me in Montecatini...*
You've seen it, haven't you Rossi? – Rossi, from the secretary's office, says yes. But it's not true. He's never seen that caricature. That caricature doesn't exist, but he doesn't want to let his colleague down, he's afraid that he could avenge himself by saying: – *Do him!* – and shout and shout until everybody else agrees. Then, suddenly, everybody turns to the head of the table. They stare at the one who had a feeling. – *Yeah Bini... Do him! Yes!* – Bini turns pale, swallows with difficulty and smiles pathetically. – *But no... I've got lots of photos... I've got an album full of photos...* – but the cowardly colleagues shout

and clap their hands, relieved and happy... Slowly the caricaturist sits next to the man. Someone opens his box of colours for him, they are all trying to be helpful and kind... Bini, extremely pale, fidgets on the chair. He wants to comb his hair, adjust his collar... He wants to be ten years younger. – *Like this? Is this way good?* – He wants to get on his knees, pray, cry... And the caricaturist works, in silence, and his eyes grow sadder. – *Make him ugly, right?* – *Ha ha ha... he's going to sort you out! Look at that nose!* – *But it's not the nose!* – *He's got all of you already! Wonderful!* – Bini trembles, sweats and cranes his neck. He's already thinking that he'll tear that caricature up when he gets home. Why did that man come here? It would have been better if they hadn't raised his wages!
 Then, the caricature is finished. The clerks laugh hard, but they don't understand. There is a long silence. – *Well, it looks like him...* – *Here... this looks like him...* – *No, the chin is there...* – Bini looks, his heart beating hard. – *No way... No way...* – They all look. – *Not really...* – *But he's got that wrinkle ...* – And they talk, judge, criticise and scorn. Then an officer walks in. – *Officer, look here!* – He is a tall man who knows everything and understands everything. He picks up the caricature, closes one eye. – *Nothing! It's nothing like him!* – and Bini would like to kiss him. The caricaturist picks up his colours and his papers. They throw him ten liras. He goes out gloomy, thin and filthy. The clerks, the fat man and the groom with the stamps give him one final disdainful look. "*Tramp*". They are good people. Intelligent people. People that can talk and judge the whole world... Bini tears up the caricature in front of everyone. Then he takes a drink and asks the officer to join him...

Federico

Nota
Tutto è minuscolo



Ottobre 73.
 Immagine ipnagogica, alla relazione Freud-Hausler, così abbracciato (vedo un lumicino che avanza lentamente sul fondo di un tunnel. È una locomotiva che ha un fanalino acceso davanti. Tra poco dovrebbe uscire dalle buie gallerie ma invece si ferma e poi è come risucchiata all'indietro, il la chiarore del lumino si fa sempre più fioco, sparisce nel buio...)



SONO FOR... SONO FOR...
 DANGER... SONO FOR...
 TRES BIEN... SONO FOR...
 TOUT VA TRES BIEN...
 TOUT VA TRES BIEN...
 TOUT VA TRES BIEN...
 TOUT VA TRES BIEN...

Sogno del 30-10-74

qualcuno mi aveva chiamato al telefono e mi stava parlando in modo molto confuso. L'intonazione delle frasi e l'espressività della voce sapevano a quanto diceva un sogno familiare, sembrava di essere sempre sul punto di capire, ma nell'insieme c'era come una colla acustica, senza loro os echeggiante che rendevano le parole e il senso del discorso assolutamente incomprensibili.

