



RIVISTA DI STUDI FELLINIANI / FELLINIAN STUDIES MAGAZINE

**IX, 1-2**

SETTEMBRE 2009 / SEPTEMBER 2009



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)**

Stampato nel settembre 2009 in 1000 copie  
Printed September 2009 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](mailto:fondazione@federicofellini.it)

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

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



FONDAZIONE  
FEDERICO FELLINI

Consiglio di Amministrazione / Board  
**Pupi Avati** (Presidente / President)  
**Giuseppe Chicchi** (Vicepresidente / Vice President)  
**Francesco Alberoni**  
**Guido Candela**  
**Francesca Fabbri Fellini**  
**Stefano Pivato**  
**Alessandra Priante**  
**Massimo Sorrentino**

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**

Archivio / Archive  
**Giuseppe Ricci**

Responsabile delle iniziative / Curator of events  
**Enrica Bedosti**

Ufficio stampa / Press office  
**Francesca Chicchi**

Ufficio amministrativo / 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

**Tullio Kezich**

#### DA TULLIO KEZICH A PUPI AVATI

From Tullio Kezich to Pupi Avati

Pag. 15

**Tullio Kezich**

#### TULLIO SALUTA L'ALTRO TULLIO. UN RICORDO DI PINELLI

One Tullio Salutes the Other Tullio. A Recollection of Pinelli

Pag. 21

**Tullio Pinelli**

#### UNA TESTIMONIANZA DEL '56

A Testimony of 1956

Pag. 37

**Alberto Pezzotta**

#### IL MISTERO BRUNELLO RONDI

The Brunello Rondi Mystery

Pag. 45

**Giovanni Festa**

#### CASANOVA-MONTES: DAL MELODRAMMA AL SUPERMELODRAMMA

Casanova-Montes: From the Melodrama to the Supermelodrama

Pag. 89

**Mauro De Clemente**

#### LA MELANCOLIA DEL CORPO: IL CASANOVA DI FELLINI E BARRY LYNDON DI KUBRICK

The Melancholy of the Body: Federico Fellini's *Casanova*  
and Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*

Pag. 133

**Tullio Kezich**

#### LA BIOGRAFIA INFINITA

The Neverending Biography





## EDITORIALE

VITTORIO BOARINI

Nella vita delle istituzioni, come in quella delle persone, esistono momenti in cui il dolore e lo sconforto sembrano avere il sopravvento. A noi della Fondazione Fellini, di cui questa rivista è l'espressione, è accaduto il 17 agosto scorso quando abbiamo appreso che il nostro Presidente Onorario, Tullio Kezich, ci aveva lasciato.

Il colpo ha avuto una ripercussione di particolare intensità perché Tullio, che noi consideravamo il Padre Nobile della nostra Fondazione, se ne è andato mentre eravamo intenti a guardare la registrazione, avvenuta pochi giorni prima, del suo intervento introduttivo al Convegno che verrà tenuto il 6 e 7 novembre prossimo a Rimini, in occasione del Premio Fondazione Fellini. Al termine della visione, infatti, desiderosi di comunicargli subito la nostra ammirazione per l'ineccepibile contributo alla iniziativa, che lui stesso aveva suggerito, gli abbiamo telefonato apprendendo dalla moglie Alessandra che era spirato un quarto d'ora prima... Ci è stato in qualche misura di conforto la constatazione che i media, una volta tanto, hanno svolto egregiamente la loro funzione onorando in forma adeguata un grande intellettuale che lascia un enorme vuoto nella cultura italiana e non solo (la sua biografia di

Fellini, per fare un esempio che ci compete, è tradotta in moltissime lingue, fra le quali l'ungherese e il cinese).

Il profilo delineato dalla stampa e dalla televisione (non trascurabili neppure i contributi *on line*) rende assai efficacemente la ricchezza poliedrica della sua cultura: il cinema, il teatro, la letteratura e, nell'ambito di questa, la felicità con cui ne praticava i generi. Saggista, memorialista, narratore, biografo e molto di più, ma noi riteniamo giusto e pertinente, anche dal punto di vista istituzionale, soffermarci sul narratore e, insieme, sul biografo.

Tullio è unanimemente riconosciuto come il biografo di Fellini non solo per la ineguagliabile conoscenza della vita e delle opere del Maestro, al quale era stato legato da profonda amicizia e ne aveva seguito sul campo la realizzazione dei film, da *Lo sceicco bianco* fino a *La voce della luna*, ma per come quella vita e quelle opere sono state raccontate. La sua biografia è un grande affresco nel quale Fellini ci appare e si presenta non soltanto nella realtà della sua esistenza, ma, meglio ancora, nella verità profonda del suo essere. Allo stesso modo i suoi capolavori sono narrati oggettivamente e, allo stesso tempo, rappresentati criticamente, vale a dire che, senza alcuna

prevaricazione sul lettore, ad esso viene fornita con naturalezza quella che nel linguaggio giuridico viene definita l'interpretazione autentica. Un perfetto esempio di racconto oggettivo e favolistico, fattuale e acutamente critico, è costituito anche da *Noi che abbiamo fatto la dolce vita*, il diario di lavorazione del più celebre film del Maestro, recentemente edito da Sellerio, al quale Tullio si è ispirato per il soggetto dell'omonimo film, realizzato da Gianfranco Mingozzi, che tanto successo ha riscontrato alla sua prima mondiale nel 62° Festival di Locarno. D'altra parte, se volessimo un'ulteriore prova della straordinaria vena di biografo del Nostro, basta rileggere il libro dedicato a Dino De Laurentiis, pubblicato qualche anno fa, e aspettare la prossima uscita della saga che Tullio e Alessandra hanno scritto di due grandi famiglie, dei veri pilastri della cultura italiana: i Cecchi e i D'Amico. Anche su questo numero della rivista appaiono alcuni scritti postumi di Tullio: l'ultima puntata della sua rubrica fissa *La biografia infinita*, dove con finezza e umorismo venato di nostalgia andava pubblicando aspetti inediti della vita di Federico; un ricordo di Tullio Pinelli, grande collaboratore di Fellini morto centenario dopo aver ricevuto il Premio della

Fondazione dalle mani di Kezich stesso. Ci soffermiamo su quest'ultimo per la sua esemplarità: un omaggio affettuoso e lucido a un intellettuale che ha segnato profondamente il teatro, il cinema e la letteratura del nostro paese.

Pubblichiamo inoltre la lettera che Kezich scrisse al nostro Presidente, Pupi Avati, quando la Fondazione gli conferì la Presidenza onoraria. È un documento straordinario da cui emerge la tempra intellettuale e morale di colui che tanto ha contribuito, con generosità e intelligenza, alla crescita della nostra Fondazione.

Ricordando solo i fatti più recenti e significativi, non possiamo tacere che cosa ha significato per noi la pubblicazione del *Libro dei sogni* (Rizzoli per l'Italia, Flammarion per la Francia, Rolf Heyne per la Germania, Rizzoli International per i paesi anglofoni), alla quale Tullio si dedicò con competenza massima e grande passione. Né possiamo ignorare che dal libro Kezich stesso trasse una grande mostra espositiva indicandone le linee guida, mostra inaugurata al Festival di Roma, poi portata a Rimini e all'università di Padova per finire a Los Angeles, nel periodo degli Oscar 2009, e proseguire per altre mete europee e americane.

Trascurando il fondamentale contributo ai convegni ultimi, tenuti in occasione del Premio Fondazione Fellini, che ha anche impeccabilmente presieduto (si vedano gli atti di *Federico Fellini: il libro dei miei sogni* e si pazienti fino a novembre per leggere quelli di

*Mezzo secolo da La dolce vita*), Kezich ci ha lasciato in eredità un'altra grande impresa che vedrà la luce nel prossimo autunno. Pochi giorni prima di lasciarci aveva finito di correggere le bozze de *Il libro dei film*, ancora Rizzoli, ma già comperato dalla Schirer Verlag per la Germania, mentre la Rizzoli International farà l'edizione per gli anglofoni. Si tratta di una *summa* dell'opera filmica del regista riminese, una filmografia felicemente collocata storicamente e commentata con *esprit de finesse*, arricchita da una eccezionale iconografia di immagini anche rarissime e inedite. Per quanto riguarda il massimo studioso felliniano, certamente è da considerarsi il suo testamento.

Il dolore e il cupo senso della perdita non ci hanno fatto dimenticare un altro intellettuale, scomparso giusto vent'anni orsono, da annoverare fra i grandi collaboratori di Fellini: Brunello Rondi. Regista egli stesso, Rondi è stato prezioso per Fellini nel periodo dei grandi capolavori in bianco e nero (ma anche successivamente, seppure in maniera più saltuaria, fino a *Prova d'orchestra*, 1979). Il suo contributo, fra l'altro, non si limitò alle sceneggiature, assieme a Pinelli, Flaiano e lo stesso Fellini, di film come *La strada* e *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita* e *Otto e mezzo*: Rondi fu infatti spesso l'intellettuale di riferimento di Fellini, nonché l'autore fantasma di molti testi che il regista riminese si limitava a firmare in quel periodo per lui così

denso di grandi idee e grandi progetti, al punto da lasciargli poco spazio per il resto. Alberto Pezzotta, uno dei massimi esperti del cinema di Rondi – sta ultimando proprio in questi giorni una sua monografia che verrà pubblicata con il patrocinio della Fondazione – lo ricorda con considerazioni inedite e mettendone in luce aspetti poco conosciuti. È una prima tappa di un percorso di recupero doveroso e necessario per riportare alla giusta evidenza questa complessa figura di cineasta per troppo tempo dimenticata.

Il nucleo del fascicolo è costituito dai saggi di due giovani collaboratori di "Fellini Amarcord". Il primo, Giovanni Festa, è ormai una vecchia conoscenza dei nostri lettori e su queste pagine propone un'analisi, come sempre personale, originale, non allineata, del *Casanova* di Fellini, accostandolo audacemente a un film così diverso quale è *Lola Montes* di Max Ophüls. Abbiamo voluto affiancare a questo testo un altro studio sul *Casanova*, messo a confronto in questo caso, con un'opera ad esso coeva, che ha anch'essa per oggetto le vicende di un avventuriero del Settecento, ed è diretta da uno dei massimi registi della storia del cinema: *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick. L'autore di questo saggio è Mauro De Clemente, un nome nuovo per la nostra rivista e anche per il panorama critico nazionale, ma vedendo la qualità della sua scrittura non è illogico pensare che si sentirà spesso parlare di lui in futuro.

## Editorial

by **Vittorio Boarini**

In the life of institutions, as well as of people, there are moments when pain and discouragement seem to have the upper hand. For us at the Fellini Foundation, this happened on the 17 August, when we learnt that our Honorary President, Tullio Kezich, had passed away.

The shock was particularly intense because Tullio, whom we considered the noble father of our Foundation, left us as we were watching the recording, from a few days earlier, of his introductory talk for the next conference on the 6 and 7 November in Rimini, on the occasion of the Fellini Foundation Award. After we had finished viewing the tape we wanted to tell him of our admiration for the exemplary contribution to the event, that he himself had suggested. We called him and his wife Alessandra told us that he had passed away fifteen minutes earlier...

We drew some comfort from the fact that the media, for once, performed their job admirably and honoured a great intellectual that leaves an enormous void in Italian culture, and not only, (his biography of Fellini, for an example close to our hearts, has been translated in many languages, including Hungarian and Chinese).

The profile described by the press and television (without forgetting the considerable on line tributes) effectively conveyed the many-sided wealth of his culture: cinema, theatre and literature, this last practiced in many genres. Essayist, memorialist, storyteller, biographer and much more, but, in line with our institutional role, we want to concentrate on the storyteller and biographer.

Tullio is unanimously recognised as Fellini's biographer, not only due to his unparalleled knowledge of the Maestro's life and works, to whom he was linked by a deep friendship and by the fact that he had followed the production on set of his films, from *Lo sceicco bianco* to *La voce della luna*, but also due to how he *wrote* about that life and those works.

His biography is a great fresco in which Fellini appears and is presented not only in his existence but also, and most importantly, in the profound truth of his being. In the same way his works are narrated objectively and, at the same time, portrayed critically, that is, without abusing the reader's confidence. We are provided with what in legal terms would be referred to as an authentic reconstruction.

A perfect example of his style, that is at the same time objective and fable, factual and acutely critical, is *Noi che abbiamo fatto la dolce vita*, the production diary of the Maestro's most famous film, recently published by Sellerio. Tullio based on it the film by the same name, by Gianfranco Mingozzi, that was very successful at its world premiere at the 62<sup>nd</sup> Locarno Festival. After all, if we wanted further proof of his extraordinary talent as a biographer, all we need to do is go back to the book he wrote on Dino De Laurentiis, published a few years ago, and wait for the forthcoming book that Tullio and Alessandra have written about two great families, pillars of Italian culture, the Cecchis and the D'Amicos.

This issue of the magazine includes some of Tullio's posthumous writings: the final episode of his regular contribution *The neverending biography* where, with sharpness and humour tinged with nostalgia, he wrote about little known aspects of Federico's life; a piece on Tullio Pinelli, one of Fellini's great collaborators who died when he was one hundred years old, after having received the Foundation Award from Kezich. This final piece is worthy of mention as it is a fond and lucid homage to an intellectual that left a great mark on the theatre, cinema and literature of our country.

We also include the letter that Kezich wrote to our President, Pupi Avati, when the Foundation appointed him as Honorary President. It is an extraordinary document that reveals the intellectual and moral mettle of an individual that generously and wisely contributed a great deal to the development of our Foundation.

We can't fail to mention, amongst the most recent and significant events, the publication of the *Book of dreams* (Rizzoli in Italy, Flammarion in France, Rolf Heyne in Germany, Rizzoli International in English speaking countries), that Tullio dedicated himself to with utmost competence and great passion. Nor can we ignore the event that Kezich based on the book, an exhibition that outlined its development, which was inaugurated at the Rome Film Festival. The exhibition then moved to Rimini, the university of Padua, Los Angeles, during the 2009 Oscars, and other European and American destinations.

Apart from the fundamental contributions that Kezich made to the latest conferences, held on the occasion of the Fellini Foundation Award, that he also impeccably presided over (see the acts of *Federico Fellini: il libro dei miei sogni* and, in November, the acts for *Mezzo secolo da La dolce vita*), he also left us with another great work that will see the light of day this autumn. A few days before passing away he had finished proofreading *Il libro dei film*, published by Rizzoli again, and already bought by Schirer Verlag for Germany, whilst Rizzoli International will publish the English version.

The book is a *summa* of Fellini's film work: a filmography successfully located historically, commentated with *esprit de finesse*, and completed with an exceptional iconography of extremely rare and previously unpublished images. It can certainly be considered a fitting testament for the most important Fellini scholar.

The pain and the sombre feeling of loss have not made us forget another intellectual, that passed away about twenty years ago, that can be counted amongst Fellini's great collaborators: Brunello Rondi. Rondi, another director, was very important for Fellini during the period of the great black and white masterpieces (but also later on too, even though rather more occasionally, until *Prova d'orchestra*, 1979). His contribution, amongst other things, was not limited to the scripts written alongside Pinelli, Flaiano and Fellini, for films such as *La strada*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita* and *Otto e mezzo*. Rondi was often Fellini's trusted advisor as well as the ghost writer of many texts that the director simply put his name to, during that period that was so full of great ideas and great projects, so much so that he didn't have any time for anything else. Alberto Pezzotta, one of the most eminent experts on Rondi's cinema – he is currently completing his monographic study, which will be published with the support of the Foundation – remembers him with original considerations and by revealing little known aspects. This marks the first stage in an overdue and necessary correction of the silence that has shrouded this complex individual and his contributions to cinema.

The bulk of the issue consists of two essays by two young collaborators of "Fellini Amarcord". The first, Giovanni Festa, is by now familiar to our readers. He provides a personal, original and independent analysis of Fellini's *Casanova*, boldly comparing it to a quite different film, Max Ophüls' *Lola Montes*. We have partnered this text with another work on *Casanova*, this time compared with a contemporary work, that shares the adventures of an eighteenth century adventurer, directed by one of the world's most important directors: *Barry Lyndon* by Stanley Kubrick. The author, Mauro De Clemente, is new to our magazine and to the national panorama of film criticism. But seeing the quality of his writing it would be quite appropriate to think that we will be hearing a lot more about him in the future.



## DA TULLIO KEZICH A PUPI AVATI

TULLIO KEZICH



Roma, 28 marzo 2009

Caro Pupi,

grato di tanto onore, voglio subito allargare all'amico Vittorio Boarini e ai membri riminesi del consiglio di amministrazione e dell'assemblea dei soci il mio sincero e profondo compiacimento per la nomina a presidente d'onore della Fondazione Fellini; e dire grazie, in un caso come questo, è davvero poco.

A te voglio dire qualcosa di più riguardo all'emozione provata all'arrivo della notizia. Figurati di aver trovato, a poco più di vent'anni, un sodale, un complice, un'anima gemella. Potrebbe anche essere un "amico del bar Margherita". Un compagno, un complice, un fratello di elezione, con cui si scherza, si ride, si chiacchiera fino a fare mattina. Si parla di donne, di ricordi di scuola, di mangiare, di ultime notizie dai giornali, di pettegolezzi, di corna... E in tale intreccio si va avanti per anni, si invecchia paralleli nell'amichevole consuetudine. E mentre tu resti sempre il ragazzino di prima, l'altro cresce via via come un gigante, come Anitona nelle "Tentazioni del dottor Antonio". Sicché ti ritrovi di avere per amico, sempre affettuoso, pronto a sorridere di tutto, in apparenza inalterato, uno dei grandi artisti del XX secolo. E non basta.

Quando lui se ne va, nel rimpianto generale, ti ritrovi addirittura presidente onorario di una fondazione a suo nome... Il meno che posso dire è: *non sum dignus*. E qual è il senso dell'episodio se non quello scoperto da Svevo: l'incomparabile originalità della vita? Ma insomma siamo qua e cerchiamo di fare fronte all'impegno. Perché capisco bene che esser presidente d'onore non conferisce alcun vero potere. Nessuno vieta però di sognare e di questi miei sogni felliniani vorrei parteciparti qualcosa. Fin dalla nascita della nostra istituzione, ne ho seguito le alterne sorti. Ci sono stati momenti di dissenso ovvero di reciproca incomprensione. Soprattutto non mi piacque il modo sbrigativo in cui fu liquidato il benemerito Gianfranco Angelucci, un felliniano doc che ha dedicato e continua a dedicare l'intera sua vita al Maestro. Poi però, con l'avvento di Boarini, ho ricostituito per suo esclusivo merito i miei legami con Rimini. Da esterno, da amico. Attraverso un contatto pressoché quotidiano ho assicurato una rubrica post-biografica a "Amarcord" e seguito la messa a punto dei più recenti convegni culturali e le assegnazioni del Premio annuale, ho seguito le mostre e le attività varie cercando di recare un modesto contributo dove serviva. Il mio maggiore titolo di merito è stato quello di combinare con l'allora Festa di Roma, nella persona di Goffredo Bettini, la mostra del Libro dei Sogni che poi editorialmente ha avuto (e sta avendo) il successo che sappiamo. Ho poi animato, complice Boarini, l'iniziativa del film *Noi che abbiamo fatto la dolce vita*, un assemblaggio di reduci pilotati da Gianfranco Mingozzi, sostenuto da RaiSat, che dovrebbe andare a Cannes. E mi ritrovo in bozze, avallato dalla Fondazione, un grosso libro riccamente illustrato sui film di Federico che uscirà in italiano e in inglese entro l'anno. Su Federico ho altri progetti che per il momento ti risparmio. Potrei continuare così anche da presidente onorario e basterebbe.

Ma non voglio impedirmi di sognare, per la Fondazione e per me, qualcosa di più. Te lo espongo sotto brevità. Per prima cosa l'istituzione dovrebbe superare il carattere (e in qualche caso l'atteggiamento di alcuni) municipale o regionale; non deve essere neppure italiana né europea, ma universale come la fama legata al nome e all'opera di Federico.

A riprova ti dico che stanno per uscire traduzioni cinesi e giapponesi della mia biografia. Ci sono insomma ovunque studenti e studiosi che folgorati da certi film stanno appassionatamente dedicandosi ad approfondirli. Ora il mio progetto è il seguente: bisogna che chiunque voglia occuparsi seriamente di Federico sia costretto a venire a Rimini. E questo non solo per respirare l'aria inconfondibile del luogo in cui Fellini si formò né solo per farsi dei bagni o delle mangiate di pesce. Perché la Fondazione Fellini deve diventare in assoluto il luogo in cui si trovano i documenti, le lettere, le versioni complete dei film, le foto, le attualità cinematografiche, i libri pubblicati nel mondo sull'argomento. In una parola, tutto. Lo so che è più facile a dirsi che a farsi; e soprattutto più costoso. E qui tocco un tasto dolente. Bisogna che gli enti locali, lo Stato ed eventuali sponsor privati (che potremmo trovare moltiplicando i nostri tentativi e mobilitando eventuali conoscenze) facciano il debito sforzo per metterci in condizioni di operare al meglio. Penso fra l'altro alla creazione, in spazi adeguati e accessibili, di un museo felliniano con biblioteca, emeroteca e cineteca annesse.