LA BIOGRAFIA INFINITA

UNA LETTERA A NINO ROTA

Pirati? Sirene? Una lettera di Federico Fellini si intitola un ampio e interessante saggio di Francesco Lombardi, curatore dell'archivio Nino Rota presso la Fondazione Giorgio Cini, apparso sul numero 4 (2007) della rivista "AAM-TAC Arts and Artifacts in Movie – Technology, Aesthetics, Communication" edita da Fabrizio Serra (Pisa-Roma). L'oggetto in discussione è una lettera senza data né busta indirizzata dal regista all'amico Nino assente da Roma, che fra l'altro è l'unico documento relativo a questa corrispondenza esistente nell'archivio veneziano. A prima vista il problema della datazione non sembra di particolare importanza, ma leggendo attentamente il testo nasce la curiosità. Infatti, dopo un'affettuosa premessa nella quale Federico si augura un pronto ritorno di Rota per poter riprendere i fili del loro rapporto che la lontananza non ha interrotto, si leggono queste righe:

...Il mio film? Spero tantissimo che oggi si decida tutto. Ho cercato di mantenermi sereno, in questo tu caro Nino mi sei stato di grande aiuto, ma a volte mi prende una pena fitta fitta, un'impazienza dolorosa, sto male, non capisco perché si debba attendere... Poi mi faccio forza, so di essere ben protetto, sento attorno a me delle presenze piene d'amore e ritorno tranquillo. Però io debbo farlo quel film, assolutamente. Sennò che faccio?

Di quale film parla l'angosciato regista? Sulla falsariga delle osservazioni di Lombardi stabiliamo alcuni punti. Prima di tutto, visto un accenno alla madre del musicista, Ernestina Rota, che in quel momento era ancora viva, dobbiamo collocare la lettera prima della sua scomparsa avvenuta nel '54. In quell'arco di tempo Fellini mise in cantiere tre pellicole: *Lo sceicco bianco* (inizio delle riprese nel settembre '51), *I vitelloni* (inizio nel dicembre '52) e *La strada* (fine ottobre '53). Su questi titoli il saggio di AAM-TAC allinea considerazioni varie, intrecciate all'informazione che Nino Rota visse qualche mese a Londra (dove concepì, confessandolo solo a Suso Cecchi d'Amico, la figlia Nina, rimasta segreta fin dopo la morte di lui) nella primavera '51 e nella primavera-estate '52. Metterei subito fuori causa *Lo sceicco bianco*, che Fellini dopo aver trasformato con Tullio Pinelli l'originario soggetto di Michelangelo Antonioni accettò solo per le insistenti pressioni di Luigi Rovere. C'era anche stato un abbandono della regia da parte di Alberto Lattuada e avendo già preso impegni riguardanti il film il produttore aveva urgenza di averlo pronto. Al progetto il riminese si applicò senza particolare trasporto, addirittura proponendo a Pinelli di dirigerlo in coppia alla maniera di Steno e Monicelli. Posso invece testimoniare (e l'ho scritto nelle mie due biografie felliniane) che Federico raccontò a me e ad altri la trama di *La strada* nel corso del nostro primo incontro, avvenuto alla Mostra di Venezia nel settembre '52 il giorno successivo alla proiezione di *Lo sceicco*. Della favola di Gelsomina e Zampanò il futuro Maestro parlava come del film che avrebbe deciso il suo destino nel cinema: dentro o fuori? L'accento appassionato di questo discorso s'intona perfettamente a quello della lettera e a mio avviso ne stabilisce con sicurezza la datazione

LA BIOGRAFIA INFINITA

nell'estate 1952. Anche perché *I vitelloni*, la cui lavorazione partì tre mesi dopo Venezia, nacque da un compromesso con il produttore Lorenzo Pegoraro che non trovando né i mezzi né il coraggio di produrre *La strada* (soprattutto per la presenza di Giulietta Masina, respinta dal mercato) rilanciò con l'offerta di una commedia. Sulle prime incerto, Fellini accettò perché rincuorato da Pinelli e soprattutto da Ennio Flaiano che preferiva nettamente questa soluzione perché *La strada* non gli piaceva e non gli piacque neanche in seguito.

In conclusione: perché la lettera a Rota costituisce un documento importante? Perché è uno dei primi documenti in cui Fellini parla di un film non come di un impegno da sbrigare, magari divertendosi e guadagnandoci su, ma come ne può parlare qualcuno che ha maturato il progetto dei suoi sogni e se lo vede impantanato in troppe considerazioni di moda, opportunità e redditività che da quel momento resteranno sempre estranee alle sue scelte artistiche. Per ogni volta che Fellini si accingerà a una nuova impresa torneranno attuali le appassionante parole rivolte a Nino Rota: "...io debbo farlo quel film, assolutamente. Sennò che faccio?".