Per conto mio, giunto sul passo estremo (o nei paraggi), ho deciso di affidare alla fondazione tutto il mio archivio felliniano nella speranza che molti seguano il mio esempio.

Completo il discorso, già troppo lungo, con qualche spunto in disordine. Non ci considereremo mai il supremo giudice delle mille attività felliniane (rassegne, festival, pubblicazioni, spettacoli ecc.) legati al nome del Maestro. Se qualcuno però ambisce alla nostra convalida, ci riserviamo volta per volta di concederla o meno. Mi piacerebbe che al Premio Fellini venisse abbinato un riconoscimento per la migliore tesi di laurea (la più nuova e originale) sull'argomento; in chiave internazionale, ovviamente, e studiando una giuria (tre persone al massimo) e la possibilità di segnalare anche più tesi negli anni di abbondanza e di non premiarne per forza una se i lavori validi non ci sono.

E' indispensabile trovare un accordo con un editore per la distribuzione della rivista *Amarcord*

e dei nostri libri. Quelli dedicati ai convegni sono preziosi, fatti benissimo, ed è assurdo che non si possano acquistare in libreria. Dentro limiti probabilmente fatali (mille, millecinquecento copie?) dovrebbero trovare una circolazione elitaria. Questo della diffusione, cioè del pubblico accesso ai nostri lavori, è un problema fondamentale.

Ho in mente diverse ulteriori pubblicazioni possibili. Per esempio una serie di libretti (due all'anno) intitolati "I felliniani" e dedicati ai principali collaboratori di Federico. Pinelli, Giulietta, Marcello, Fracassi, Trieste, Peppino Rotunno... Ne ho contattati almeno 15. Biografie complete non riguardanti soltanto la loro attività, pur considerata centrale con Fellini.

Bisogna reclamizzare le nostre rassegne cinematografiche e nei limiti del possibile renderle itineranti appoggiandoci ad altri istituti culturali; e sentirei anche la necessità di un ufficio stampa nazionale che collaborando con i nostri uffici trovasse un costante accesso a giornali e media. Per ciò che riguarda la stampa, i giornali sono abituati a riferire solo di ciò che accade a Roma o a Milano. Bisogna avere una valida collaborazione per questo settore con la possibilità di far parlare più frequentemente della Fondazione.

In futuro bisognerebbe inventare qualcosa per proiettare in avanti un'istituzione che non dovrebbe essere soltanto commemorativa. Penso a una scuoletta, una Piccola Accademia della Fondazione Fellini, con varie branche di ispirazione felliniana (disegni, caricature, racconti, drammatizzazioni, cinema nei suoi vari aspetti) Chi ha di queste aspirazioni e vive in provincia spesso non può permettersi un trasferimento a Roma o altra grande città. Perché non creare per questi giovani una pedana di accesso che li familiarizzi con i mestieri dell'arte? So per esperienza che queste iniziative provinciali portano spesso a buoni risultati: mobilitazione di talenti nascosti, avvio a progetti di vita più ampi, rinsanguamento e naturale sviluppo delle energie locali. Eccetera. Come vedi il lavoro che ci aspetta è cospicuo e spero che almeno in alcuni indirizzi ti troverò d'accordo; e troveremo concordi anche Boarini, che è un vero "omo de lavoro" come diceva il compianto Gigetto Giacosi) e i riminesi.

Bisognerebbe accettare il fatto che Fellini non è un capitale da sfruttare, un'etichetta per giustificare o nobilitare monumenti, targhe, denominazioni di alberghi, cinema o locali vari, ma un meraviglioso investimento per il futuro. Che potrebbe avere nel tempo un risvolto anche economico se il crescere della Fondazione sarà potenziato con impegno, pazienza, lungimiranza e qualche inevitabile sacrificio.

Confido in un futuro di stretta collaborazione con il Federico del XXI secolo (che sei tu e non altri) e con Boarini e soci, e ancora ti ringrazio, vi ringrazio tutti, con un grande abbraccio generale.



## From Tullio Kezich to Pupi Avati

by Tullio Kezich

Rome, 28 March 2009

Dear Pupi,

grateful for such an honour, I want to first of all convey to my friend Vittorio Boarini and the Rimini members of the board of directors and the company meeting, my sincere and profound satisfaction at being nominated honorary president of the Fellini Foundation. To merely say thank you is, in a situation such as this, not enough.

I want to tell you a bit more about what I felt when the news reached me. Imagine finding, when you are around twenty years old, a companion, an accomplice a kindred spirit. He could even be a “friend of the bar Margherita”. A friend, an accomplice, almost a brother, that you joke with, laugh with and while the nights away with chatting about women, school stories, eating, the latest news, gossip, betrayals... And you carry on like this for years, you grow old together in a friendly familiarity. And whilst you remain the same as you have always been, the other one grows into a giant, like big Anita in “Tentazioni del dottor Antonio”. So that you find that your friend, always friendly and ready to smile at everything, apparently unchanged, has become one of the great artists of the twentieth century. And if that wasn't enough.

When he passes away, to general mourning, you find yourself honorary president of a foundation named after him... The least I can say is: *non sum dignus*. And what does it all mean, perhaps what Svevo discovered: the incomparable originality of life?

But we are here and let's try to fulfil the task. Because I am fully aware that an honorary president has no real powers. But no one is stopping me from dreaming and I would like to tell you a little about my Fellinian dreams. I have followed the destiny of this institution right from the beginning. There have been moments of disagreement and reciprocal incomprehension. I especially didn't like the brusque way in which the meritorious Gianfranco Angelucci, a true Fellinian scholar who dedicated his entire life to the Maestro, was liquidated. But with the coming of Boarini I have rebuilt, due to him exclusively, my links with Rimini. As an outsider and friend. Through an almost daily contact I have provided “Amarcord” with a post-biographical piece and looked after the preparation of the most recent cultural conferences and the presentation of the annual Award, I have followed the exhibitions and the various activities by trying to provide a modest contribution wherever it was required. My most important contribution was to organise the exhibition at the then Festa di Roma, with Goffredo Bettini, of the *Book of Dreams*, that went on to have (and is having) the editorial success that we have seen. I then fostered, along with Boarini, the initiative for the film *Noi che abbiamo fatto la dolce vita*, an assembly of survivors piloted by Gianfranco Mingozzi, supported by RaiSat, that should be going to Cannes. And I am proofreading, with the support of the Foundation, a hefty book, richly illustrated, on Federico's films that will be published in Italian and English by the end of the year. I have other projects on Federico that for the moment I will spare you. This would be enough to be getting on with as an honorary president. But I don't want to stop dreaming, for the Foundation and for me, of something more. I will outline it for you.

First of all the institution should overcome its municipal or regional nature (and in some cases attitude). It shouldn't even be Italian or European, but universal, like the reputation tied to Federico's name and work.

If proof were needed, Chinese and Japanese translations of my biography are due to be published soon. There are students and scholars across the globe that, dazzled by certain films, are dedicating themselves passionately to studying them in depth. Now my project is as follows: anyone that wants to seriously work on Federico, should have to come to Rimini. This is not just to breathe the unmistakable air in which Fellini grew up in nor to take a swim and eat fish. But because the Fellini Foundation must become the place in which one can find the documents, letters, the complete versions of the films, photos, the latest films and the books published in the world about him. In a word, everything. I know it's easier to say than to do and much more expensive too. And here I am touching on a sore point. Local institutions, the government and any private sponsors (that we could find by increasing our efforts and mobilizing any acquaintances) must make the necessary efforts to let us operate in the best possible conditions. I am thinking, amongst other things, of setting up, in adequate and accessible locations, a Fellini museum with a library, newspaper and periodical library and film library.

As far as I am concerned, having reached the final stages of my life (or thereabouts) I have decided to give to the Foundation my whole Fellini archive, in the hope that many will follow my example.

I will draw my, already too long, considerations to a close with some random ideas. We will never consider ourselves the supreme judge of the thousands of activities (exhibitions, festivals, publications, shows, etc.) tied to the Maestro's name.

If someone wants our endorsement, we will decide whether to provide it. I would like to link the Fellini Award to an award for the best graduation theses (the most innovative and original) on the Maestro. The award would naturally

be international, with a jury of three people maximum, and the possibility of awarding more than one work in good years and not awarding any one if there are no valid works.

It is indispensable that we find an agreement with an editor for the distribution of *Amarcord* and our books. Those that cover the conferences are extremely well made and precious and it's absurd that they cannot be bought in book shops. Within probably fatal limits (one thousand, one thousand five hundred copies?) they should find an elite circulation. The issue of distribution, that is the public access to our work, is fundamental.

I have ideas for various other possible publications. For example a series of booklets (two per year) called "Fellini's people" and dedicated to Federico's main collaborators. Pinelli, Giulietta, Marcello, Fracassi, Trieste, Peppino Rotunno... I have counted at least 15. Complete biographies that don't focus solely on their activities with Fellini. We must advertise our film festivals and where possible render them itinerant, with the support of other cultural institutes. I also feel that we need a national press office that, in collaboration with our offices, can find constant access to magazines and the media in general. As far as the press is concerned, newspapers are used to only talking about what goes on in Rome or Milan. We must have a valid collaboration in this sector, with the possibility of getting more exposure for the Foundation.

In the future we should come up with something to push forward an institution that should not merely be commemorative. I am thinking about a school, a small academy of the Fellini Foundation, with various branches inspired on Fellini (drawing, caricatures, stories, drama, cinema in its various aspects). Anyone who has these sorts of aspirations and lives in the province, often cannot afford a move to Rome or another large city, Why not create a small springboard that can provide them with an introduction to the various aspects of the job? I know by experience that these provincial initiatives are often successful: discovering hidden talent, starting broader projects, reinvigoration and natural development of local energies. Etcetera. As you can see the work that awaits us is sizable and I hope that you will share my enthusiasm on at least a few ideas; and I hope that we will find the enthusiasm of Boarini, who is a real "work horse" (as the lamented Gigetto Giocosi used to say) and the people of Rimini.

We should accept the fact that Fellini is not a capital to exploit, a label to justify or ennoble monuments, plates, hotel names, cinemas or disparate bars and restaurants, but a wonderful investment for the future. That could also have an economical return, if the Foundations' growth is expanded with commitment, patience, far-sightedness and some inevitable sacrifices.

I trust in a future full of close collaborations with the Federico of the XXI century (which is you and no one else) and with Boarini and partners. I thank you and everyone else once again.



João Bénard da Costa e Tullio Kezich festeggiano Manoel de Oliveira, Premio Fondazione Fellini 2008 (Foto Riccardo Gallini)



Tullio Pinelli disegnato da Fellini



## TULLIO SALUTA L'ALTRO TULLIO UN RICORDO DI PINELLI

TULLIO KEZICH

La mattina del 9 marzo a Roma, alla cerimonia funebre per Tullio Pinelli morto la notte sul 7, nella cappella della clinica dove si era spento eravamo una settantina tra amici, conoscenti e condomini. Gli appartenenti al mondo dello spettacolo si potevano contare sulle dita di una mano: neanche un regista, né un produttore, né un attore. E neppure il rappresentante di un ministero che certo non ha fatto bella figura. Se Tullio se ne fosse andato nell'era di Walter Veltroni, il sindaco cinefilo, l'avremmo certo degnamente salutato in Campidoglio; e saremmo stati molti di più. Ma nella presente fase di oscurantismo culturale non si può pretendere che il reggitore del Comune, laureato all'università del manganello di via Sommacampagna, sappia neppure chi è stato questo illustre romano (sia pure di adozione) ovvero l'irrinunciabile braccio scrivente di Federico Fellini oltre che uno dei maggiori drammaturghi del secolo. Per quanto riguarda la stampa, poche e svogliate le notizie apparse, quasi nessun articolo adeguato alla statura del personaggio e la beffa finale, dovuta all'errore di un'agenzia moltiplicata per un buon numero di quotidiani: un'istantanea da un remoto set con Federico. Leopoldo

Trieste e Pinelli sorridenti. Purtroppo quello identificato come Tullio non è lui, ma il brillante aiuto regista Moraldo Rossi tuttora vivo e vegeto. Solo il "Corriere della Sera", che io sappia, si è scusato della svista, ma senza spingersi fino al punto di pubblicare una vera fotografia del Maestro.. Non è mai capitato che in un altro Paese civile (Francia, Inghilterra, Germania eccetera, dove si celebrano figure assai minori) un intellettuale della statura di Pinelli sia stato liquidato in modo tanto misero e sciagurato. Neanche in seguito nessuna delle pagine culturali, tutte impegnate a parlare dell'Elefante (come diceva Longanesi), si è degnata di tornare un attimo sul personaggio. Per fortuna noi della Fondazione, il presidente Pupi Avati e il direttore Vittorio Boarini in testa, avevamo provveduto in novembre a onorare convenientemente Pinelli con il premio annuale intitolato a Fellini. Per l'occasione, visto che tagliavano l'uno dopo l'altro il traguardo del secolo, lo associammo a un altro centenario del 2008, il maestro lusitano Manoel de Oliveira. Pur invariabilmente lucido e disponibile, Tullio non se l'era sentita di venire a Rimini ("Volete farmi morire?") e aveva preferito ricevere il tro-

feo nella sua casa di via Lucio Cassio 13, una traversa della Cassia. Un bell'appartamento periferico, articolato su due piani, al sommo dei quali c'era il vero rifugio dello scrittore, alto sui tetti di Roma e aperto oltre le porte-finestre e i terrazzi a un'incantevole visione panoramica che arriva ai monti della Sabina. In questo pensatoio lindo e ordinato, con tanti cassetti e ripostigli da contenere i suoi scritti di teatro e cinema, appunti, lettere e documenti di lavoro, Pinelli si muoveva ancora con giovanile scioltezza, trovando a colpo sicuro ciò che gli serviva. Aveva messo le mani avanti: "Venite pure, ma tenete conto della mia età, Non offendetevi se mi stanco, se dopo mezz'ora vi mando via," Niente affatto, la prima volta Vittorio, io e Alessandra Levatesi chiacchierammo per quasi due ore passando da un argomento all'altro. Per esempio arrivando a parlare di Carla Sarkozy e di suo padre, il compositore piemontese Bruni Tedeschi. Tullio ricordò la loro familiarità: "Per lui ho scritto negli anni '30 vari libretti d'opera. Ve li faccio vedere..." E andando dritto a un cassetto, li trovò di colpo. Al quadretto del premio con disegno di Federico, che gli fu subito caro, Tullio volle rispondere registrando per i riminesi un cordiale saluto ed

esibendo fiero e divertito il trofeo. Fece un discorsetto impeccabile con i punti e le virgole, un solo ciak e un sorriso. Alla fine ci congedò con un bicchiere di vino bianco, una bottiglia da lui personalmente presa al fresco del terrazzo e stappata, e ci accompagnò giù per la scala interna continuando animatamente a parlare e senza reggersi ad alcun sostegno.

Negli ultimi anni, a parte la ripresa in teatro di alcuni copioni scritti per Federico, in particolare *La strada*, Pinelli aveva chiuso con lo spettacolo dedicandosi alla narrativa. A tempo perso (ma mai, come nel suo caso il tempo perduto si rivelò anche ritrovato...) scriveva racconti di sorprendente vitalità, addirittura con una carica passionale che nessuno avrebbe sospettato. Anche se conoscendolo, una volta o l'altra, il suo temperamento sotteraneamente ribollente veniva fuori. Non a caso come ultima e stabile compagna di vita si era scelto l'attrice Madeleine Lebeau, che in un'età incredibilmente giovane era stata sullo schermo l'amante di Bogart in *Casablanca*.

Il nostro è sempre rimasto intatto, un uomo dell'altro ieri, addottorato e duttile, attivo e geniale: un maestro che sapeva all'occasione comportarsi da discepolo. Quello che al liceo torinese aveva avuto come professore Augusto Monti, mentore di un'intera generazione antifascista, Leone Ginzburg, Massimo Mila e Cesare Pavese che Tullio ebbe addirittura come compagno di banco. Questa sommessa militanza (“Non mi arrestarono perché

fui prudente. Non mi piacciono le società segrete e poi per distribuire quattro volantini non volevo finire dove sono finiti gli altri, in carcere e al confino.”) ne fecero nel '44 un membro attivo della Resistenza in Toscana.

Da avvocato civilista Tullio aveva avvertito fin dai primi anni '30 il richiamo del palcoscenico e vi si abbandonò sciogliendo ogni legame con le pandette. Dopo poche prove sceniche, Silvio d'Amico, il maggiore critico del secolo, lo proclamò la vera speranza del teatro: un vaticinio confermato dal premio dell'Accademia d'Italia al commediografo poco più che trentenne. Delle sue opere molti hanno trascurato di parlare da quando il culto della regia ha semicancellato perfino il rispetto per l'autore. Ma stiamo pur certi che presto o tardi torneranno in scena almeno *La pulce d'oro*, *Lo stilista*, *Lotta con l'angelo* e *Gorgonio*.

Nel '46 a Roma, dove Pinelli si è trasferito per scrivere copioni di cinema sotto l'egida della Lux di Riccardo Gualino, avviene l'incontro di destino con Fellini. Pur avendo il riminese undici anni di meno e titoli più modesti, come le collaborazioni al “Marc'Aurelio”, le scenette del varietà e della radio e alcuni film scritti per il comico Fabrizi, Federico e Tullio si riconoscono affini senza reciproci complessi d'inferiorità o superiorità. Insieme sbaragliano tutti diventando gli sceneggiatori più ricercati: percorrono l'Italia in avventurose esplorazioni, si documentano all'uso neorealista e lavorano per molti registi

tra i quali Germi e Lattuada: quest'ultimo offre alla coppia l'occasione di misurarsi con il neorealismo più crudo in *Senza pietà*, girato a Tombolo fra disertori USA e prostitute, e di affrontare un macigno letterario come *Il mulino del Po* di Riccardo Bacchelli, Lo stesso Lattuada offre poi a Fellini la prima regia in condominio ed è subito imitato dal produttore Rovere che sta varando *Lo sceicco bianco*.

Propone Federico al socio: “L'abbiamo scritto insieme, dirigiamolo in due come io e Alberto. Tu hai fatto tanto teatro, conosci gli attori e io per niente. Potresti coccolarteli mentre sto dietro la macchina da presa.” Pinelli non ha remore sul passo che l'altro sta per muovere, ma non se la sente di partecipare. Uomo di lettere, abituato al silenzio del suo studio, non ama la confusione del set, le giornate trascorse in piedi, le notti in produzione, proprio ciò che attrae il vulcanico Fellini. La ditta però rimane salda, con il fedelissimo Tullio al servizio del neoregista: sempre alla macchina per scrivere e a portata di telefono per qualsiasi variante. Il suo apporto alle creazioni felliniane del periodo d'oro è incalcolabile: decisiva la collaborazione a *La strada*, quando Gelsomina e Zampanò nati da un incontro fortuito con due scavalcamontagne, intrecciano dialoghi che sono di sua mano. Decisivo è anche il lavoro per *La dolce vita*, dove il patetico incontro con il padre è interamente sceneggiato dal nostro e il suicidio dell'intellettuale rispecchia il fatale

gesto del carissimo Pavese. A un certo punto, dopo *Giulietta degli spiriti* di cui Tullio mal sopportava i risvolti esoterici, la collaborazione si interrompe. Sui motivi, stanchezza reciproca o altro, si è molto chiacchierato, ma Tullio ha continuato a scrivere per Giulietta, che l'ha sempre prediletto fra tutti gli sceneggiatori. E quando Pinelli e Fellini si sono ritrovati, vent'anni dopo come i moschettieri di Dumas, è accaduto in modo semplice e naturale. Tullio ha sentito trillare il citofono ("Sono Federico, posso salire?") ha accolto il vecchio complice senza batter ciglio e si sono messi a lavorare quasi si fossero lasciati la sera prima. Nel frattempo Pinelli ha scritto per altri, per Pietro Germi in particolare, diversi copioni e tante cose per se stesso fino all'ultimo. Ho voluto molto bene a Tullio,

istintivamente gli sono stato devoto fin dal primo incontro oltre mezzo secolo fa. Ogni tanto mi sorprendevo ad ascoltarlo come un oracolo. La coincidenza dei nomi mi imbarazzava: "Si vede che c'è Tullio e Tullio" finii per pensare, accontentandomi del mio ruolo di Tullio in seconda. Mi è piaciuto l'atteggiamento rassegnato, non recriminativo, con cui Pinelli ha subito l'improvvisa e forse un po' capricciosa decisione felliniana di cambiare quasi tutta la squadra. Mi è piaciuta la fedeltà a Giulietta. Mi è piaciuta soprattutto la sua indipendenza di giudizio (una lezione per tanti "yes men") riguardo alle ultime prove di Federico, le esplicite perplessità di fronte a certe cose che non lo convincevano in *La voce della luna*. Il rammarico è quello di non aver avuto il tempo e le occa-

sioni per frequentarlo di più: arrivare lassù sulla Cassia, col traffico che c'è, è un'impresa. Resta il nostro colloquio, su temi che spaziano dal lavoro alle prospettive per il futuro, registrato a 90 anni in un filmato per il Centro Sperimentale, a cura di Franco Giraldi, intitolato *Il gran teatro del mondo*. Ricordo come bellissimi momenti la mia affettuosa curiosità nel porgli le domande, la sua gentilezza nel rispondermi. Nulla resta ahimé delle telefonate che ci facemmo fino alle ultime settimane abbastanza regolarmente. Di solito chiamava lui e mi ha lasciato con la nostalgia di risentire quella vocetta dal timbro inconfondibile: "Sono Pinelli..." Penso che il suo esempio mi sarà d'aiuto nell'ultimo tratto dell'esistenza additandomi un luminoso esempio di serenità.