EROS RAMAZZOTTI IN *AMARCORD*

Intervistato da Fabio Fazio nella trasmissione di Raitre *Chetempocheffa* (27 ottobre 2007) il cantante Eros Ramazzotti (classe 1963) ha raccontato che durante l'infanzia vissuta al quartiere Trionfale veniva spesso rapito dai cinematografari e portato a Cinecittà per fare la comparsa. I segretari di produzione imbarcavano in macchina i ragazzi che giocavano in strada e si facevano dare i numeri di telefono per chiamare le mamme e rassicurarle. In una di queste piccole avventure Eros ricorda che nella torrida estate del '73 gli chiesero di fare a palle di neve (finta) con un branco di altri monelli. Gli ordini li impartiva un regista imbacuccato che identificò nel ricordo molto più tardi. Si trattava di Fellini e il film era *Amarcord*.

L'ABBRACCIO ESOTERICO

In un'intervista su "Il Piccolo" di Trieste (17 novembre 2007) Moebius (Jean Giraud, noto anche come Gir) ha dichiarato: "Ho sempre voglia di sperimentare. Mi concentro, mi costruisco una bolla virtuale sulla quale viaggio, e studio gli altri artisti, ma non mi interessa quello che fanno, vado oltre su quello che pensano. Si tratta di esperienze talvolta esoteriche, come quando ho incontrato Federico Fellini, che è arrivato in redazione a 'Métal Hurlant' e ha chiesto del 'maestro Moebius'. Mi ha abbracciato e io ho avuto la netta sensazione che mi sia passato attraverso..."

NON PARLAVA DI CINEMA

Nel libro di Giorgio Soavi *Guardando* (Einaudi, 1991) pesco una breve testimonianza felliniana di Ben Shan (1898-1969). Visitato nella sua casa di Roosevelt (New Jersey), nel febbraio '68 (l'articolo è dello

LA BIOGRAFIA INFINITA

stesso anno), il grande artista racconta: "Una volta (nel 1956, N.d.R.) a una cena ho incontrato Fellini, e tutti parlavano di cinema, ma lui no. Un uomo meraviglioso e io feci una cosa terribile...". E spiega: la "cosa terribile" fu di aver mancato a un appuntamento con Fellini per il piacere di prolungare una chiacchierata con Mino Maccari.

C'ERA UNA TATA DEI BIMBI DI STEINER

Giuliana Lojodice rinnova con me l'inevitabile rammarico per essere stata tagliata nella versione finale di *La dolce vita*. Impersonava la tata dei bimbi di Steiner (Alain Cuny), vittime della follia paterna, e aveva una scena molto drammatica al commissariato interrogata dal poliziotto Giulio Giralda. In cambio Leda, la danzatrice sorella di Giuliana, è stata poi la bambola meccanica con cui intreccia una danza Donald Sutherland nel sogno finale della laguna gelata in *Il Casanova di Federico Fellini*.

I PARERI DI ROSSELLINI

Silvia d'Amico, compagna di Rossellini negli ultimi anni, mi racconta (22 ottobre 2007) particolari inediti sui rapporti fra Roberto e Federico. Alcuni film di Fellini piacquero molto all'autore di *Roma città aperta*, che ne detestò altri. Vide *Amarcord* a Parigi, ne fu entusiasta e si precipitò a telefonare all'amico. Quando invece vide *Il Casanova* in privato sussurrò a Silvia che gli pareva "una stupidaggine" e alla cena che seguì non disse niente, parlò d'altro con visibile irritazione di Federico e imbarazzo generale.

STRANE SOMIGLIANZE

Mi colpiscono rivedendo in DVD *Cinque pezzi facili* (*Five Easy Pieces*) alcune notevoli somiglianze, che nessuno ha mai rilevato, con il soggetto di *Viaggio con Anita*. Viaggiando in macchina verso un'isola dello stato di Washington per visitare il vecchio padre che ha smarrito la ragione, Jack Nicholson si porta dietro la sua amante Karen Black, ma non se la sente di presentarla e la parcheggia in un motel. È esattamente ciò che fa il protagonista felliniano (più "io" che mai nel rievocare a caldo il triste evento della morte del padre a Rimini, 31 maggio '56). Il trattamento felliniano è datato luglio '57, il film di Rafelson è del 1970. Cosa dobbiamo pensare? Coincidenza o utilizzazione da parte di Rafelson della farina di un sacco non suo?

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

A LETTER TO NINO ROTA

Pirates? Sirens? A letter by Federico Fellini is the title of an extensive and interesting essay by Francesco Lombardi, curator of the Nino Rota archive at the Giorgio Cini Foundation, which appeared in issue 4 (2007) of the "AAM–TAC Arts and Artifacts in Movie – Technology, Aesthetics, Communication" magazine edited by Fabrizio Serra (Pisa–Roma). The object under discussion is a letter, without a date or envelope, sent by the director to his friend Nino who was away from Rome, which is also the only document of this correspondence in the Venetian archive. At first glance the issue of establishing its date does not seem of particular importance, but a careful reading of the letter stirs our curiosity. In fact, after an affectionate introduction in which Federico wishes for Rota's prompt return in order to take up the threads of their relationship which distance has interrupted, we read the following:

...My film? I really hope that today everything will be decided. I have tried to keep calm, and in this my dear Nino you have always been a great help, but at times I am seized by intense distress, a painful impatience, I suffer, I don't understand why we must wait... Then I pluck up courage, I know that I am protected, I feel surrounded by presences full of love and I calm down. But I must make that film, absolutely. What am I going to do otherwise?

What film is the distressed director talking about? Let's establish some points, along the lines of Lombardi's observations. First of all, seeing as there is mention of the musician's mother, Ernestina Rota, who was still alive at the time, means that the letter is from before 1954, the year she died. In that period of time Fellini made three films: *Lo sceicco bianco* (shooting began in September 1951), *I vitelloni* (began in December 1952) and *La strada* (end of October 1953). The AAM-TAC essay matches various considerations to these films, such as the fact that Nino Rota lived for a few months in London (where he conceived, confessing the fact only to Suso Cecchi d'Amico, his daughter Nina, who remained secret until his death) in the spring of 1951 and in the spring-summer of 1952. I would immediately exclude *Lo sceicco bianco*, which Fellini, after having transformed Michelangelo Antonioni's original story with Tullio Pinelli, accepted only due to the Luigi Rovere's insistent pressure. Alberto Lattuada didn't want to direct the film and as the producer had already committed himself with the film he was in a hurry to have it ready. Fellini took on the project without any particular enthusiasm, even suggesting to Pinelli that they should direct it together, like Steno and Monicelli did. But I can, on the other hand, confirm (and I've written it in my two Fellini biographies) that Federico told me and others the plot for *La strada* during our first meeting, which took place at the Venice Film Festival in September 1952, the day after the *Lo sceicco* screening. The future Maestro talked about the tale of Gelsomina and Zampanò as the film that was going to decide his future in cinema: in or out? The impassioned tone of that conversation matches perfectly the tone of the letter and in my opinion means that it dates from the summer of 1952. Also because *I vitelloni*, whose production started three months after Venice, came about as a

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

compromise with the producer Lorenzo Pegoraro who, when he couldn't find the resources and the courage to produce *La strada* (especially due to Giulietta Masina's presence, who had been rejected by the market) came back with the offer of a comedy. Fellini, at first uncertain, subsequently accepted heartened by Pinelli and, most of all, by Ennio Flaiano, who much preferred this solution as he didn't like *La strada* then or subsequently.