## One Tullio Salutes the Other Tullio. A Recollection of Pinelli

by Tullio Kezich

On the morning of the 9th of March in Rome, at the funeral of Tullio Pinelli who had died during the night of the 7th, in the chapel of the clinic where he had passed away, there were about seventy of us friends, acquaintances and residents. People from the showbusiness world could be counted on the fingers of one hand: not even a director, producer or actor. Not even an official ministerial representative, which certainly did not look good. If Tullio had left us in the Walter Veltroni era, the film buff mayor, we would certainly have given him a more dignified send off in the Campidoglio; and there would have been a lot more of us. But in the current phase of cultural obscurantism we can't except the current governor of the city, graduate of the neo-fascist truncheon wielding school, to even know who this illustrious Roman (by adoption) was: Federico Fellini's irremissable writing partner as well as one of the most important playwrights of the century.

As far as the press coverage was concerned, just a few listless pieces and no articles suited to the stature of Pinelli, and to add insult to injury, an agency mistake that was repeated in quite a few newspapers: a snapshot from a remote set with Federico, Leopoldo Trieste and Pinelli smiling. Unfortunately the one that should have been Tullio, wasn't him, but the brilliant assistant director Moraldo Rossi who is still alive and kicking. Only the "Corriere della Sera", as far as I'm aware, apologised for the mistake, without going as far as to publish a real photograph of the Maestro...

Pinelli would not have been liquidated in such a pitiful and wretched way in any other civilised country (France, Britain, Germany, etcetera, where they celebrate much less important figures). Not even after the event did any culture pages, all busy talking about the elephant (as Longanesi used to say: "Let's talk about the elephant; it is the only large animal of which one can speak openly nowadays without danger"), bothered looking back on his life. Fortunately the Foundation, the president Pupi Avati lead by the director Vittorio Boarini, honoured Pinelli with the annual award that carries Fellini's name. For the occasion, seeing as they both reached the century of life in the same year, 2008, we presented a joint award, to Pinelli and the Portuguese maestro Manoel de Oliveira.

Despite his lucidity and willingness, Tullio didn't feel up to coming to Rimini ("Do you want to kill me?") and preferred receiving the award in his Roman home in via Lucio Cassio 13, a side street off the Cassia road. A nice apartment on the outskirts of Rome, on two floors, with the writer's true sanctuary, high above the Roman roof tops overlooking, beyond the French windows and terrace, a charming view that stretched up to the Sabine hills. In the clean and tidy study, full of drawers in which he kept his writings for the theatre and cinema, notes, letters and documents, Pinelli still moved with youthful ease, finding what he was looking for without hesitation.

He had warned us: "Please come, but bear in mind my age. Don't be offended if I tire and send you off after half an hour". Quite the opposite, the first time Vittorio, Alessandra Levatesi and I, chatted with him for almost two hours, about the most disparate topics. For example, we even found ourselves talking about Carla Sarkozy and her father, the Piedmont composer Bruni Tedeschi. Tullio remembered them clearly: "I wrote various opera librettos for him in the thirties. I'll show you them...". And opening a drawer, he found them straightaway. When he was presented with the award with the drawing by Fellini, that he immediately took to heart, he wanted to record a message for the people of Rimini, brandishing the trophy with pride and amusement. He made a short impeccable speech, in one take and a smile. In the end we said our goodbyes over a glass of white wine that he personally retrieved from the cool terrace and uncorked. Whilst he was showing us out, down the internal staircase, he continued talking animatedly with no support from the banister.

In his final years, apart from the theatrical revival of some of the scripts that he wrote for Federico, in particular *La strada*, Pinelli had finished with show business and had dedicated himself to narrative. In his spare time he wrote stories with a surprising vitality and a passionate charge that no one would have expected. Even though those who knew him could, from time to time, witness his fiery personality. It was no accident that his final and stable companion was the actress Madeleine Lebeau who, when she was extremely young, had been Bogart's lover in *Casablanca*.

Pinelli had never changed, he was a man from another time, cultured and flexible, active and brilliant: a teacher who always knew when he had to act like a disciple. In his high school in Turin he was taught by Augusto Monti, mentor to a whole generation of antifascists like Leone Ginzburg, Massimo Mila and Cesare Pavese, who sat next to him in class. This quiet militancy ("They didn't arrest me because I was careful. I don't like secret societies and I didn't want to end up in jail or interned for distributing a few flyers.") turned into an active role in 1944, with the Tuscan Resistance.

Whilst he was a civil law lawyer Tullio had always felt, from the early thirties, the call of the stage, which he in the end heeded, abandoning his legal life. After a few plays, Silvio d'Amico, the most important critic of the time, proclaimed him theatre's true hope: a prediction that was confirmed by the award of the Accademia d'Italia, which



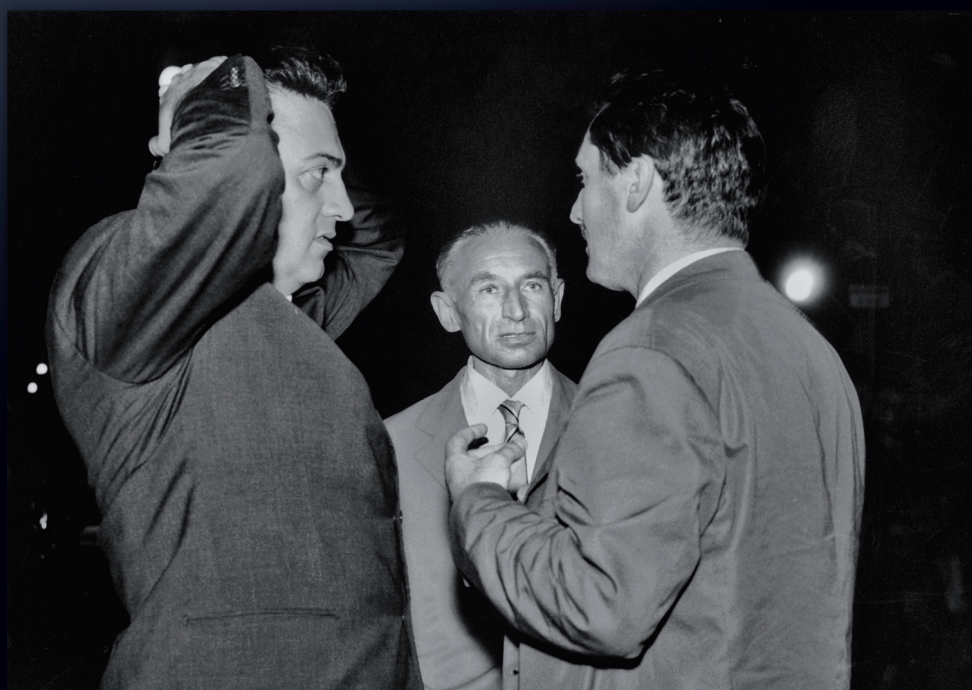
he received when he was just in his thirties. Many have neglected to mention his works, since the veneration for the director has almost erased the importance of the author. But rest assured that sooner or later, *La pulce d'oro*, *Lo stilista*, *Lotta con l'angelo* and *Gorgonio* will be staged once more.

In 1946 in Rome, where Pinelli had moved to write scripts for the cinema under the aegis of Riccardo Gualino's Lux, he had his fateful meeting with Fellini. Even though the future director from Rimini was eleven years younger and with much more modest credits to his name, such as his collaborations with the "Marc'Aurelio", the sketches for the variety theatre and the radio and some film scripts for the comedian Fabrizi, Federico and Tullio soon shared an affinity that disregarded feelings of inferiority or superiority on either side. Together they routed all the competition to become the most wanted scriptwriters in town: they travelled the country in adventurous explorations, they documented themselves on the Neorealist style and they worked for many directors such as Geremi and Lattuada. The latter provided the pair with the chance to measure themselves with the crudest form of Neorealism in *Senza Pietà*, shot in Tombolo amongst American deserters and prostitutes, and to tackle a literary heavyweight such as Riccardo Bacchelli's *Il mulino del Po*. It was once again Lattuada who later offered Fellini his first shared directing job, soon followed by the producer Rovere who was preparing *Lo sceicco bianco*.

Federico made his partner a proposition: "We wrote it together, let's direct it together, like I did with Alberto. You've done a lot of theatre and know actors, whilst I don't. You could look after them, whilst I stand behind the camera". Pinelli didn't have any qualms about the step that Fellini was about to take, but he didn't feel like joining him. A literary man, he was used to the silence of his study and he didn't like the confusion of the set, days spent standing around and nights spent editing, which is exactly what attracted the volcanic Fellini. But the partnership remained strong, with the faithful Tullio at the neo-director's service: always at the typewriter and by a telephone, ready for any changes. His contribution to Fellini's creations during the golden years is incalculable: his collaboration to *La strada* was decisive as he wrote the dialogues for Gelsomina and Zampanò, born from a chance encounter with two travelling showmen. His work on *La dolce vita* was equally important, he wrote the pathetic meeting with the father and the suicide of the intellectual that reflected the fatal act by his dear friend Cesare Pavese.

At some stage, after *Giulietta degli spiriti*, whose esoteric aspects Tullio could not tolerate, the collaboration ended. Much has been said about the reason for the end of their working relationship, mutual fatigue perhaps, but Tullio continued to write for Giulietta, who always favoured him amongst all scriptwriters. And when Pinelli and Fellini started working together again, twenty years later like Dumas' musketeers, it was the most natural thing in the world. Tullio heard the door bell ("It's Federico, can I come up?"), welcomed his old partner without batting an eyelid and they started working again as if they had last seen each other the previous evening. In the meantime Pinelli had written for others, Pietro Geremi in particular, various scripts and lots of other things for himself right up to the end.

Tullio was dear to me, I was instinctively devoted to him right from the first meeting, over half a century ago. Sometimes I found myself listening to him lie an oracle. I was embarrassed to share the same name: "There are two types of Tullios", I ended up thinking, reconciling myself to the role of second rate Tullio. I liked the resigned and non-recriminatory way in which Pinelli put up with Fellini's sudden, and perhaps slightly capricious, decision to change almost the whole team. I liked his loyalty towards Giulietta. I especially liked his independent judgement (a lesson for many "yes men") on Federico's final works, his manifest puzzlement about certain things that didn't convince him in *La voce della luna*. My regret is not having had the time and the occasions to spend more time with him: it was always a challenge to try and get all the way out there on the Cassia, in the Roman traffic. What there is, is our conversation which ranged from his work to future prospects, that we recorded when he was ninety for the Centro Sperimentale, by Franco Giraldi, called *Il gran teatro del mondo*. I have very fond memories of my affectionate curiosity in asking him the questions and his kindness in answering me. Unfortunately there is no record of the fairly regular telephone calls that we had, right up to the end. It was usually him who called and he has left me with the nostalgia for that unmistakable quite voice: "It's Pinelli...". I think that his example, a luminous peacefulness, will help me in the final part of my existence.



In alto: Tullio Pinelli è con Dino De Laurentiis, George Seaton, Federico Fellini e Giulietta Masina, a Los Angeles per l'Oscar a *La strada*. In basso: Pinelli e Fellini sul set di *Le notti di Cabiria* ricevono la visita di Pietro Germi (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)



## UNA TESTIMONIANZA DEL '56

TULLIO PINELLI

*Abbiamo chiesto a Tullio Pinelli di raccontare le sue esperienze di sceneggiatore<sup>1</sup>. Dapprima ha esitato, anzi ha nettamente rifiutato; poi, di fronte alla nostra insistenza, ha buttato giù con semplicità e rara modestia alcune cartelle dattiloscritte. Le abbiamo lette attentamente e vi abbiamo trovato molte annotazioni inedite che possono dare un serio contributo alla storia del cinema, a quel capitolo sul costume che un giorno si dovrà pur scrivere. Conosciamo infatti Camerini “paterno e pazienze”; Germi “con gli occhi da matto”; Fellini che legge i giornali appesi ad un’edicola (forse perché non ha i quattrini); Rossellini “profumato ed elegante, sempre pronto per una scappata in automobile”; Flaiano “con tante idee salvo ad arrestarsi di colpo davanti ad una difficoltà insormontabile e a crollare, vinto, tra le risate generali”; e poi il produttore Rovere che piange “su un soggetto che non sta in piedi” e Ponti che fa La strada pur non piacendogli la trama. E ritroviamo l’Italia cinematografica del 1943-46 quando per fare un sopralluogo si viaggiava tra “sacchi di caffè su un autocarro” oppure si doveva percorrere la pineta di Tombolo travestiti da vagabondi. Tullio Pinelli ha insomma descritto con esattezza ambienti, tipi e caratteri di cui si parla con approssimazione. Ha detto la verità a costo di dispiacere a qualcuno.*

Bisognerà forse cominciare col dire come mi sono messo a fare sceneggiature. Veramente, non so molto bene che cosa sia interessante raccontare; non sono abbastanza noto perché il pubblico desideri sapere quello che ho fatto e quello che non ho fatto; e si sa che l’esperienza di uno non vale mai per gli altri. Ciascuno ha la sua via segnata; incoraggiare o dissuadere non significa niente. Massimo d’Azeglio, chiudendo il capitolo dedicato all’amore, scriveva: «In tutto, e in specie in amore, chi non vuol provare da sé? Provate, dunque, giovanotti». La professione, e questa professione, è molto simile all’amore, anche perché, come in amore, malgrado le apparenze non esistono in real-

tà giovani e vecchi; e dunque, l’unica cosa sensata che potrei dire ai giovani di belle speranze affascinati dal cinematografo, è appunto: «Provate, giovanotti, e buona fortuna». Comunque, pare che si voglia fare, attraverso una serie di «confessioni» di autori cinematografici, una specie di panorama generale di questi ultimi quindici anni; e allora, sotto. Vuol dire che il mio racconto sarà uno, fra gli altri. Al cinematografo, sono arrivato abbastanza tardi. Avevo studiato legge a Torino; in casa mia, mio padre, mio nonno, il padre di mio nonno, tutti per quattro generazioni erano stati magistrati. Io facevo l’avvocato. Senonché, da avvocato scrivevo anche

commedie. Se vogliamo andare molto indietro, le scrivevo fin da ragazzo per le mie marionette. Goldoni mi appassionava quanto Salgari e Dumas; e come, andando a scuola, riserbavo i miei veri interessi per gli spettacoli delle mie marionette, così, dopo, facevo l’avvocato con l’implicita persuasione che la mia vera strada era quella del commediografo. Fenomeno anche troppo comune in Italia, dove tutti sono convinti di essere musicisti, poeti o scrittori; in genere, tutto finisce in niente o in un fallimento, e grazie ancora quando questo viene subito. Negli altri casi, anche se c’è il successo immediato e folgorante, e a maggior ragione se non c’è stato, per sapere con esat-

<sup>1</sup> Riproduzione integrale dell’articolo pubblicato in “Cinema”, Terza serie, n. 165, 1 maggio 1956.

tezza se si aveva ragione o torto, bisogna aspettare di essere morti; il che non è un piccolo inconveniente.

Del resto, fin dal liceo la sorte mi aveva messo in contatto quotidiano con due persone fatte apposta per favorire i miei interessi alle lettere: Augusto Monti, che ci insegnava italiano e latino (e le sue lezioni erano una gioia anche per i meno predisposti); e Cesare Pavese, che sedeva due banchi più in là. L'amicizia, strettissima, con Pavese durò fino alla sua morte: crescemmo confidandoci, discutendo e scambiandoci i nostri scritti, dai primi agli ultimi. All'Università facemmo gruppo con Antonicelli, più anziano di noi, Ginzburg, Mila, Sturani, e altri cui Monti ci aveva avvicinati. Ci si riuniva sovente in casa mia, intorno a vecchi amici di famiglia che nei loro discorsi rivelavano a noi giovani modi originali di vita e di pensiero (e Monti fece poi un perfetto profilo di uno di essi, e una toccante rievocazione di quegli anni nel suo racconto *La corona sulle ventitré*); altre volte si andava in collina, o in osterie periferiche; o si risalivano a piedi, discutendo, Via Po, Via Roma, Corso Vittorio. Ci si vedeva quasi ogni giorno specie con Pavese che abitava, e abitò sempre, vicino a casa mia. Così, anche durante gli studi di legge, i miei amici non furono i colleghi di giurisprudenza. Rappresentate, fra il 1935 e il 1941, le mie prime commedie, successe che una di queste ebbe una particolare risonanza a Roma; e la Lux mi invitò a tentare una riduzione cinematografica della novella di

Puskin *La figlia del Capitano*, per Camerini. Concorrevano al medesimo esperimento altri due autori della mia stessa età, allora già abbastanza noti e divenuti notissimi in seguito. Fra i tre lavori, Camerini scelse il mio; non certo per le sue qualità tecniche, perché di cinematografico non sapevo assolutamente niente.

Fui allora chiamato a Roma per collaborare alla sceneggiatura.

Mi lessi precipitosamente il libro *Come si scrive un film*, e partii per Roma.

Dove adesso c'è una grande via tra palazzoni a vetrate allora il filobus correva su una strada in mezzo ai campi; c'era anche, ad un bivio, una vecchia cappella, e intorno ci pascolavano le pecore. Dal capolinea del filobus per giungere alla casa di Camerini bisognava inoltrarsi in un quartiere di palazzine, tra giardini silenziosi; e l'affetto che porto a Camerini è legato, ancora oggi, al ricordo di quella strada tra i campi, ormai irricognoscibile; di quella sua casa, di quel mio primo lavoro.

La novella di Puskin mi piaceva moltissimo; mi piaceva moltissimo lavorare con Camerini, che era paterno e paziente; ma dovevo combattere con un'assoluta inesperienza.

Credevo indispensabile scrivere le pagine della sceneggiatura secondo le regole tecniche di quel mio unico libro di testo, con indicazioni del campo e delle voci dentro e fuori campo per ogni inquadratura, movimenti di macchina, angolazioni; e faticavo assai.

Per fortuna compresi presto che era uno sforzo ingenuo e

assolutamente inutile per il sistema italiano di lavoro; e lo smisi; ma la prospettiva cinematografica del racconto, il senso delle proporzioni e del ritmo non vennero che lentamente.

Di quel periodo, dai primi contatti con Camerini al crollo generale del settembre '43, ricordo soprattutto l'impegno con cui affrontavo quelle difficoltà. Era veramente un mestiere nuovo che dovevo e volevo imparare; e per mestiere, intendo prima di tutto forma mentale. Del resto, non sapevo affatto se avrei continuato ad occuparmi di cinematografico; avevo ancora studio aperto a Torino; e a Torino casa e famiglia. Di Roma, dei romani, dell'ambiente cinematografico, molte cose, devo confessarlo, mi urtavano profondamente; altre invece mi attiravano e mi aprivano nuove prospettive di vita. C'era poi, a mantenermi in uno stato euforico, la vicinanza quotidiana col mondo dei teatri e degli attori. Stare tra le quinte di un palcoscenico o entrare in un teatro di posa mi ha sempre dato, e mi dà tuttora, una speciale emozione. Lo spettacolo ha veramente qualcosa di magico; e tutto quello che lo forma, scene, luci, attori, attrici, mi affascina. Ha detto qualcuno: «Esistono gli uomini, le donne, e gli attori». È esatto. L'attore, l'attrice, che di volta in volta si trasformano in un personaggio diverso e danno corpo ad una diversa favola, sono persone a parte; l'abitudine di frequentarli non ha affatto spento l'istintiva divertita ammirazione che ho sempre provata per loro. Quando giunse l'estate del

1943, avevo appena terminato di sceneggiare con Aldo De Benedetti, per Soldati *Le miserie del signor Travet* e lavoravo ancora sempre per la Lux.

Ma dopo l'otto settembre era evidente che non c'era altro da fare che tornarsene a casa.

La bufera, per chi stava al Nord, durò quasi due anni.

Passata la bufera, tutti i legami col mondo cinematografico romano erano spezzati; pareva logico non pensarci più e continuare la professione forense.

Giunse invece quasi subito una lettera di Coletti: chiedeva i diritti di riduzione del mio dramma *I Padri Etruschi* e mi chiamava a Roma per sceneggiarlo.

Partii fra i primi, alla scoperta di quell'Italia di cui non avevamo saputo più niente per oltre un anno. Occorreva uno speciale permesso e si viaggiava su mezzi di fortuna; si valicava il Bracco in carovana, con la scorta armata contro i briganti; si attraversavano città e paesi noti, resi irriconoscibili dalle distruzioni; si passavano i fiumi su passerelle traballanti; e ai lati della strada, nei campi, giacevano dappertutto rottami di cannoni, carri armati, autocarri.

A Roma ritrovai parole nuove per fatti nuovi.

Questi erano già in pieno sviluppo da oltre un anno e ancora completamente sconosciuti. Tutto era molto eccitante; tutto era da scoprire.

Il mondo cinematografico si muoveva; il cinema italiano stava cercando la sua strada ed anche nei film in un certo senso tradizionali già circolava un nuovo spirito. Il cine-

matografo stava davvero diventando una cosa molto seria.

Fin dal principio, mi ero reso conto che il cinema non poteva essere inteso come un'attività secondaria e sussidiaria; ma ormai, con la nuova aria che tirava, era evidente che molti interessi fondamentali, legati a situazioni e prospettive di una attualità vivissima, venivano assorbiti ed esauriti dall'espressione cinematografica. La mia professione d'avvocato era senz'altro condannata; ma che cosa poteva restare per il mio teatro? Oltre a tutto, essere, o continuare ad essere, un «uomo di teatro», non era, e non è, in Italia un titolo di credito presso gli uomini di cinema; anzi, piuttosto un motivo di sospetto.

Le ragioni di questo fatto sono complesse e non è questo il posto per discuterne; non c'è dubbio, comunque, che lo «scrittore» in Italia non è popolare; un fatto letterario, da noi, riguarda una stretta cerchia di competenti ma lascia più o meno indifferenti tutti gli altri. Per questo, da noi, il teatro, fiorentissimo e popolarissimo in tutte le grandi nazioni, ha un seguito molto modesto. Ugo Betti ha fatto rappresentare, in Italia, una ventina di drammi senza mai riuscire, per trent'anni, a superare le diffidenze ostili di moltissimi critici e l'indifferenza del grande pubblico; ma sono bastati tre lavori suoi, rappresentati nel giro di quattro anni a Parigi, per farlo riconoscere dalla critica e, quel che più conta, dal pubblico europeo come uno dei maggiori autori contemporanei. Questo signi-

fica che la massa dei lettori e degli spettatori ha ritrovato in Betti problemi, illuminazioni, interessi attuali, che il nostro pubblico non ha mai immaginato di cercare in lui, o forse non ha mai sentiti.

Il cinema italiano non può non riflettere, più o meno direttamente, tale situazione; ed è giusto d'altronde riconoscere che questa istintiva ostilità verso l'opera scritta ha fatto in parte la sua forza nel fervore di scoperta e di verità che ha originato e sorretto la scuola cinematografica italiana del dopoguerra. Forse, in fondo in fondo, c'era anche qui un equivoco, ma sarebbe lungo e difficile parlarne; quel che conta è che, per questa via, il cinema italiano ha rappresentato gli interessi del momento attraverso opere validissime o addirittura esemplari; e tanto basta.

Dimostrato che era illogico, per me, continuare a scrivere per il teatro, devo dire che ho continuato, e continuo con la stessa fede; perché mi sembra che molte cose che mi sono care si esprimano meglio attraverso la parola e il testo teatrale; e perché quando scrivo per il teatro non devo venire a compromessi con nessuno.

Il lavoro cinematografico è un lavoro collettivo; in fondo nemmeno il regista può riconoscersi per intero.

L'idea che si possa fare un film importante con un soggetto mediocre e una sceneggiatura scadente, è ridicola, specialmente quando il regista non è soltanto, e non vuol essere, un costruttore di spettacoli, ma un autore che si esprime col film come il romanziere con la

penna. Il soggetto – più ancora, la prima intuizione del soggetto – contiene già in sé il tono, il gusto, il significato che poi avrà il film; e quando anche il regista abbia assimilato e improntato della propria personalità situazioni, personaggi, suggerimenti avuti da altri, l'apporto e la influenza altrui rimangono.

Se questo è esatto per il regista, che pure è senza dubbio il vero autore del film, figurarsi per lo sceneggiatore! Io non considero, per me stesso, su piani diversi Gorgonio che si vende la tomba col cadavere della moglie per pagare la giovane amante, e le acrobazie di Ivan che, nello *Sceicco bianco*, soffre morte e passione piuttosto di confessare ai parenti la fuga della sposa; e ritrovo nella *Strada* lo stesso tono di favoloso realismo di parecchi miei lavori di teatro; ma è certissimo che non posso, ciomalgrado, considerarmi il vero autore di quei film, o di altri. Se poi non so, quando scrivo liberamente per conto mio, mettere al mondo dei capolavori, mea culpa. È l'inevitabile rischio che accompagna sempre chi vuol fare qualcosa.

Chiuso l'ufficio a Torino, trasferita la famiglia a Roma, passai da una sceneggiatura all'altra, un po' disordinatamente; così come quel periodo comportava.

Ancora prima di lasciare Torino, avevamo impiantato con Borghesie e Benvenuti il soggetto di *Come persi la guerra*. Terminammo il copione a Roma, mentre sceneggiavo per Coletti *I Padri Etruschi*. Il film uscì poi sotto l'orrendo titolo

*L'adultera* imposto dai produttori per i soliti motivi «commerciali», e Clara Calamai, che impersonava la protagonista, ebbe il nastro d'argento – la prima distribuzione di nastri d'argento della serie.

Per Coletti feci ancora *Il Passatore*; lavorai con Franciolini; poi mi chiamò Lattuada per *Il bandito*, e fu la mia prima esperienza di film «neorealista».

Non ebbi mai occasione di avvicinare De Sica; Zavattini lo conobbi invece per *Il Passatore*, di cui preparammo insieme un primo trattamento. Ogni tanto incontravo Geremi, che si aggirava silenzioso e sparuto, con gli occhi da matto e una cicca di sigaro all'angolo della bocca; già si cominciava a parlare di lui con interesse, e nei brevi momenti che passavamo insieme provavo per lui molta simpatia.

Fellini, in quei primi due anni romani, non lo conoscevo nemmeno di nome. Lo incontrai per caso: ci trovammo a leggere le due opposte facciate dello stesso giornale illustrato, penzolante dalla mostra di un'edicola. Si ricordò di avermi intravisto nell'ufficio di un produttore e mi salutò.

Eravamo, naturalmente, appiedati, tutti e due; cioè, no: io avevo la bicicletta (mi rendo conto, scrivendo, che allora si poteva girare normalmente tutta Roma, comprese le vie del centro, in bicicletta). Passeggiammo a lungo conversando; ci scambiammo indirizzo e numero di telefono e qualche sera dopo mi invitò a casa sua. Ciascuno di noi due era impegnato in un diverso lavoro, ma

decidemmo di fare insieme un soggetto. Può essere interessante ricordare, per coloro che dopo *I vitelloni* hanno parlato di «involuzione» di Fellini e di «tradimento del neorealismo», che si trattava (1947) di un soggetto in cui c'era un piccolo impiegato che volava; una vettura tramviaria della circolare notturna che filava silenziosamente, deserta e illuminata, senza fattorino e senza conducente; e altre cose del genere. Il soggetto non fu mai portato a termine; tuttavia, il primo punto di incontro fra me e Fellini, la prima base di quell'intesa che dura ancora oggi, avvenne su quel piano.

Il lavoro comune incominciò quasi subito; io lo chiamai per la revisione del *Passatore*; Fellini, chiamato da Lattuada, mi associò nella preparazione del soggetto di *Senza pietà*.

L'esplorazione che dovemmo fare nella zona del Tombolo, allora regno incontrastato dei negri, delle signorine e dei banditi, contribuì certamente a rinsaldare la nostra amicizia. È facile dirlo adesso, ma comunque è vero che fin dai primi incontri avevo dato la più incondizionata fiducia alle possibilità artistiche di Fellini. Malgrado la fondamentale differenza delle nostre nature, avevo trovato subito in lui una possibilità di intesa, e un'affinità, vorrei dire una complementarità di idee e di prospettive come non mi era mai capitato con altri. Non si può escludere che questa intesa un giorno o l'altro si esaurisca, ma non credo si possa dire che un lavoro comune – piuttosto fecondo, dopo tutto – di nove anni, iniziato quando entrambi

eravamo, in cinema, a quota zero o poco più, sia frutto di un equivoco o di un errore; e ad ogni modo, la nostra amicizia è abbastanza sincera e salda per consentirci di rinunciare al lavoro comune, se dovesse rivelarsi sterile (facciamo le corna).

L'esplorazione dei Tombolo, che percorremmo travestiti da vagabondi, vivendo per parecchi giorni a contatto con quei suoi inquietanti frequentatori, fu la prima e la più avventurosa delle nostre scoperte. Poi andammo a Trieste e nella zona B, quando raggiungere Trieste era già una mezza impresa (vi entrammo tra i sacchi di caffè di un autocarro compiacente, dopo aver vagato sul Carso trascinandoci dietro valigia e macchina da scrivere); poi in Toscana, con Camerini, per un altro bel soggetto non realizzato (*Petrolio in Toscana*); poi a Genova e Torino, con Gianni Puccini, a vedere da vicino l'ambiente della tratta delle bianche, per l'impianto del soggetto di *Persiane chiuse*. Durava ancora il tempo in cui l'Italia era tutta da riscoprire; e intanto, mentre continuava l'amicizia e l'impegnativa collaborazione con Lattuada (*Il mulino del Po*), avevo due nuovi incontri: Germi e Rossellini. Rovere, per cui avevo fatto *Come persi la guerra*, mi chiamò per *In nome della legge*; io gli presentai Fellini, e con Germi e Fellini stendemmo la sceneggiatura definitiva di quel film. Per parte sua, Fellini che era già in fraterna amicizia con Rossellini col quale aveva fatto *Roma città aperta* e *Paisà*, fu chiamato da lui per un sogget-

to da accoppiare alla *Voce umana*; e mi presentò a Rossellini. Avvicino questi due incontri non solo perché ebbero come seguito diversi lavori in comune, ma perché mi portarono a contatto diretto con due autori cinematografici, le cui spiccate personalità mi hanno veramente rivelato nuovi modi di vedere le cose. Sono rimasto loro amico, e li ritrovo sempre con sincero piacere.

L'idea del *Miracolo* venne a Fellini. Eravamo riuniti nello studio di Amidei, in Piazza di Spagna, a cercare la soluzione del problema: breve film per Anna Magnani, sul tema dell'amore.

Improvvisamente Fellini lanciò l'idea. Fu accettata subito. Partimmo presto per Amalfi, dove stendemmo un trattamento accuratissimo; dal trattamento passammo ai dialoghi, senza preoccuparci di una vera e propria sceneggiatura, e vi lavorammo con altrettanto impegno.

Il solo dialogo d'apertura del film, che veramente è il più lungo e che dà il tono a tutto l'episodio, ci prese quasi quindici giorni. Ma da Amalfi ripartii solo: lasciai Fellini, con i capelli tinti di un biondo sfolgorante, nelle mani di Rossellini che era riuscito a fargli fare la parte di San Giuseppe. (Il ritorno di Fellini a Roma, con quella chioma inverosimile, fu un avvenimento).

Germi, intanto, dopo il clamoroso successo di *In nome della legge*, era pronto ad affrontare un film più impegnativo.

Lui, Fellini ed io impiantammo il soggetto del *Cammino della speranza*. Fu, anche questo, un memorabile periodo di lavoro.

L'intesa con Germi era quasi sempre facile; si lavorava bene. Se pure nascevano dissensi, Germi si sforzava in buona fede di capire noi, e noi di capire le sue esigenze.

Talvolta, anche, si litigava forte, ciascuno in difesa del proprio punto di vista. Per esempio, io non volevo assolutamente il duello finale sulle Alpi, e Germi lo voleva con eguale fermezza.

Dopo lunghi silenzi, Germi prorompeva all'improvviso in urlate selvagge, rosso in volto e con gli occhi sbarrati.

Io, invece, quando mi incolerisco, divento pallido e più brutto del solito (che è dire molto), e non mi smuovono più nemmeno le cannonate. Naturalmente, essendo lui il regista, il duello sulle Alpi rimase, ma seguitai a disapprovarlo. È strano, il destino dei film.

Il *Cammino della speranza*, che pure è rimasto come uno dei migliori film del dopoguerra, ebbe accoglienze molto tiepide. Rovere – e con lui tutti –, dopo il successo di *In nome della legge* che aveva reso popolarissimo il nome di Germi, si aspettava che la sera della prima ci fosse una tale folla da rendere necessaria la presenza degli agenti: e invece, fin da quella prima sera, il pubblico fu assai scarso.

Sono questi i momenti più critici per un autore: quando, già noto, presenta una nuova opera, buona almeno quanto quelle cui deve la notorietà, e la vede accolta così. Il gelo e la diffidenza che subito gli si creano attorno possono davvero indurlo a chiedersi: ma allora, cosa devo fare?, e spingerlo su strade traverse, se non ha in



sé risorse eccezionali. Questo è vero in ogni caso, ma è più sensibile in cinematografo, dove tutto si misura sul successo o l'insuccesso immediati.

Per Germi – finisco qui di parlare di lui – feci ancora *La città si difende*, e *Il brigante di Tacca del Lupo*.

Avevo, e mi sono rimasti, molti dubbi sul primo, e anche questa fu un'occasione di vivaci discussioni; non ne avevo nessuna sul secondo. Ho visto ancora recentemente *Il brigante di Tacca del Lupo*, e mi sono confermato nell'opinione che si tratta di un ottimo film di cui sono stati messi in risalto assai più gli evidenti difetti che gli evidentissimi pregi.

*Il brigante di Tacca del Lupo* è del 1951; nella primavera di quello stesso anno si svolse la mia seconda collaborazione con Rossellini.

Fu per la versione iniziale di *Europa '51*.

Quando si avvicina Rossellini, si ha l'impressione di entrare in contatto, non con un uomo, ma con un mondo di cui lui è il centro.

Trenta persone di lingua diversa entrano ed escono in continuità dalla stanza in cui si lavora; il telefono lo chiama da tre o quattro lontanissime metropoli; e l'imprevedibile è all'ordine del giorno. Lui, poi, profumato, elegante, scivola senza scosse dall'uno all'altro con un dolce sorriso da abate settecentesco, attorcigliandosi un riccioletto sulla nuca; ma all'improvviso, la prospettiva di una scappata in macchina o l'intuizione di una nuova idea cinematografica, lo prendono tutto, lo rendono commosso, ridente, eccitato, entusiasta. Ha

avuto un'esistenza logorante come poche persone e questa sua persistente, fanciullesca capacità di emozioni e di entusiasmi, quella possibilità di vedere le cose in un modo sempre fresco e nuovo, è veramente ammirevole.

*Europa '51* doveva essere ambientato e girato a Parigi. Stendemmo un primo soggetto a Roma, poi ci trasferimmo a Parigi.

Rossellini ci aveva preceduti; sapeva che Fellini non aveva mai visto Parigi, e non volle perdere l'occasione di assistere e partecipare a quel primo incontro. Venne ad aspettarci in stazione alle sette del mattino; girammo con lui la città tutto il giorno e tutta la notte.

Fu un periodo assai bello; ma per il soggetto, trovammo delle difficoltà gravissime. Il tema iniziale comportava delle decise prese di posizione, di fronte a diverse correnti di pensiero contemporanee; e i produttori francesi non volevano saperne. Nella stanza di Rossellini, in albergo, si svolgevano lunghissime sedute cui partecipavano Le Chanois, Spaak, Fulchignoni, i produttori, più varie persone avventizie; e non si concludeva niente. Fellini, che allora non capiva il francese, diventava matto. Decidemmo di smobilitare. Fellini ed io ripartimmo per l'Italia; e la versione definitiva del soggetto fu poi fatta parecchio tempo dopo da altri, a Roma. Fellini, intanto, si stava avviando alla regia. Già coregista, con Lattuada, in *Senza Pietà*, organizzò, di nuovo con Lattuada e come coregista, la produzione di *Luci del varietà*.

Per ragioni che non ricordo

bene, il soggetto fu dovuto concretare e stendere in una nottata; e durante la sceneggiatura avvenne il primo incontro con Flaiano. Più avanti lo conobbi meglio, e scoprii in lui quelle grandi qualità per cui lo stimo e tengo alla sua amicizia; in principio, mi colpì soprattutto la sua prontezza e la sua fertilità di idee: partiva in quarta nell'invenzione, e nello sviluppo di una situazione, estemporaneamente, con ricchezza di particolari e di trovate; salvo ad arrestarsi di colpo davanti ad una difficoltà insormontabile e a crollare, vinto, tra le risate generali. Allora si metteva a saltellare per la stanza spipettando e ridendo con gli altri; poi tornava a lanciarsi.

*Luci del varietà*, film ricco di una iena umoristica originale e vivissima, fu accolto con freddezza; l'impresa andò a rotoli, e Fellini continuò a fare lo sceneggiatore. Fu allora che ci capitò il soggetto dello *Sceicco bianco*. Si trattava di un film per Antonioni. Antonioni aveva già fatto un cortometraggio sul mondo dei fumetti, e voleva ora fare, su quello stesso argomento, un film a soggetto.

Ci chiamò Ponti; cominciammo a lavorare con Antonioni. Il suo soggetto non aveva niente di comune con quello definitivo; e su quella strada non riuscivamo a progredire.

Un giorno stavamo a guardarci in faccia, Fellini ed io, abbastanza sfiduciati.

Mi venne un'idea, e la dissi: «Facciamo la storia di una ragazza di provincia che appena sposata fugge per vedere il suo divo dei fumetti».

Fellini la raccolse al volo e sog-



giunse: «Fugge in viaggio di nozze, e tutto avviene nel giro di 24 ore».

Più tardi proposi il tema ricorrente della visita al Papa, e l'atteggiamento comico-eroico del marito; e il soggetto prese il suo tono definitivo. Di fronte al quale, Antonioni, prima un po' perplesso, rimase in sostanza convinto (la trovata dei bersaglieri, è sua); ma non ne rimase convinto Ponti, che non diede il via al film.

Il soggetto rimase lì; o meglio, girò tutti gli uffici di produzione, perché Fellini, che desiderava realizzarlo come regista, lo propose, invano, a tutti.

Si decise, finalmente, Rovere, sempre pieno di entusiasmi e di buona fede; e fu il primo film diretto per intero da Fellini. Riuscì felicissimo per le proporzioni, l'architettura, e lo spirito nuovo che lo animava tutto; ma fu stroncato ironicamente o malevolmente da quasi tutta la critica, e gli incassi furono tra i più bassi dell'annata.

Oggi, tiene trionfalmente il cartellone a Parigi, dove la critica unanime gli ha dedicato un'accoglienza fervidissima. Se Fellini – ed io con lui – non rimase scosso da questo insuccesso, che seguiva il mezzo insuccesso di *Luci del varietà*, non ne ebbe grande merito. Devo dire sinceramente che né io né lui fummo minimamente toccati dal dubbio di aver sbagliato. L'insuccesso ci fece molto dispiacere – e come no? –; ma ci rimase la convinzione che *Lo sceicco* fosse un ottimo film, e tirammo avanti con il solo programma di fare quello che ci piaceva.

Per Fellini il problema era un

po' più complesso, a dir la verità: si trattava anche di trovare il produttore disposto a seguirlo; e per il momento fu ancora Rovere.

Di ritorno dal Piemonte, dove *more solito* avevo girato fiere e mercati, dissi a Fellini che avevo un'idea per un nuovo film; l'aveva anche lui, ed era, per combinazione, quasi la stessa: un film sui girovaghi, la strada, le avventure della strada. Lui lo vedeva, allora in tono più picaresco; io, più drammatico.

Il lavoro per il soggetto fu lunghissimo: già ci lavoravo quando ancora Fellini stava terminando di girare *Sceicco bianco*; finalmente fu pronto e lo presentammo a Rovere.