In conclusion: why is the letter to Rota an important document? Because it is one of the first documents in which Fellini spoke about a film not like an obligation that he had to finish, perhaps by having some fun and earning something out of it, but like someone that has developed his dream project which he now sees bogged down by too many considerations on fashion, prospects and profitability, which would henceforth always be excluded from his artistic choices. Each time that Fellini started a new project, the impassioned words that he wrote to Nina Rota come to mind: "...I must make that film, absolutely. What am I going to do otherwise?"

EROS RAMAZZOTTI IN *AMARCORD*

The singer Eros Ramazzotti, interviewed by Fabio Fazio on the Raitre program *Chetempochefa* (27 October 2007), told how during his childhood in the Trionfale neighbourhood, he was often kidnapped by film people and taken to Cinecittà to be an extra. The production secretaries loaded their cars with children playing in the streets and had them give them their telephone numbers to call their mothers and reassure them. In one of these adventures Eros recalled that in the torrid summer of 1973, he was asked to take part in a snowball fight, with fake snow, with a bunch of rascals. A muffled up director, that he recognised much later, was giving directions. It was Fellini and the film was *Amarcord*.

THE ESOTERIC EMBRACE

In an interview in Trieste's "Il Piccolo" (17 November 2007) Moebius (Jean Giraud, also known as Gir) stated that: "I always want to experiment. I concentrate, build myself a virtual bubble in which I travel and study other artists. But I'm not interested in what they do, I go beyond that, to what they are thinking. They are experiences, sometimes esoteric, like the time I met Federico Fellini, who arrived at the 'Métal Hurlant' office and asked for the 'maestro Moebius'. He embraced me and I had the distinct feeling that he passed through me..."

HE DIDN'T TALK ABOUT CINEMA

I'm going to retrieve a short Fellinian memoir of Ben Shan (1898-1969) from Giorgio Soavi's book, *Guardando* (Einaudi, 1991). The great artist, visited in his home in Roosevelt (New Jersey) in February 1968 (the article is from the same year), said: "Once (in 1956, editor's note) I met Fellini at a dinner where everyone was talking about cinema, apart from him. A marvellous man and I did something terrible...". He explained: the "terrible thing" was missing an appointment with Fellini for the pleasure of continuing a chat with Mino Maccari.

THE NEVERENDING BIOGRAPHY

STEINER'S CHILDREN HAD A NANNY

Giuliana Lojodice renewed to me her inextinguishable regret at having been cut out of the final version of *La dolce vita*. She played the nanny of Steiner's children (Alain Cuny), victims of their father's folly. She had a very dramatic scene, interviewed at the police station by a policeman, Giulio Girala. In exchange Leda, Giuliana's sister who was a dancer, was the mechanical doll that Donald Sutherland dances with in the final dream of the frozen lagoon in *Il Casanova di Federico Fellini*.

ROSSELLINI'S OPINIONS

Silvia d'Amico, Rossellini's partner in his final years, told me (22 October 2007) some new details about the relationship between Roberto and Federico. The director of *Roma città aperta* loved some of Fellini's films, but detested others. He saw *Amarcord* in Paris, was extremely enthusiastic about it and immediately called his friend. When he saw *Il Casanova* in private, on the other hand, he whispered to Silvia that he thought it was "rubbish" and at the dinner that followed the screening he didn't say anything. He spoke about anything but the film, to Fellini's obvious irritation and everybody's general embarrassment.

STRANGE SIMILARITIES

In watching the DVD of *Five Easy Pieces* I am struck by some considerable similarities, that no one has ever noticed before, with the story of *Viaggio con Anita*. Travelling by car to an island in the state of Washington to visit his old father who has lost his mind, Jack Nicholson takes with him his lover Karen Black. He doesn't want to take her home and parks her in a motel. It is exactly the same thing that the Fellinian protagonist does (more first person than ever in recalling the recent events of his father's death in Rimini, 31 May 1956). Fellini's treatment is from July 1957, Rafelson's film is from 1970. What should we think? Coincidence or was Rafelson's film not all his own work?