Ci chiamò, dopo averlo letto; lo scrutammo ansiosi. «Ragazzi, vi assicuro che ho pianto», esclamò Rovere dopo l'iniziale silenzio di rito. Ci guardammo con un lampo di vittoria negli occhi.

«Pensare che io, su questo film, mi sarei giocata la testa – continuava intanto Rovere – e mi portate un soggetto che non sta in piedi da nessuna parte!».

Partita chiusa; la stessa cosa, all'incirca, ci sentimmo dire da tutti i produttori di Roma. Ancora adesso non riesco a capire come sia sfuggita a tutti, tra l'altro l'evidentissima popolarità, e quindi commercialità, del racconto.

Finalmente, dopo molti mesi, Fellini trovò Pegoraro; malgrado parecchie esitazioni, Pegoraro diede il via alla sceneggiatura.

Non era finito il primo tempo, e già tutto era fermo un'altra volta per grossi dissensi tra Fellini e il produttore.

Ci trovammo a dover improvvisare un film che rimpiazzasse, nella produzione di Pegoraro, *La strada*; e fu *I vitelloni*. Fu chiamato Flaiano; di quel periodo di lavoro ricordo soprattutto che si rideva continuamente.

De *I vitelloni* già si è detto e scritto moltissimo; voglio soltanto sottolineare una circostanza poco notata: *I vitelloni*, che ancora adesso in Italia è forse ritenuto il miglior film di Fellini, è rimasto un successo essenzialmente nazionale, cioè locale: il film non si è inserito tra i grandi successi mondiali, come invece è avvenuto per *La strada*, che in Italia ancora adesso molti intellettuali guardano con diffidenza e riserve di ogni genere.

E parlando di grandi successi, parlo proprio del posto eccezionale che hanno dato a *La strada* gli intellettuali degli altri paesi.

Del pubblico, è inutile dire: il film regge il cartellone, in diverse sale, a Parigi, da dieci mesi; da sei mesi a Bruxelles e a Londra, le sale dove si proietta sono state prenotate con due mesi di anticipo.

Ma nemmeno il grande successo dei *Vitelloni* diede subito a Fellini la possibilità di realizzare *La strada*; preparammo quindi il soggetto di *Moraldo in città*. Fellini intanto, con una perseveranza ammirevole e significativa, continuava a cercare un produttore per *La strada*. E finalmente, qualcuno trovò: Ponti. Fu, da parte di Ponti, un atto di coraggio e di cieca fiducia in Fellini, che va segnato al suo attivo: perché il soggetto non piaceva neanche a lui. Erano passati quasi due

anni da quando avevamo avuto l'idea iniziale della *Strada*; riprendemmo da capo la sceneggiatura, sotto i vigili sguardi di Flaiano; e questa volta la nave andò in porto. Certo, quella maturazione insolitamente lunga giovò assai al risultato finale.

Due buoni film che di quel periodo voglio ricordare prima di parlare del *Bidone*, furono *Traviata 53* per Cottafavi; e, con Flaiano e De Santis, *Riscatto*.

E del *Bidone*, che devo dire, che non sia già stato detto? Purtroppo, del *Bidone* si è incominciato a parlare, con fotografie, interviste e indiscrezioni, quando ancora stavamo lavorando intorno al copione; e questo fu il primo danno.

*Il bidone* è stato violentemente attaccato da gran parte della critica e ha avuto, specie nelle prime visioni, un successo di pubblico inferiore al previsto, pur restando fra i sei o sette film italiani che hanno realizzato i migliori incassi dell'annata. Comunque, è ancora aperto il giudizio d'appello con la prova all'estero, e con quella, anche più decisiva, del passaggio del tempo.

Io posso dire che non abbiamo seguito una strada preconcepita; anzi, eravamo partiti da un'idea più pittoresca, più scanzonata, dell'ambiente e dei personaggi. Chi ha letto *Moraldo in città*, ricorderà forse il personaggio di quel trafficone, vitalissimo e sempre inguaiato, che Moraldo incontra nei momenti decisivi, e quindi addirittura in chiusura del film: fu proprio quel personaggio a suggerirci confusamente l'idea iniziale dei

film sui «bidonisti», idea che poi si precisò in Fellini per un incontro fortuito. Incominciammo, al solito, l'inchiesta, e per due mesi, vedemmo da vicino i «bidonisti»; scrivevano e arrivavano da ogni parte d'Italia a raccontarci le loro imprese; e scoprimmo che la loro realtà era ben più dura e più drammatica.

Buttammo via quella prima versione e affrontammo decisamente il tono che la realtà ci aveva rivelato.

Questa durezza senza concessioni; questo rigore; questo nuovo modo di presentare la truffa, all'infuori della nostra facile tradizione più o meno boccacesca e bonariamente coloristica; e la pietà umana con la quale sono guardati i protagonisti benché cinici mascalzoni, anzi appunto perché cinici mascalzoni: tutto questo, mi sembra, fa del *Bidone* un film di grande importanza e di fondamentale novità.

E con ciò credo di aver finito. Naturalmente non ho detto tutto; ho parlato soltanto, e in modo sommario, dei principali lavori cui mi sono dedicato; ma nella vita di uno sceneggiatore ci sono anche, in principio i periodi in cui si corre dall'ufficio improvvisato di un produttore ignoto a quello di un produttore altrettanto sconosciuto per discutere di soggetti inverosimili o per inseguire miraggi di rate; ci sono i film che portano via lunghi mesi di lavoro e passano senza lasciare traccia o procurando soltanto amarezze; ci sono i soggetti cui si è lavorato con interesse e convinzione e che nessuno ha realizzato. E ci sono anche le cose istruttive e divertenti che

non si possono raccontare per ovvie ragioni. Del resto, non ho rancori con nessuno; e quando, per forza di cose ho espresso degli apprezzamenti, non l'ho fatto per sollevare polemiche, che non mi interessano, né per escludere gli apprezzamenti eventualmente diversi o contrari di altri.

Ciascuno pensa come crede, e, almeno per adesso, al mondo c'è ancora posto per tutti.

Nota aggiunta.

Per ragioni editoriali questo scritto, che avrebbe dovuto essere pubblicato tre mesi fa, compare soltanto ora.

Nel frattempo *Il bidone* è uscito a Parigi; ed è avvenuto quindi quel «giudizio d'appello» cui mi riferivo nell'ultima parte dell'articolo.

Salvo pochissime voci contrarie, la quasi totalità della critica francese, con i suoi esponenti più autorevoli, ha giudicato severamente l'accoglienza fatta al film a Venezia, e lo ha classificato come «il capolavoro di Fellini», sotto molti aspetti superiore alla *Strada*. Il successo di pubblico è, fino ad oggi, superiore a quello, già eccezionale, della *Strada*. Questo, ormai, è noto; quel che m'importa sottolineare, è che il giudizio così decisamente favorevole della critica francese si fonda su quegli stessi argomenti per i quali ho creduto di poter difendere, in piena coscienza, il film quando ne ho parlato, qui sopra e in ogni altra occasione. Segno che non ci eravamo sbagliati.

E intanto Fellini, col nostro copione del nuovo film *Le notti di Cabiria* sotto il braccio, gira da un produttore all'altro...



## A Testimony of 1956

by **Tullio Pinelli**

*We asked Tullio Pinelli to tell us about his experiences as a scriptwriter<sup>1</sup>. He was hesitant at first, or rather, he flatly refused; then, faced with our insistence, he put down with great effortlessness and uncommon modesty a few typewritten pages. We carefully read them and found many unpublished notes that represent a serious contribution to the history of cinema, especially the chapter on the customs, that will one day have to be written. We already knew about Camerini, “paternal and patient”; Germi “with wild eyes”; Fellini who read newspapers at the newsagents (perhaps because he has no money); Rossellini “perfumed and elegant, always ready for trip in the car”; Flaiano “with so many ideas until he would stop suddenly in front of an insurmountable difficulty and go to pieces, beaten, amongst general laughter”; and the producer Roveri who cries “over a story that doesn’t work” and Ponti who made ‘La Strada’ even though he didn’t like the plot. These notes bring to life the world of Italian cinema of 1943-46, when in order to scout a location they would travel on “lorries amongst sacs of coffee” or they had to walk through the Tombolo pine forest dressed as tramps. Tullio Pinelli has accurately described the environment and characters that have so far only vaguely been talked about. He has told the truth, at the risk of upsetting some people.*

Perhaps I should start by saying how I started working as a scriptwriter. In actual fact, I’m not so sure that anything I could say would be of interest. I am not sufficiently famous for people to want to know what I have or haven’t done; and everyone’s experience is different and unique. Everyone’s fate is sealed; encouraging or dissuading someone is useless. Massimo d’Azeglio, in closing the chapter dedicated to love, wrote: «In everything, and especially in love, who doesn’t want to try first hand? Try, therefore, youngsters». The profession, and this profession, is very similar to love, also because, like love, despite appearances there are no youngsters or elderly; and therefore the only sensible thing that I could say to any promising youngster fascinated by cinema, is in fact: «Try, youngsters, and good luck». However, it seems that the aim is to provide, through a series of confessions by cinematic authors, a sort of general overview of the last fifteen years; so let’s go. It means my story will be one amongst many.

I came to cinema rather late. I had studied law in Turin. In my home, my father, my grandfather and my grandfather’s father, everyone for four generations, had been magistrates.

I was a lawyer. Except that, as a lawyer, I also wrote plays. If we want to go way back, I had been writing since I was a child, for my puppets. I loved Goldoni as much as Salgari and Dumas: and how. Whilst I was at school, I kept my true interests for my puppet shows so that, later, I was a lawyer with the implicit belief that my true calling was as a playwright. An almost too common a phenomena in Italy, where everyone is convinced that they are musicians, poets or writers. Generally nothing comes of it or it all ends in failure, thankfully this happens rather quickly. In other cases, even if there is immediate and dazzling success, and more so if there has been no success, in order to know whether one was right or wrong, one has to wait to be dead, which is no trifling matter.

After all, ever since secondary school, fate had put me into daily contact with two people that were perfect to encourage my literary interests: Augusto Monti, who taught us Italian and Latin (and his lessons were a joy even for the less inclined); and Cesare Pavese, who sat two desks away. My extremely close friendship with Pavese lasted until his death: we grew by confiding, discussing and exchanging our writings, from the first to the last. At university our group included Antonicelli, who was older than us, Ginzburg, Mila, Sturani, and others that Monti had introduced to us. We often met in my house, around old family friends, that in their discussions revealed to us youngsters, original ways of looking at life and thinking (and Monti then wrote a perfect profile of one of them, and a touching recollection of those years, in his story *La corona sulle ventitré*). Other times we went up in the hills or in suburban osterias, or we strolled, discussing, along Via Po, Via Roma and Corso Vittorio. We saw each other almost every day, especially with Pavese, who lived and always lived, close by. So, even whilst I was studying law, my friends weren’t from the law faculty.

My first plays were staged between 1935 and 1941. One of them drew some interest from Rome and Lux invited me try a screen adaptation of Pushkin’s novel *The captain’s daughter*, for Camerini. Two other writers of my age, already quite well known at the time and subsequently extremely well known, were attempting the same thing. Camerini chose my version, from the three, certainly not for its technical aspects, as I didn’t know anything about cinema.

I was then called to Rome to collaborate on the script.

I quickly read the book *How to write a film* and I set off for Rome. Where now there is a large road between glass-faced buildings, at the time trolleybuses used to run on a road through fields. At a junction there was also an old chapel, with sheep grazing around it. From the end of the line, in order to reach Camerini’s house, I had to go through

<sup>1</sup> Unabridged reproduction of the article published in “Cinema”, Third series, No. 165, 1 May 1956.



a neighbourhood of small buildings, between silent gardens. The fondness I feel for Camerini is linked, today still, to the memory of that road through the fields, unrecognisable now, of that house of his and my first job.

I liked Pushkin's novel a great deal and I loved working with Camerini who was paternal and patient, but I had to fight against my complete inexperience.

I thought it was indispensable that I write the pages of the script according to the technical rules of my single text book, with indications on the field, the on screen and off screen voices for every shot, camera movements and angles. I was finding it extremely difficult.

Fortunately I quickly understood that it was an ingenuous and absolutely useless effort for the Italian way of working, and I stopped. But the cinematic perspective of the story, the sense of proportions and rhythm came slowly.

Of that period, from the first meeting with Camerini to the general collapse in September 1943, I remember most of all the dedication with which I faced those difficulties. It was a new job, in terms of mental approach, that I had to, and wanted to, learn.

After all I didn't know whether I was going to work for the cinema again and I still had my practice, home and family in Turin. I must confess that I found many things about Rome, Romans and the cinema environment irritating, whilst others attracted me and opened up new perspectives for me.

And then the daily proximity to the theatre world and actors kept me in a euphoric state of mind. Being in the wings of a theatre or walking into a studio has always been, and still is, extremely special. The performing arts are really quite magical: sets, lights, actors and actresses, they all fascinate me. Someone said: «There are men, women and actors». Quite right. The actor or actress that each time transform themselves in different characters and bring to life a different story are special people. The habit of frequenting them has not at all diminished the instinctive and amused admiration that I have always felt for them.

By the summer of 1943, I had just finished writing a script with Aldo De Benedetti for *Soldati, Le miserie del signor Travet* and I was still working for Lux.

But after the eighth of September it was clear that there was nothing else to do but go back home. The turmoil, for those that were in the North, lasted for almost two years. Once things quieted down, all links with the Roman cinema world were broken and it seemed logical not to think about it anymore and to continue with the legal profession. But I received, almost immediately, a letter from Coletti who asked for the rights to adapt my play *I Padri Etruschi*, and to come to Rome to script it.

I was amongst the first to leave and discover the Italy that we had no news of for over a year. I needed a special permit and we travelled with makeshift transport. We crossed the Bracco in a caravan, with an armed escort to protect us from the bandits. We passed through famous cities and villages rendered unrecognisable by the destruction. Rivers were crossed on tottering walkways and the sides of the roads and fields were littered with cannons, tanks and lorries.

In Rome I found new words for new events. Everybody had been working for over a year and was still completely unknown. Everything was very exciting; everything had to be discovered.

The cinema world was on the move and Italian cinema was looking for its direction. Even the rather traditional films had a certain new spirit about them. Cinema was really becoming something serious.

Right from the start I realised that cinema couldn't be undertaken as a secondary or supplementary activity. But by then it was clear that with this new atmosphere, the many fundamental interests, linked to situations and perspectives of an extremely urgent relevance, were being absorbed and processed by the moving image. My legal profession was certainly condemned, but what would be left of my theatre?

Moreover, being or continuing to be a «man of the theatre», was not, and still isn't, in Italy, a good reputation in the cinema world. Quite the opposite, it garnered suspicion.

The reasons for this are complex and this is not the occasion to discuss them. But there is no doubt that the «writer» in Italy is not popular and a literary event, here, touches a small circle of people and leaves everybody else more or less indifferent. This is why here theatre, thriving and extremely popular in all great nations, has a very modest following. Ugo Betti staged around twenty plays in Italy without ever managing, over thirty years, to win over the hostile suspicions of the critics and the indifference of audiences. But just three of his plays, staged over a four-year period in Paris, were enough for the critics and, most importantly, European audiences, to recognise him as one of the most important contemporary authors. This means that the majority of readers and audiences found in Betti, problems, illuminations and present-day interests that our audiences never imagined to look for in his work or never felt.

Italian cinema cannot fail to reflect, more or less directly, this situation. And it would be wrong not to recognise that this instinctive hostility towards the written work has played its part in the excitement for discovery and truth that originated and supported the Italian post war cinema school. Perhaps here too there was an ambiguity, but it would

be too long and difficult to talk about it. What matters is that in this way Italian cinema reflected current interest through extremely valid or even exemplary works. And that's enough.

Having demonstrated that it was illogical for me to continue writing for the theatre I must say that I continued, and continue, with the same belief because it seems to me that many things that are dear to me are better expressed with words and the theatre. And when I write for the theatre I don't have to come to any compromises with anyone.

Cinema is a collective work and not even the director can fully identify himself in a film.

The idea that you can make an important film with a mediocre story and a poor script is ridiculous, especially when the director is not just, and does not simply want to be, a constructor of shows, but an author that expresses himself with the film, like a writer with a novel. The story – or better still, the first hunch for a story – already contains the tone, the flavour and the meaning of the film, and when the director has assimilated and stamped his own personality, situations, characters and suggestions received from others, other people's contributions and influence remain.

If this is true for the director, who is still undoubtedly the true author of the film, just think what it's like for the scriptwriter! I personally don't consider Gorgonio who sells his wife's grave, body included, to pay his young lover and Ivan's struggles who, in *Sceicco Bianco*, suffers everything rather than confess his bride's escape to his parents, on different levels. And I find in *La strada*, the same tone of fabled realism of many of my theatre plays but, despite all this, I can't consider myself the true author of those, or other, films.

And on the other hand if, when I'm writing freely for myself, I create some masterpieces, *mea culpa*.

It is the inevitable risk that accompanies those that want to do something.

Once I closed the office in Turin and moved my family to Rome I went from one script to the next, rather unmethodically, as was par for the course in that period. Before we left Turin we had started on the story of *Come persi la Guerra* with Borghesie and Benvenuti. We finished the script in Rome, whilst I was writing the script of *I Padri Etruschi* for Coletti. The film came out finally with the horrendous title *L'adultera* (The adulteress), which was imposed by the producers for the usual «commercial» reasons and Clara Calamai, who played the protagonist, was awarded the Nastro d'Argento (Silver Ribbon) the first running of Italy's oldest awards.

For Coletti I also wrote *Il Passatore*. I worked with Franciolini and then Lattuada called me for *Il bandito*, which was my first experience of a «Neorealist» film.

I never had the opportunity to approach De Sica. I met Zavattini for *Il Passatore*, for which we wrote the first treatment. From time to time I met Germi who wondered around silently and gaunt, with wild eyes and a cigar stub hanging from the corner of his mouth. People were already starting to talk about him with interest and in the brief moments that we shared I liked him.

In those first two years in Rome I didn't even know Fellini by name. I met him by chance. We found ourselves reading the opposite sides of the same illustrated newspaper hanging from a newsstand.

He remembered having seen me in a producer's office, and said hello.

We were both, naturally, on foot, or rather I had a bicycle (I realise, in writing this, that at the time you could ride the whole of Rome, including the old city centre roads, by bike). We strolled at length talking. We exchanged addresses and telephone numbers and a few days later he invited me to his home.

We were both busy on different projects, but we decided to write a story together. It may be of interest to recall, for those that after *I vitelloni* talked about an «involution» in Fellini and a «betrayal of Neorealism», that it was about (1947) a small clerk who flew, a night time circle line tram car that travelled silently, deserted and illuminated without conductor or driver and other similar things. The story was never finished, however the first connection with Fellini, the first basis of that understanding that lasts up to the present day, began then.

We started working together almost immediately. I called him for the revision of the *Passatore* and Fellini, called by Lattuada, brought me in to prepare the story of *Senza pietà*.

The research that we had to do in the Tombolo area, at the time the undisputed kingdom of blacks, young women and bandits, certainly contributed to cementing our friendship.

It's easy to say now, but it's true that right from the beginning I had an unconditioned faith in Fellini's artistic possibilities. Despite the fundamental difference in our natures, I had immediately found the possibility for an understanding, an affinity, or rather, a complementarity of ideas and perspectives that I had never found with anyone else. One can't exclude the possibility that one day this understanding might exhaust itself, but I don't think that one can say that nine years working together (rather prolifically, after all) which began when both of us didn't count for anything in cinema, is based on a misunderstanding or a mistake. At any rate our friendship is sufficiently sincere and solid to allow us to give up working together, if it should reveal itself to be a sterile pursuit (touch wood).

Exploring the Tombolo dressed as tramps, our first and most adventurous research was living for many days in contact with those disquieting individuals. Then we went to Trieste and the zone B, when getting to Trieste was already an adventure in itself (we entered it hidden amongst sacs of coffee on an obliging lorry, after having wondered on the Carso, dragging suitcases and typewriter). Then in Tuscany with Camerini for another nice story that was never made (*Petrolio in Toscana*); then Genoa and Turin with Gianni Puccini to see the white-slave trade up close for the story of *Persiane chiuse*.

Italy at the time was all to be discovered and whilst the friendship and the exacting collaboration with Lattuada (*Il mulino del Po*) continued, I had two new meetings: Germi and Rossellini.

Rovere, for whom I had done *Come persi la guerra*, called me for *In nome della legge*. I presented him to Fellini and with Germi and Fellini we drafted the definitive script for that film.

Fellini, who already had an affectionate friendship with Rossellini, with whom he had done *Roma città aperta* and *Paisà*, was called by him for a story to go with *Voce umana*; and he presented me to Rossellini.

I put these two meetings together not only because they lead to various jobs together but also because they brought me in direct contact with two cinema authors, whose strong personalities have truly revealed new ways of seeing things. I have remained their friend and always see them with great pleasure.

Fellini had the idea for the *Miracolo*. We were in Amidei's studio in Piazza di Spagna, looking for a solution to the problem: a short film for Anna Magnani about love.

Suddenly Fellini came up with the idea. It was accepted immediately. We soon set off for Amalfi where we drafted an extremely accurate treatment. We moved from the draft to the dialogues without worrying about an actual script and we worked at it with the same dedication.

Just the opening dialogue, which is the longest of the film and sets the tone for the whole episode, took us almost fifteen days. But I left Amalfi alone: I left Fellini, with his hair dyed a dazzling blonde, in Rossellini's hands, who had persuaded him to play San Giuseppe. (Fellini's return to Rome, with that improbable head of hair, was an event).

Germi, in the meantime, after the resounding success of *In nome della legge*, was ready to tackle a more demanding film. Fellini, Germi and I came up with the story for *Cammino della speranza*. This too was a memorable working period. The understanding with Germi was nearly always easy and we worked well together. If there were any disagreements Germi made the effort to try to understand us and we tried to understand his needs.

Sometimes we even quarrelled heavily, each one defending their own point of view. For example I didn't want the final duel on the Alps at all, whilst Germi wanted it with equal determination.

After long silences Germi would suddenly start shouting, red-faced and wide-eyed. I, on the other hand, when I get angry, become pale and uglier than usual (which is saying something), and I won't budge for anything. Naturally, as he was the director, the duel on the Alps remained, but I continued to disapprove of it. The fate of films is a strange thing. *Cammino della speranza*, which has remained as one of best post war films, received a very lukewarm reception. Rovere – and everyone with him -, after the great success of *In nome della legge* that had made Germi's name extremely popular, expected the premiere to be mobbed and thought the police might be needed. Quite the opposite, right from that first night audiences were very meagre.

These are the most critical moments for an author: when, already well known, he presents a new work that is equally good as the previous one that he owes his popularity to and he sees it receive this kind of response. The chilliness and distrust that is immediately created around him can lead him to ask himself: what I should I do?, and push him in different directions, if he doesn't have exceptional internal resources. This is true in all fields but it is felt more strongly in cinema, where everything is measured by immediate success or failure.

For Germi – and I will finish talking about him – I also did *La città si difende* and *Il brigante di Tacca del Lupo*.

I had, and I still have, many doubts about the first, which was the occasion for animated discussions, whilst I didn't have any about the second. A recent viewing of *Il brigante di Tacca del Lupo* confirmed once again what I thought at the time, that it is an excellent film, whose faults were focused on much more than its extremely evident strengths.

*Il brigante di Tacca del Lupo* was made in 1951. In the spring of the same year I collaborated with Rossellini for a second time. It was for the initial version of *Europa '51*.

When one approaches Rossellini one has the impression of coming into contact, not with a man, but with a world in which he is at the centre. Thirty people speaking different languages would enter and leave the room that we worked in. The telephone would ring for him from three or four distant capitals. And the unexpected was an everyday occurrence. He slid, perfumed and elegant, smoothly from one to the other with the sweet smile of an eighteenth century abbot, twisting a curl of hair on his head. But suddenly the idea of a trip in the car or the hunch for a new film would seize him completely and render him emotional, laughing, excited and enthusiastic. He has had a unique wearing existence and his persistent and child-like capacity for emotions and excitement and that

possibility of always seeing things from a fresh and new perspective, is really admirable. *Europa '51* was to be set and shot in Paris. We drafted a first story in Rome and then we moved to Paris.

Rossellini had gone ahead of us; he knew that Fellini had never seen Paris and he didn't want to miss the opportunity of witnessing and taking part in that first encounter. He came to get us at the station at seven in the morning and we spent all day and all night exploring the city.

It was a beautiful period, but we came across some considerable difficulties with the story. The initial theme required taking some clear positions on various contemporary currents of thoughts and the French producers didn't want to hear of it. There were extremely long meetings in Rossellini's hotel room with Le Chanois, Spaak, Fulchignoni, the producers and various other people. Nothing was decided. Fellini, who didn't understand French, would go mad. We decided to demobilize. Fellini and I left for Italy and others wrote the definitive version of the story much later in Rome. Fellini in the mean time was on his way to directing. He had already been assistant director with Lattuada on *Senza Pietà* and he was organising the production, once again with Lattuada, for *Luci del varietà*.

For reasons that I can't recall the story had to be put together and drafted in one night and whilst we wrote the script I met Flaiano for the first time. Later on I got to know him better and I discovered in him those great qualities for which I value him and his friendship. At first I was struck most of all by his readiness and his fertility of ideas. He launched himself in the invention and in the development of a situation with a wealth of details and ideas, only to stop suddenly in front of an insurmountable difficulty and go to pieces, beaten, amongst general laughter. At that point he would start hopping around the room, puffing on his pipe and laughing with all the others and then he would launch off once again.

*Luci del varietà*, a film with an original and extremely lively comical verve received a cold reception. The venture fell apart and Fellini continued as a scriptwriter.

It was at that stage that we came across the story of *Sciecco bianco*. It was a film for Antonioni, who had already made a short on the world of comics and he now wanted to make a feature on the same subject.

Ponti called us and we started working with Antonioni. His story shared nothing with the definitive story and we couldn't make any progress in that direction.

One day Fellini and I were looking at each other, rather dispirited. I had an idea and said to him: «Let's do a story about a provincial girl who has just got married and runs away to see her hero».

Fellini jumped at the idea and added: «She runs away on her honeymoon and it all takes place in 24 hours».

Later on I suggested the recurrent theme of the visit to the Pope and the comical/heroic manner of the husband and the story took shape. Antonioni was slightly perplexed at first but in the end was convinced (the idea of the bersagliere soldiers was his), but Ponti was not and he didn't green light the film.

The story stopped there, or rather, it did the rounds of all the production offices, because Fellini, who wanted to direct it, took it to everyone, in vain.

Finally Rovere, always full of enthusiasm and good faith, decided to do it. It was the first film directed by Fellini.

It was extremely successful in terms of the proportions, architecture and the new spirit that coursed through it, but nearly all the critics panned it ironically or spitefully and the takings were amongst the lowest for that year.

Today it triumphantly runs in Paris, where the critics have unanimously given it a frenzied reception.

If Fellini – and I along with him – was not shaken by this flop, that followed the half-flop of *Luci del varietà*, it was not his merit. I must say sincerely that neither of us had any doubts that we had been mistaken. We were very unhappy about the failure – how could we not be? – but we remained convinced that *Lo sciecco* was an excellent film and continued with the idea of doing what we liked. For Fellini the problem was slightly more complicated as he had to find a producer willing to follow him. It was Rovere again.

When I came back from Piedmont where, as usual, I had gone around fairs and markets, I told Fellini that I had had an idea for a new film. He had one too and, as chance would have it, it was almost the same: a film about drifters, the road and the adventures on the road. At the time he saw it in a more picaresque light, whilst I saw it more dramatically.

The work on the story was extremely long. I was working on it when Fellini was finishing to shoot *Sciecco bianco* and when it was finally ready we presented it to Rovere.

He called us, after having read it. We anxiously studied him. «Boys, I promise you that I cried», said Rovere after the initial ritual silence. We looked at each other victoriously.

«To think that I was going to bet everything on this film – Rovere continued – and you bring me a story that doesn't work, which ever way you look at it!».

The matter was closed. We heard pretty much the same thing from every producer in Rome. Even now I can't see how they failed to see the extremely popular, and therefore commercial, aspect of the story.

Finally, after many months, Fellini found Pegoraro who, despite many hesitations, commissioned the script.

We hadn't finished the first half when everything was put on hold once again due to huge differences of opinion between Fellini and the producer.



We found ourselves having to improvise a film to replace, in Pegoraro's production, *La strada*. It was *I vitelloni*. Flaiano was called; about that period of work I mainly remember that we laughed continuously. A great deal has already been said and written about *I vitelloni*. I just want to mention a little known fact. *I vitelloni*, that in Italy is still considered, perhaps, Fellini's best film, was essentially a national, and therefore, local success. The film has not reached global recognition, unlike *La strada*, which in Italy is still regarded by many intellectuals with all sorts of suspicions and reserves. And in talking about great successes, I am referring to the exceptional consideration that the intellectuals of other countries hold for *La strada*.

There is no need to mention the audiences. The film has been running for ten months in various cinemas in Paris; for six months in Brussels and London. Cinemas showing the film have been booked two months in advance.

But not even the great success of *I vitelloni* gave Fellini the possibility of making *La strada*, and so we worked on the story for *Moraldo in città*. Fellini, in the meantime, with an admirable and significant perseverance, continued to look for a producer for *La strada*. In the end he found someone: Ponti. It was a courageous decision and an act of faith in Fellini on Ponti's behalf, because even he didn't like the story.

Almost two years had passed since we had had the initial idea for *La strada*. We started working on the script again, under the watchful gaze of Flaiano, and this time we saw it through. Certainly that long maturing period was beneficial to the final result. Two good films from that period that I want to mention before talking about *Bidone* were *Traviata 53* by Cottafavi and, with Flaiano and De Santis, *Riscatto*.

And what can I add about *Il bidone* that hasn't been said already? Unfortunately people started talking about *Il Bidone*, with photographs, interviews and leaks, when we were still working on the script; and this was the first damage. *Il Bidone* was violently attacked by most of the critics and it was, especially at the first screenings, less successful than expected, even though it remained amongst the six or seven Italian films with the highest takings for the year. However the appeal sentence is still open with the foreign critics and, most decisively, the test of time. I can say that we didn't follow a preconceived road; quite the opposite, we had started from a more picturesque and carefree environment and characters. Those that have read *Moraldo in città*, will perhaps remember that dynamic and always in trouble schemer that Moraldo meets in decisive moments, and therefore also at the end of the film: it was that character who confusedly inspired the initial idea of the film about the 'swindlers'. The idea then took shape for Fellini with a fortuitous meeting. We began, as usual, with the research and for two months we saw the 'swindlers' up close; they wrote and came from all over Italy to tell us about their exploits; and we discovered that their lives were much harder and more dramatic.

We threw away that first version and we moved towards the tone that reality had revealed to us. That toughness without concessions, that rigour, this new way of presenting the scam, outside of our easy and more or less Boccaccio-inspired and good-naturedly colourful tradition. And the human compassion with which all the protagonists are viewed, even though they are cynical scoundrels, especially because they are cynical scoundrels: all this, it seems to me, contributes to rendering *Il bidone* an extremely important and fundamentally innovative film.

And with this I think that I've finished.

Naturally I haven't mentioned everything. I have just talked about, briefly, the main projects that I worked on. But in the life of a scriptwriter there are, mainly, periods where one runs from the office of an unknown producer to the office of an equally unknown producer to discuss implausible stories or to chase down hints of payments. There are films that take up long months of work and that are released without leaving a mark or they provide only bitterness and there are stories that one works on with interest and belief that nobody makes. And there are also the instructive and amusing things that, for obvious reasons, cannot be told.

After all, I don't hold any grudges with anyone; and when, inevitably, I expressed some opinions, I didn't do it to start any dispute, which I am not interested in, nor to exclude any differing or opposing opinions.

Everyone is entitled to his or her own opinion and, at least for now, there's still room for everybody.

Additional note.

Due to editorial reasons this piece, that should have been published three months ago, is appearing only now. In the meantime *Il bidone* was released in Paris and that "appeal sentence" that I mentioned earlier in the article has taken place. Apart from a few dissenting voices, almost all the French critics, with their most authoritative exponents, expressed their disappointment at the way the film was received in Venice and have classified it as "Fellini's masterpiece", in many ways better than *La strada*. Its popularity at the box office is, as of today, much higher than the, already exceptional, popularity of *La strada*. This is already common knowledge. What I would like to point out is that the positive judgement of the French critics is based on the same arguments that I used in order to defend the film here and in every other occasion. A confirmation that we weren't wrong. And in the meantime Fellini, with our script for the new film *Le notti di Cabiria*, is doing the rounds of producers...



Brunello Rondi con Federico Fellini in una foto di Arturo Zavattini

## IL MISTERO BRUNELLO RONDI

ALBERTO PEZZOTTA

Nel 1954, *La strada* segna l'inizio della collaborazione di Brunello Rondi con Federico Fellini. Il primo è accreditato nei titoli di testa come "collaboratore artistico": qualcosa di più di un aiuto-regista (il "collaboratore artistico" è un consulente fidato che segue il regista sul set), e qualcosa di meno (il "collaboratore artistico" non ha ruoli esecutivi e organizzativi). Con questa qualifica, Rondi compare nei cinque successivi film felliniani: *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *8½* (1963). Nei titoli di testa di *La dolce vita*, inoltre, Rondi viene promosso ufficialmente a "collaboratore alla sceneggiatura"<sup>1</sup>. Così Tullio Kezich descrive il suo ruolo in quest'ultimo film:

Rondi è lo sceneggiatore da campo [...]; mentre Flaiano e Pinelli hanno esaurito il loro compito a tavolino, Rondi ha sommato le sue funzioni

di collaboratore artistico a quelle di sceneggiatore e segue il film giorno per giorno. Nella troupe non molti afferrano la vera funzione di questa "spalla" intellettuale di Fellini, che bordeggia ai margini del set e ogni tanto passa al regista fogli di carta protocollo vergati con una calligrafia alta e nervosa. Oltre a curare i rifacimenti dei dialoghi che l'improvvisazione sovvertitrice di Fellini suggerisce man mano, Brunello gli passa dei suggerimenti, degli appunti, delle riflessioni. È una specie di interlocutore al quale Fellini si rivolge nella pause di lavorazione, quando vuole fare il punto su ciò che ha girato e ciò che gli resta da fare. Forte di una seria preparazione filosofica, Rondi è in grado di razionalizzare le intuizioni di Fellini e di impostare con lui un dialogo utile, anche quando le loro opinioni divergono.<sup>2</sup>

Diradata e poi cessata la funzione di "collaboratore artistico" per i sopraggiunti impegni come regista<sup>3</sup>, Rondi figura come collaboratore alla sceneggiatura di altri cinque film felliniani: l'episodio *Le tentazioni del dottor Antonio* (in *Boccaccio '70*, 1962), il mai realiz-

zato *Il viaggio di G. Mastorna*<sup>4</sup>, *Fellini Satyricon* (1969), *Prova d'orchestra* (1979), *La città delle donne* (1980). Due, infine, sono i film in cui Rondi è accreditato come sceneggiatore a pieno titolo, al pari di Fellini, Flaiano e Pinelli, pur non condividendo con loro il soggetto: *8½* (1963) e *Giulietta degli spiriti* (1965).

Forse nessun collaboratore ha seguito Fellini in un arco di tempo così lungo. A leggere le testimonianze dell'epoca, Rondi è il primo depositario dei soggetti di *La dolce vita* e di *8½*, ed è un polo dialettico fondamentale nella loro elaborazione<sup>5</sup>. Eppure la sua figura da allora è rimasta nell'ombra, ed è stata trascurata dagli studiosi.

Nella biografia felliniana scritta da Tullio Kezich, il ruolo di Rondi è ridimensionato rispetto alla testimonianza precedente, scritta in diretta:

<sup>1</sup> Con questa qualifica Rondi figurava già nel volume che raccoglie la sceneggiatura di *Le notti di Cabiria* (Cappelli, Bologna, 1957). Nel volume di *La dolce vita* (Cappelli, Bologna, 1960) Rondi figura invece come sceneggiatore a pari titolo con Fellini, Flaiano e Pinelli.

<sup>2</sup> TULLIO KEZICH, *Fellini e altri. Bloc-notes per "La dolce vita"*, in FEDERICO FELLINI, *La dolce vita*, cit., p. 97. Il testo è ripreso con alcuni tagli (anche nel brano riportato) in TULLIO KEZICH, *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio, Palermo, 2009, p. 151.

<sup>3</sup> Rondi esordisce nel lungometraggio con *Una vita violenta*, diretto con Paolo Heusch e tratto dal romanzo di Pier Paolo Pasolini; il film esce in sala nel marzo 1962.

<sup>4</sup> Il nome di Rondi, insieme a quello di Dino Buzzati, è finalmente reintegrato in Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di Ermanno Cavazzoni, Quodlibet, Macerata, 2008. Sul ruolo di Rondi si vedano le importanti testimonianze raccolte in DARIO ZANELLI, *L'inferno immaginario di Federico Fellini. Cose dette da F.F. a proposito de "Il viaggio di G. Mastorna"*, Guaraldi, Rimini, 1995, p. 59 e pp. 63-67.

<sup>5</sup> Oltre a KEZICH, *Fellini e altri*, cit., p. 22, si veda il reportage di CAMILLA CEDERNA, *La bella confusione*, in FEDERICO FELLINI, *8½*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 20.

viene ricordato come tramite tra Fellini e padre Angelo Arpa; gli viene riconosciuto, più genericamente, un ruolo di «puntuale suggeritore di spunti ed episodi non di rado importanti»; e la sua «intesa» con Fellini, per finire, è ritenuta probabile fonte di contrasti con il «permaloso» Flaiano<sup>6</sup>. La bibliografia su Rondi e Fellini si ferma qui. I ricordi di Moraldo Rossi<sup>7</sup> si limitano a un'aneddotica spesso pettegola. E nella recente intervista di Augusto Sainati a Tullio Pinelli<sup>8</sup>, il nome di Rondi non compare una sola volta. Come interpretare questo silenzio? Evitando ipotesi e illazioni, bisogna ricordare che il metodo di lavoro di Fellini prevedeva di lavorare su tavoli diversi, tenendo gli sceneggiatori separati, all'oscuro l'uno del lavoro dell'altro. Non sempre, a quanto pare, tutti gli interessati sono stati disposti a fare luce su questo metodo, come ha fatto invece lo stesso Rondi, nel suo libro su Fellini del 1965:

Di regola, e senza eccezione, Fellini lavora con me e – separatamente da

me – con gli altri due sceneggiatori, Pinelli e Flaiano. Ciò gli serve, acutamente credo, a saggiare due terreni indipendenti e fecondi, che non si uniformino formando un blocco unico. A Pinelli e Flaiano, ritengo, espone quanto propongo io, a me quanto propongono loro, e saggia le diverse reazioni, che sarebbero più neutre o inerti in uno scontro diretto e frontale.<sup>9</sup>

Consulente di fiducia o suggeritore separato, Rondi (nato a Tirano nel 1924 e morto a Roma nel 1989, fratello minore del critico Gian Luigi) non è comunque figura che rimanga nel solo ambito di Fellini. Il cinema, tra l'altro, è solo uno dei suoi molteplici interessi: intellettuale poligrafo, dalla fine degli anni 40 è autore di volumi di poesie, opere teatrali, saggi filosofici e musicologici<sup>10</sup>. Quando incontra Fellini, ha alle spalle collaborazioni come aiuto regista e sceneggiatore – tra l'altro per Luigi Chiarini (*Ultimo amore*, 1947) e Roberto Rossellini (*Francesco giullare di Dio*, 1950, e *Europa '51*, 1952) – e ha cominciato a dirigere cortometraggi documentari. Dopo *Una vita violenta*, dirige altri dodici

film: che forse non giovano alla sua fama, specie quando, negli anni 70, scende a patti col mercato, o semplicemente si confronta con temi, come l'erotismo e la violenza, poco adatti alla considerazione di una critica istituzionale e accademica<sup>11</sup>.

Non è questa la sede per iniziare una riconsiderazione di un'opera così varia. Ma rimanendo in ambito felliniano, come si può misurare l'apporto di questo intellettuale poliedrico? In mancanza di testimonianze dirette, si può solo ascoltare la voce di Rondi stesso, a partire dal ponderoso saggio, già citato, che dedica a Fellini nel 1965.

L'operazione è inusitata e azzardata: uno sceneggiatore analizza i film cui lui stesso ha collaborato, rendendo conto di un metodo di lavoro, e proponendo un'interpretazione e un giudizio. Rondi si sente legittimato nel farlo perché non si considera in alcun modo coautore dei film felliniani: «Non posso neppure per un solo attimo insinuare o pensare che Fellini non sia il solo, il

<sup>6</sup> TULLIO KEZICH, *Fellini*, Rizzoli, Milano, 1988, p. 352. Rondi è citato 6 volte contro le 47 di Pinelli le 26 di Flaiano.

<sup>7</sup> MORALDO ROSSI, TATTI SANGUINETI, *Fellini & Rossi. Il sesto vitellone*, Cineteca del Comune di Bologna / Le Mani, Bologna / Recco, 2001.

<sup>8</sup> Cfr. FEDERICO FELLINI, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, a cura di Augusto Sainati, Marsilio, Venezia, 2008. Va ricordata però la testimonianza di Gian Luigi Rondi in *8½ raccontato dagli Archivi Rizzoli*, a cura di Domenico Monetti e Giuseppe Ricci, Centro Sperimentale di Cinematografia / Fondazione Federico Fellini, Roma / Rimini, 2008.

<sup>9</sup> BRUNELLO RONDI, *Il cinema di Fellini*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1965, p. 25. Rondi ribadisce la stessa versione, con poche varianti, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 4-6. Nessuno, a quanto sappiamo, l'ha mai precisata.

<sup>10</sup> Manca tuttora una bibliografia rondiana. Per un primo, parziale inquadramento si vedano le schede di Giulio Cesare Castello in *Enciclopedia dello Spettacolo* (Le Maschere, Roma, 1961) e di Bruno Roberti in *Enciclopedia del cinema* (Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2003) – non priva, quest'ultima, di inesattezze. Di Rondi poeta ha parlato Pasolini (*Carta d'Europa* è recensito su "Europa letteraria" 4, 1960). Rondi filosofo ha avuto l'onore di una prefazione di Enzo Paci (*Esistenza e relazione*, Rebellato, Padova, 1958).

<sup>11</sup> Se *Il demonio* (1963), influenzato dagli studi di Ernesto De Martino, è stato recuperato criticamente, molti altri titoli rondiani restano difficilmente visibili e circondati da fama equivoca (da *Valeria dentro e fuori*, 1972, a *I prosseneti*, 1976), anche se, a giudizio di chi scrive, presentano numerosi motivi di interesse.



vero autore dei suoi films». Si sente strumento nelle mani di un regista che ha il formidabile potere di “svegliare” forze sopite nello sceneggiatore: e il privilegio che si arroga è quello di avere con Fellini un “rapporto telepatico”<sup>12</sup>. E mentre rivendica il peso della sua collaborazione («I dialoghi di *La dolce vita* li scrivemmo quasi per intero Fellini e io»; «La stesura ultima avviene, da parte di Fellini, con la mia collaborazione [...] a partire soprattutto da *La dolce vita*»<sup>13</sup>), dall'altra sottoscrive la teoria per cui lo sceneggiatore è sempre trasceso dal regista: come era già capitato, a suo dire, nella collaborazione tra Amidei e Rossellini. Da sceneggiatore che descrive il proprio lavoro e da critico che analizza i film finiti, il poeta Brunello Rondi fa comunque qualcosa di apparentemente inaspettato: lavora per togliere al cinema di Fellini le incrostazioni letterarie e i “sedimenti tradizionalistici”. In parte è un modo per distanziarsi dagli altri collaboratori: gli episodi del padre di Marcello e di Steiner in *La dolce vita* sono definiti «nobili ma eterogenee elaborazioni pinelliane» che rimangono «un po' astratte nel piglio disorganico e aggressivo del film»<sup>14</sup>.

Ma soprattutto è la chiave per evidenziare la modernità felliniana, la complessità, la rottura con la tradizione. In questo senso Rondi porta a compimento le riflessioni iniziate dieci anni prima, quando leggeva Fellini come punto di arrivo del neorealismo. Totalmente isolato nel dibattito critico dell'epoca, Rondi dà in due volumi (usciti nel 1956-57, a breve distanza uno dall'altro) una lettura del neorealismo che è civile, filosofica e apolitica: «Il neorealismo cinematografico è l'annuncio, la ricerca aperta, di una nuova armonia dell'uomo con gli altri uomini e con la natura»<sup>15</sup>. Tale interpretazione, debitrice della fenomenologia di Enzo Paci e dell'esistenzialismo “positivo” dei cattolici francesi di sinistra, è sicuramente vicina a Rossellini, che non a caso forma la prefazione di *Il neorealismo italiano*, nel 1956. Discutibile ma per nulla retrograda, sul piano del linguaggio e dello stile valorizza le innovazioni che superano le forme tradizionali del realismo ottocentesco. E il cinema di Fellini appare il coronamento di un percorso iniziato da Rossellini e Visconti. In un'Italia che «nei suoi ceti medi, sembra tornare all'ottimismo dell'autonomia indivi-

dualistica, e sembra rifiutare, in un calcolo strenuo del tornaconto classista, ogni impegno di revisione e di spinta comunitaria», il Fellini degli anni 50 «riproduce, su un piano fantasioso, di estrema intensità, il gioco tipico del neorealismo: moto etico e morale, cioè esperienza primordiale ed elementare dell'esistenza degli altri: intuizione quasi primitiva, ed essenzialissima, del legame che unisce ogni uomo agli altri»<sup>16</sup>. E lo fa senza porgere «insegnamenti, sbocchi o soluzioni»: in Fellini c'è la «tipica situazione di pudore dell'artista moderno, che tanto più illumina ciò che manca, ciò che si cerca, quanto più sembra evitarne la formulazione»<sup>17</sup>.

In una classica corrispondenza tra forma e contenuto, la complessità aporetica del cinema felliniano può essere espressa solo con strumenti espressivi inusitati. Per questo Rondi, nel suo saggio del 1965, enfatizza i momenti più liberi dei film felliniani, come l'orgia finale di *La dolce vita*. Per questo si permette di criticare il finale di *8½*, definito coraggiosamente «troppo trionfale, troppo gonfio di beatitudine, quindi di retorica»<sup>18</sup> rispetto a quello previsto inizialmente, col treno «lanciato fiduciosa-

<sup>12</sup> RONDI, cit., p. 29.

<sup>13</sup> *Ivi*, rispettivamente p. 26 e p. 30. La testimonianza rondiana del 1965 va confrontata con quella del 1979 in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, cit., dove rivendica un ruolo decisivo nell'elaborazione del finale, della sequenza del “miracolo” e della festa nella villa; e ricorda le polemiche con Flaiano sulla paternità della sequenza della Fontana di Trevi.

<sup>14</sup> RONDI, cit., pp. 28-29.

<sup>15</sup> BRUNELLO RONDI, *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956, p. 98.

<sup>16</sup> BRUNELLO RONDI, *Cinema e realtà*, Edizioni Cinque Lune, Roma, s.d. [ma 1957], p. 204 (la prefazione è di Federico Fellini).

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 209-10.

<sup>18</sup> RONDI, *Il cinema di Fellini*, cit., p. 332.

mente dentro la notte»<sup>19</sup>. D'altra parte era lo stesso Fellini a ricercare l'"affresco caotico", secondo la testimonianza di Kezich, combattendo le perplessità di Pinelli e Flaiano<sup>20</sup>. Sicuramente sottovalutato, l'apporto di Rondi al cinema felliniano ha bisogno di documenti certi per essere studiato in modo meno vago. Intanto si può porre un'altra domanda: che cosa ha da

dire Brunello Rondi, oggi, sul cinema di Fellini? La risposta è un invito a scoprire o rileggere il suo *Il cinema di Fellini*. Un libro di ricchezza straordinaria, dove non si trovano né interpretazioni autorizzate, né esegesi arbitrarie o prevaricanti. Da vero narratore-critico, Rondi fa rivivere i film in un'inesitata parafrasi analitica, che ne fa emergere l'inconscio, gli echi, gli strati,

i rimandi impliciti e ignoti allo stesso regista che oggi si definirebbero intertestuali. L'operazione è singolare e preziosa, anche rispetto alla critica dell'epoca: che troppo spesso (se si escludono i casi sintomatici degli scrittori-critici, da Moravia a Pasolini) sapeva trattare i contenuti solo in chiave rozzamente ideologica, e ignorava le questioni di stile.

<sup>19</sup> Sono le parole con cui si chiude la sceneggiatura pubblicata da Cappelli nel 1965, che riporta solo la prima versione del finale.

<sup>20</sup> «Fellini teneva duro sulla sua idea di affresco caotico: "Il minimo d'ordine in questo caso mi dà fastidio", insisteva.» Cfr. KEZICH, *Fellini e altri*, cit., p. 34.

## The Brunello Rondi Mystery

by **Alberto Pezzotta**

In 1954, *La strada* marked the beginning of the collaboration between Brunello Rondi and Federico Fellini. The former was credited in the opening titles as “artistic collaborator”: something more than an assistant director (the “artistic collaborator” is a trusted consultant that follows the director on the set), and something less (the “artistic collaborator” has no executive or organisational roles). Rondi appeared in Fellini’s next five films with the same credit: *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960) and *8½* (1963). In the opening credits of *La dolce vita*, furthermore, Rondi was officially promoted to the role of “script collaborator”<sup>1</sup>. This is how Tullio Kezich described his role in this film:

Rondi is the field scriptwriter [...]; whilst Flaiano and Pinelli finished their work at the writing desk, Rondi has added his role as artistic collaborator to his scriptwriting duties and follows the film every day.

There are few in the crew who grasp the real role of Fellini’s intellectual ‘backup’, who hovers on the edges of the set and from time to time passes sheets of paper full of tall and nervous handwriting. As well as redoing the dialogues suggested by Fellini’s disruptive improvisation, Brunello passes him suggestions, notes and considerations. He is a sort of interlocutor that Fellini turns to during the breaks in the shooting, when he wants to take stock of what he has shot and what he has left to do. Rondi’s serious philosophical background allows him to rationalise Fellini’s intuitions and define a useful exchange of ideas, even when their opinions differ.<sup>2</sup>

Rondi’s role as “artistic collaborator” thins out and ends due to his work as director<sup>3</sup>. He is credited as script collaborator on five other films: the *Le tentazioni del dottor Antonio* episode (in *Boccaccio '70*, 1962), the never made *Il viaggio di G. Mastorna*<sup>4</sup>, *Fellini Satyricon* (1969), *Prova d'orchestra* (1979) and *La città delle donne* (1980). And finally there are two films in which Rondi is given a full scriptwriter credit along with Fellini, Flaiano and Pinelli, even though he didn’t share the story: *8½* (1963) and *Giulietta degli spiriti* (1965).

Perhaps no other collaborator worked with Fellini for such a long period of time. Reading the accounts from the time, Rondi was the first person entrusted with the stories of *La dolce vita* and *8½*, and he was a fundamental dialectical pole for their formulation<sup>5</sup>. And yet his figure has been, since then, left in the shadows and neglected by scholars. In Fellini’s biography, written by Tullio Kezich, Rondi’s role is reconsidered compared to the previous account, written at the time: he is remembered as an intermediary between Fellini and father Angelo Arpa; he is acknowledged, more generally, as having been a «punctual prompter of often important ideas and episodes»; and his ‘understanding’ with Fellini is deemed a probable source of contrasts with the “touchy” Flaiano<sup>6</sup>. The bibliography on Rondi and Fellini ends there. The recollections by Moraldo Rossi<sup>7</sup> are limited to mainly gossipy anecdotes. And in Augusto Sainati’s recent interview with Tullio Pinelli<sup>8</sup>, Rondi’s name doesn’t appear once. How should we interpret this silence? Avoiding hypotheses and conjectures we must remember that Fellini’s working method included working at different desks, keeping the scriptwriters divided, each one kept in the dark about the others. It seems that all the people concerned were not always willing to shed light on this method, unlike Rondi, in his 1965 book on Fellini:

As a rule, and without exceptions, Fellini works with me and – separately from me – with the other two scriptwriters, Pinelli and Flaiano. He does this, perceptively I think, to sound out two independent and prolific camps, that don’t conform to each other in a single block. I believe that he relates my suggestions to Pinelli and Flaiano, and to me their suggestions, and he sounds out the different reactions, which would be more neutral or stagnant in a direct and frontal confrontation.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Rondi appeared with this credit in the book for the *Le notti di Cabiria* (Cappelli, Bologna, 1957) script. In the *La dolce vita* (Cappelli, Bologna, 1960) book Rondi is credited as scriptwriter along with Fellini, Flaiano and Pinelli.

<sup>2</sup> TULLIO KEZICH, *Fellini e altri. Bloc-notes per “La dolce vita”*, in FEDERICO FELLINI, *La dolce vita*, quoted, p. 97. The text can also be found, with some parts cut out (also in the excerpt included), in TULLIO KEZICH, *Noi che abbiamo fatto La dolce vita*, Sellerio, Palermo, 2009, p. 151.

<sup>3</sup> Rondi made his debut with the feature *Una vita violenta*, directed by Paolo Heusch and based on the novel by Pier Paolo Pasolini; the film was released in March 1962.

<sup>4</sup> Rondi’s name, along with Dino Buzzati’s, was finally reinstated in Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, edited by Ermanno Cavazzoni, Quodlibet, Macerata, 2008. On Rondi’s role see the important testimonies collected by DARIO ZANELLI, *L’inferno immaginario di Federico Fellini. Cose dette da F.F. a proposito de “Il viaggio di G. Mastorna”*, Guaraldi, Rimini, 1995, p. 59 and pp. 63-67.

<sup>5</sup> Apart from KEZICH, *Fellini e altri*, quot., p. 22, see the reportage by CAMILLA CEDERNA, *La bella confusione*, in FEDERICO FELLINI, *8½*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 20.

<sup>6</sup> TULLIO KEZICH, *Fellini*, Rizzoli, Milan, 1988, p. 352. Rondi is mentioned 6 times, against the 47 times for Pinelli and 26 for Flaiano.

<sup>7</sup> MORALDO ROSSI, TATTI SANGUINETI, *Fellini & Rossi. Il sesto vitellone*, Cineteca del Comune di Bologna / Le Mani, Bologna / Recco, 2001.

<sup>8</sup> Cf. FEDERICO FELLINI, *Ciò che abbiamo inventato è tutto autentico. Lettere a Tullio Pinelli*, edited by Augusto Sainati, Marsilio, Venice, 2008. We must not forget Gian Luigi Rondi’s testimony in *8½ raccontato dagli Archivi Rizzoli*, edited by Domenico Monetti and Giuseppe Ricci, Centro Sperimentale di Cinematografia / Fondazione Federico Fellini, Rome / Rimini, 2008.

<sup>9</sup> BRUNELLO RONDI, *Il cinema di Fellini*, Edizioni di Bianco e Nero, 1965, p. 25. Rondi confirms the same version, with few differences, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Feltrinelli, Milan, 1979, pp. 4-6. No one, as far as I am aware, has ever specified it.

Whether trusted advisor or separate prompter, Rondi (born in Tirano in 1924 and died in Rome in 1989, younger brother of the critic Gian Luigi) was not limited to Fellini's circle. Cinema, after all was only one of his many interests: a versatile intellectual he wrote, from the end of the forties, volumes of poetry, plays and philosophical and musicological essays<sup>10</sup>. When he met Fellini, he had already worked as assistant director and scriptwriter – for Luigi Chiarini (*Ultimo amore*, 1947) and Roberto Rossellini (*Francesco giullare di Dio*, 1950, and *Europa '51*, 1952) – and he had started directing documentary shorts. After *Una vita violenta*, he directed twelve other films: that perhaps didn't help his reputation especially when, during the seventies, he bowed to market pressure or simply chose themes, such as eroticism and violence, little suited to institutional and academic critical consideration<sup>11</sup>.

This is not the time to start a reassessment of such a varied body of work. But, remaining in the Fellinian period, how can we assess the contribution of this versatile intellectual? Without any direct evidence, we can simply listen to Rondi's voice, starting from the aforementioned ponderous essay on Fellini that he wrote in 1965.

The work was unusual and hazardous: a scriptwriter analysing the films that he has collaborated in, accounting for a working method and suggesting an interpretation and judgement. Rondi feels entitled to do this because he doesn't feel in the slightest a co-author of Fellini's films: «I can't for a moment suggest or think that Fellini is not the only and true author of his films». He feels like a tool in the director's hands, who has the extraordinary power of “awakening” the scriptwriter's hidden strengths: the merit that he claims is to have a ‘telepathic relationship’ with Fellini<sup>12</sup>. And whilst on the one hand he lays claim to the weight of his collaboration («Fellini and I wrote almost all the dialogues of *La dolce vita*»; «The final draft is done by Fellini, with my collaboration [...] especially as of *La dolce vita*»<sup>13</sup>), on the other he subscribes to the theory that the scriptwriter is always transcended by the director: as had happened earlier, according to him, in the collaboration with Amidei and Rossellini.

As the scriptwriter that describes his own work and as the critic that analyses the finished films, in his role as poet Brunello Rondi does something apparently unexpected: he works to remove the literary incrustations and the “traditionalistic sediments” from Fellini's cinema. In part it's a way to set himself apart from the other collaborators: the episodes of Marcello's father and Steiner in *La dolce vita* are defined as «noble but varied elaborations by Pinelli» that remain «slightly abstract in the fragmentary and aggressive tone of the film»<sup>14</sup>. But most importantly it is the key to highlight Fellini's modernity and the complexity and the break with tradition. In this sense Rondi concluded the reflections that began ten years earlier, when he saw Fellini as the point of arrival for Neorealism

Totally isolated in the critical debate of the time Rondi provided a civil, philosophical and apolitical interpretation of Neorealism in two volumes (published in 1956-57): «Cinematographic Neorealism is the announcement and the open search for a new harmony of man with other men and with nature»<sup>15</sup>. This interpretation, influenced by Enzo Paci's phenomenology and the “positive” existentialism of French left wing Catholics, is certainly close to Rossellini's interpretations. It is no accident that Rossellini wrote the introduction to *Il neorealismo italiano*, in 1956. Debatable but not at all hidebound, in terms of language and style, the book appreciates the innovations that superseded the traditional aspects of nineteenth century Realism. And Fellini's cinema seems to be the crowning moment of a journey began by Rossellini and Visconti.

In an Italy where «its middle classes, seem to hark back to the optimism of individualistic autonomy and seem to refuse, in a strenuous calculation of class-conscious self-interest, every effort at revision and community thrust», and Fellini in the fifties «reproduces, on a fantasy level of extreme intensity, the typical interplay of Neorealism: ethical and moral impulse, that is, primordial and elementary experience of the existence of others: almost primitive and essential intuition of the bond that connects every man to others»<sup>16</sup>. And he does it without providing «lessons, openings or solutions»: in Fellini there is the «typical sense of chasteness of the modern artist, who the more he shines a light on what is missing, what we are looking for, the more he seems to avoid expressing it»<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> There is still no bibliography of Rondi's work. For an initial overview see the entries by Giulio Cesare Castello in *Enciclopedia dello Spettacolo* (Le Maschere, Rome, 1961) and Bruno Roberti in *Enciclopedia del cinema* (Istituto della Enciclopedia Italiana, Rome, 2003) – the latter not devoid of inaccuracies. Pasolini has talked about Rondi's poetry (*Carta d'Europa* is reviewed in “Europa letteraria” 4, 1960). Rondi the philosopher was honoured with an introduction by Enzo Paci (*Esistenza e relazione*, Rebellato, Padova, 1958).

<sup>11</sup> If *Il demone* (1963), influenced by the studies of Ernesto De Martino, has been critically reassessed, many of Rondi's other films are difficult to see and surrounded by dubious fame (from *Valeria dentro e fuori*, 1972, to *I prosseneti*, 1976), even if, in my opinion, they have many interesting aspects.

<sup>12</sup> RONDI, quot., p. 29.

<sup>13</sup> *Ibidem*, respectively p. 26 and p. 30. Rondi's testimony from 1965 must be compared with the one from 1979 in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, quot., where he lays claim to a decisive role in drafting the ending, the “miracle” sequence and the party at the villa; and he recalls the disputes with Flaiano over the authorship of the Trevi fountain sequence.

<sup>14</sup> RONDI, quot., pp. 28-29.

<sup>15</sup> BRUNELLO RONDI, *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956, p. 98.

<sup>16</sup> BRUNELLO RONDI, *Cinema e realtà*, Edizioni Cinque Lune, Rome, no date [but 1957], p. 204 (the introduction is by Federico Fellini).

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 209-10.



In a classic correspondence between form and content, the aporetic complexity of Fellini's films can be expressed only with unusual expressive instruments. This is why Rondi, in his essay from 1965, emphasized the freer moments of Fellini's films, like the final orgy in *La dolce vita*. This is why he dared to criticise the ending of *8½*, courageously described as «too triumphal, too full of beatitude and therefore rhetoric»<sup>18</sup> compared to the original ending, with the train «speeding confidently into the night»<sup>19</sup>. On the other hand it was the same Fellini who was striving for the “chaotic depiction”, according to Kezich, fighting with Pinelli and Flaiano's perplexity<sup>20</sup>.

Rondi's contribution to Fellini's films, whilst certainly undervalued, needs reliable documents in order to be studied more accurately. In the meantime we could formulate another question: what does Brunello Rondi think, today, of Fellini's cinema? The answer is an invitation to discover or reread his extraordinarily rich book *Il cinema di Fellini*, which is free of authorised interpretations and arbitrary or high-handed exegeses. As a true narrator-critic, Rondi brings the films back to life in unusual analytical paraphrases, that reveal the unconscious, the echoes, the layers, the implicit and unknown, even to the director, cross-references of the film, that today we would define as intertextual. The work is singular and valuable, even compared to the other critics of the time, that too often (apart from the symptomatic cases of the writers-critics, from Moravia to Pasolini) examined the contents only from a coarsely ideological point of view, ignoring the issues of style.

<sup>18</sup> RONDI, *Il cinema di Fellini*, quot., p. 332.

<sup>19</sup> These are the words that close the script published by Cappelli in 1965, that contains only the first version of the ending.

<sup>20</sup> «Fellini stuck to his idea of the chaotic depiction: “The least amount of order, in this case, annoys me”, he insisted.» Cf. KEZICH, *Fellini e altri*, quot., p. 34.



*Il Casanova: Madame d'Urfé*, disegno di Federico Fellini (Fondazione Federico Fellini, Fondo Tomasetig / De Santi)

# CASANOVA-MONTES DAL MELODRAMMA AL SUPERMELODRAMMA

GIOVANNI FESTA

## Introduzione. Melodramma e Supermelodramma

Si intenderà come melodramma quella tipologia di opere che appartengono al periodo cosiddetto classico del cinema hollywoodiano, e specialmente a quei film di Sirk e Minnelli, denominati *family melodrama*<sup>1</sup> e caratterizzati (si veda ad esempio, *Come le foglie al vento* e *A casa dopo l'uragano*) dalla presenza di una dimora avita (forma chiusa) dove agiscono figure caratterizzate da comportamenti isterici che si potrebbero far risalire ad Ibsen e al cinema muto italiano<sup>2</sup>. Si intenderà come supermelodramma una amplificazione o apertura di tale formula canonica o classica, che verrà declinata in una serie di caratteri.

Fellini con il suo *Casanova* (1976) crea un'opera parti-

colarmente emblematica in tal senso, che comunque non sarà l'unica nella storia del cinema. Infatti, anche se in questo saggio si è scelto di inserire all'interno della categoria solo *Lola Montes* (1955) di Max Ophüls (ecco spigato l'ibrido o parola doppia del titolo), che con il film di Fellini intrattiene, come si vedrà, più di una affinità, possono essere considerati supermelodrammi anche *Brama di vivere* (1956) di Minnelli e *Querelle de Brest* (1982) di Fassbinder.

Discorso a parte meriterebbe anche un altro esemplare di supermelodramma come *Barry Lyndon* (1975) di Kubrick. La prima differenza fra melodramma e supermelodramma può essere riassunta con una breve formula: dalla casa avita, dalla *small town*, si passa alla cronaca di viaggio. Casanova e Lola infatti si spostano

di continuo in un mondo artificiale, attraversando una serie di quelle che potrebbero essere definite come «singole occorrenze melodrammatiche». Super come moltiplicazione, potenza di, serial: la logica di unità di tempo, luogo azione, la casa avita che appariva spesso quale centro essenziale del melodramma tradizionale si sfalda, aprendosi alla logica della peregrinazione, dell'odissea, del libro di viaggi. Non è che delle città Casanova veda alcunché: egli si sposta da un interno all'altro, da una festa all'altra, da una camera chiusa ad un'altra camera chiusa.

Analogamente, Lola si muove da un interno all'altro. Ophüls, altro regista dedito alla ricostruzione certossina in studio, non mostra alcun esterno: è da un centro vuoto, il circo, che, grazie alla rete

<sup>1</sup> Franco La Polla parla, a proposito del contesto sociale del *family drama*, di «rilancio della domesticità nell'America cinquantaseca» a causa di fattori quali la paranoia maccartista antisovietica, il senso di innocenza perduta dopo il disastro nucleare e il boom della produzione tecnologica. «Tutto sembrava ruotare attorno allo spazio della casa». Il melodramma allora si configurerà come il genere che «più di altri simula l'ordine della vita, imitation of life appunto, la zona franca della realtà e dell'ottusità quotidiana, la sottile linea di confine fra desideri e nostalgia, la ricerca dell'amore e la sua perdita definitiva» (FRANCO LA POLLA, *all' melodramma familiare e le sue contraddizioni*, e GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Rainer Werner Fassbinder e il melodramma*, entrambi in SPAGNOLETTI (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino, 1999).

<sup>2</sup> Per cinema muto italiano si intendono film come *Malombra* (Carmine Gallone, 1916), *Il fuoco* e *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, 1915 e 1916) e *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915) con attrici come Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, che Dalì definisce dive isteriche. «Ora sacerdotesse della cultura liberty, simbolista, dannunziana e pucciniana, ora eredi delle sovrane della scena ottocentesche, ora figlie delle protagoniste della pittura preraffaellita... un esercito di eve tentatrici, di figure flessuose, dalle labbra prensili di fiore carnivoro, e dagli occhi capaci di uccidere e paralizzare come Medusa... Il ricordo della recitazione di Lyda Borelli è legato a scene e momenti in cui l'immagine movimento sembra quasi fermarsi, divenire quadro, scultura, canto». (GIAN PIERO BRUNETTA, *Cinema muto italiano*, in BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, 2000).

neurale del flashback, si dipaneranno i fili della storia. Unica concessione alla notazione in esterni, la neve in Baviera (spazio neutro) e i modellini nella pantomima del circo, dove il Colosseo stava per “Roma” (Gestalt).

La peregrinazione dei personaggi del supermelodramma è quella dei libertini di Sade, con cui intrattengono più di una affinità. Impossibile inoltre non trovare un altro punto di contatto con le figure del cinema di Carmelo Bene (autore, tra l'altro, di un *Don Giovanni* “da camera” e di *Capricci*, la cui parte 1 ha momenti di viaggio da fermo), e che dirà di sé, abbastanza emblematicamente:

Mosca? E chi l'ha vista? Non esco mai dagli hotel e dai teatri, in Italia e all'estero. Mi rifiuto di vedere, eppure nessuno è in grado di dettagliare sugli esterni così minutamente come il sottoscritto. Ricordo la statua di Puskin, era ovunque. L'avevano rimossa già per la quinta volta, traslocata di piazza in piazza. Un miraggio bronzeo a figura intera.<sup>3</sup>

Anche il percorso di Casanova, di Lola è attraversamento di ricoveri, corti, hotel. Entrambi, in un certo senso, procedono di talamo in talamo, di coito in coito, di conquista in conquista: sono macchine da guerra.

Nel supermelodramma si assiste ad una commistione di “generi” e stili assenti nel melodramma tradizionale: nel *Casanova* si passa dal film di avventure (la fuga dai Piombi), al melodramma vero e proprio (la storia d'amore con Henriette), a pantomime *camp*<sup>4</sup> (la sequenza del Gobbo di Parma, che rimanda a messe in scena da film sperimentale), a discese fantastiche (l'oltretomba del ventre della balena, la gigantessa e le prove di forza da *peplum movie*). Analogamente in *Lola* avremo il film d'ambientazione circense, il melodramma vero e proprio (l'innamoramento con il musicista, perfetta “fine” di un melodramma canonico), il dramma storico (la caduta del ducato), e ancora le complesse pantomime che rimandano direttamente a Greenaway, Von Trier e alla sperimentazione teatrale contemporanea di Nekrosius<sup>5</sup>.

I personaggi del melodramma, i superpersonaggi del supermelodramma sono caratterizzati da due tipologie di movimento, che verranno chiamate atletismo e afasia. Nel caso del melodramma, l'atletismo si configurerà secondo i due sotto-movimenti chiamati “abbraccio” e “conversazione”, mentre l'afasia si configurerà

attraverso i due sotto-movimenti della “passeggiata” e della “scenata”

Nel caso del supermelodramma l'atletismo si configurerà in maniera più complessa, e potrà essere riassumibile, riducibile a un grafico, sarà possibile ricavarne una macchina, una figura. In *Casanova* si avrà così la copula, il corpo macchina che si muove sempre supino, con il medesimo movimento ondulatorio, in *Lola* i ludi o giochi circensi.

Seconda fase sarà quella del corpo che va in tilt, l'afasia del corpo, in *Casanova*, la spirale, esemplificata dalla deriva rotatoria del *ballet mécanique* con l'automa, in *Lola* l'arresto del battito cardiaco, la sincope e la chiusura finale nella gabbia.

Le due fasi saranno separate (e nel medesimo tempo) unite da un intermezzo o apice. In entrambi i casi si avrà la figura dell'estasi: estasi come ascensione in Fellini, estasi come proprietà di ogni corpo che gira su se stesso fino alla perdita di senso in Ophüls. Essenziale è poi il passaggio che si potrebbe definire “di stato” dall'atletismo del melodramma o passione sentimentale, che verrà esperita attraverso una serie di forme che con Warburg definiremo

<sup>3</sup> CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998.

<sup>4</sup> Camp, definizione coniata da Susan Sontag, in *Notes on Camp*, dove l'autrice compie un vero e proprio catalogo degli oggetti camp, fra cui Salomé nell'allestimento teatrale di Visconti, le cartoline postali di inizio secolo, la serie dei film di Maciste, i film di mostri giapponesi. In SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano, 1967.

<sup>5</sup> Eimuntas Nekrosius è un regista teatrale lituano. Fra i suoi spettacoli ricordiamo *Il gabbiano* (2000), *La valchiria* (2007), *Anna Karenina* (2008). Si legga a proposito VALENTINA VALENTINI (a cura di), *Eimuntas Nekrosius*, Rubbettino, Catanzaro, 1999.

<sup>6</sup> *Pathosformeln* è un termine coniato da Aby Warburg nel suo saggio su *Dürer e l'antichità italiana*, in WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze, 1966.

<sup>7</sup> GEORGES BATAILLE, *L'eroticismo*, ES, Milano, 1997.



*pathosformeln*<sup>6</sup> o erotica, per Bataille come «l'approvazione della vita fin dentro la morte»<sup>7</sup>, all'atletismo del supermelodramma, più propriamente pornografico, nel senso di quella frenesia del fantoccio, che Bene aveva definito come

signoria della macchina mentale sul corpo (animale)... frenesia senza voglia, appagamento scellerato del non desiderio. L'appagamento senza desiderio è un modo di dire porno, come il desiderio senza appagamento è il modo di dire il soggetto della finitezza.<sup>8</sup>

Si passa così da un atletismo affettivo ad una iper attività quasi meccanica, propria cioè delle macchine automatizzate della catena di montaggio. In *Casanova* questa attività immane-inane si concretizzerà nell'*ars amatoria*, in *Lola* sarà la collezione, che le permetterà la scalata sociale. Ma sulla purezza del congegno, grava, come si vedrà, una maledizione, un misterioso interdetto: il congegno comincerà ad andare in tilt: ecco dunque l'afasia, o in senso lato, la metamorfosi, se questa afasia del comportamento, questa schizofrenia (in senso lacaniano, rottura della catena di significanti) porterà a un secondo stadio oppure no. Altro aspetto, tipico del melodramma è il *correlative object* stabilito dalle condizioni atmosferiche: tempesta (si pensi a *Come le foglie al vento*), implica sventura. L'inverno di Ibsen è segno emblematico

che rimanda al contratto matrimoniale. Questo aspetto verrà portato all'eccesso nel supermelodramma.

Infine, a differenza del melodramma canonico (dove si hanno più relazioni, più situazioni che si intrecciano), sarà un personaggio centrale che verrà chiamato appunto superpersonaggio, a detenere il ruolo di detonatore, di centro dell'intera vicenda. Si vedrà inoltre che se di centro si tratta, è un centro vuoto, l'immagine del cielo riflessa da uno stagno. Pupille vuote e dilatate, volti cerei di statua, il superpersonaggio svelerà sempre la sua natura di macchina celibe, di simulacro.

### 1.1 Atletismo e afasia

Melodramma e supermelodramma sono entrambi caratterizzati da un Movimento o Sollevazione globale, che si può suddividere in due distinti atti del corpo, l'atletismo e l'afasia. Nel caso del melodramma avremo l'atletismo dell'"abbraccio" e della "conversazione amorosa", e l'afasia della "passeggiata" e del "scenata", nel caso supermelodramma l'atletismo della "copula", del "gioco" e l'afasia riconducibile ad una figura geometrica o musicale: la spirale, la sincope, la gabbia. Nel melodramma l'atletismo e l'afasia sono contraddistinti da due tipologie di movimento: due sottomovimenti fisici

(passeggiata, abbraccio) e due della parola (conversazione amorosa, scenata). Si noti come i due termini dell'afasia costituiscano il doppio deforme di quelli dell'atletismo. L'atletismo dell'abbraccio dipenderà dai gesti del corpo: i melodrammi sono fatti di corpi che si allacciano e si dividono, di incontri e di separazioni. È dunque logico attribuire alla categoria dell'abbraccio, inteso come movimento patetico, anche le numerose *pathosformeln*, presenti nel melodramma.

Pathosformeln, "gesto al grado superlativo" che si incarna in una formula precisa. Secondo Salvatore Settis si tratta di una parola ossimorica perché fonde al suo interno il movimento del pathos e la rigidità della formula schema. Si tratta di una marca sempre riemergente all'interno della tradizione culturale, che coinvolge tutto il corpo e possiede significato costante. Formule tipiche di pathos sono, ad esempio l'ingresso della ninfa, l'estasi della menade, l'aggressione violenta, la disperazione della dolente nei compianti, la melanconia.

Per il soggetto, il gesto dell'abbraccio amoroso sembra realizzare, per un momento, il segno di unione totale con l'essere amato... Oltre all'accoppiamento, vi è quest'altro abbraccio, che è una stretta immobile: siamo ammalati, stregati: siamo nel sonno, senza dormire; siamo nella voluttà infantile dell'addormentato: è il momento delle storie raccontate...<sup>9</sup>

<sup>8</sup> BENE, cit.

<sup>9</sup> ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979.

Si pensi alla *pathosformeln* della danza della menade in *Come le foglie al vento*: Dorothy Malone che balla al suono di ritmi assordanti nella sua stanza, mentre il padre cardiopatico si trascina stancamente per le scale; all'aumento della frenesia si contrapporrà in montaggio alternato un aumento della lentezza del vecchio: mentre la giovane donna si contorce sul divano come in preda ad un orgasmo il vecchio padre si irrigidisce e cade, morto di crepacuore. Altre *pathosformeln* sono l'aggressione violenta di Robert Stack verso la moglie Lauren Bacall, che finisce per provocarle l'aborto, o ancora i dolenti al funerale della serva in *Lo specchio della vita*. Naturalmente per parlare di *pathosformeln* al cinema occorrerà rifarsi al concetto di immagine quadro, ovvero arresto deliberato del flusso, di cui ho già parlato in precedenza<sup>10</sup> e che sottolineerò in seguito. La seconda forma di atletismo è un atletismo del linguaggio, la conversazione o corteggiamento: si pensi alle infinite conversazioni galanti fra Lana Turner e John Gavin in *Lo specchio della vita*, quelle fra Jane Wyman e Rock Hudson in *Secondo amore*. In entrambi i casi poi, il corteggiamento si concretizza nella proposta di matrimonio, che del primo è una sorta di attestato finale. Ma l'happy end matrimoniale

verrà continuamente accantonato, differito per cause esterne: la conversazione diviene così un vero tour de force della parola che può durare anni (in *Lo specchio della vita* quasi un'intera esistenza). L'afasia nel melodramma si esplica attraverso la scenata e la passeggiata. Con la scenata, spiega Barthes,

il linguaggio inizia la sua lunga carriera di cosa tormentata e inutile. È il dialogo (il combattimento tra due attori) che ha corrotto la tragedia, prima ancora che Socrate comparisse sulla scena... La scenata ha inizio su una differenza di tensione... perché lo squilibrio sia messo in moto (come un motore), perché la scenata acquisti la dovuta velocità, c'è bisogno di un' *esca*, che ciascuno dei due si sforza di attirare nel proprio campo; quest' *esca* è di solita un fatto (che l'uno sostiene e l'altro nega) o una decisione (che l'uno impone e l'altro rifiuta).

L'accordo, sostiene Barthes, è però è logicamente impossibile nella misura in cui l'oggetto della contesa non è il fatto o la decisione, cioè qualcosa

che è al di fuori del linguaggio, ma solamente ciò che precede: la scenata non ha oggetto o se lo ha lo perde quasi subito: *essa è quel linguaggio il cui oggetto è perduto*.<sup>11</sup>

Proprio come la conversazione e il corteggiamento, dei quali costituisce il doppio maligno, anche la scenata è un atletismo del linguaggio, altrettanto tenace: cosa può infatti interrompere la scenata? Barthes

sostiene che né il silenzio, né il ragionamento né l'analisi possiedono questa facoltà lenitiva. Infatti

solo qualche circostanza estrinseca può interrompere la scenata: la stanchezza di entrambi i partner, il sovrappiungere di un estraneo, o anche l'improvviso sovrapporsi del desiderio all'aggressività. La scenata è dunque interminabile, come il linguaggio: essa è il linguaggio stesso, colto nel suo infinito, in questa adorazione perpetua la quale fa sì che, da quando esiste l'uomo, non smetta di parlare.<sup>12</sup>

Si pensi alle snervanti scenate fra Rhett Butler e Rossella O' Hara in *Via col vento* (Victor Fleming, 1939), nella grande stanza da letto di Rossella. Il film mostra inoltre, in maniera esemplare come spesso dall'afasia della scenata si può passare all'atletismo dell'abbraccio, «per l'improvviso sovrapporsi del desiderio all'aggressività» e viceversa. Si pensi, ad esempio all'estenuante e violenta conversazione in sala da pranzo, subito dopo il ritorno di Rossella dal ricevimento a casa Wilkes.

«Smetti di ridere.»  
«Rido perché mi fai pena.»  
«Pena? Pensa a te piuttosto!»  
«Ma sì: mi fai pena, scioccherella.»

Dopo l'inesauribile gioco a rimpiattino delle accuse e delle contraccuse, Rossella cerca di fuggire da Rhett infuriato, ed ecco che l'afasia della scenata si trasforma nell'atletismo dell'abbraccio:


<sup>10</sup> Si veda GIOVANNI FESTA, *Encolpio e la Regina di Saba*, "Fellini Amarcord", a. VIII, n. 1-2, giugno 2008.

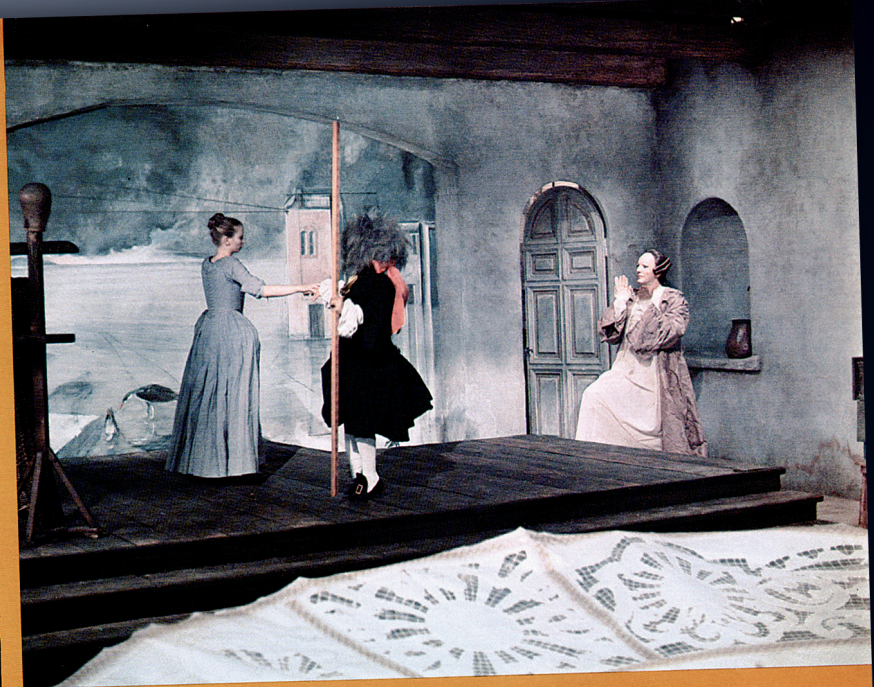
<sup>11</sup> BARTHES, cit.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



When in Southern California visit  UNIVERSAL STUDIOS TOUR  
AN MCA COMPANY

 And Now...  
after four years  
of preparation  
and production



A UNIVERSAL RELEASE


ALBERTO GRIMALDI  
PRESENTS

# Fellini's Casanova

A Film by FEDERICO FELLINI with DONALD SUTHERLAND Produced by ALBERTO GRIMALDI  
Story and Screenplay by FEDERICO FELLINI and BERNARDINO ZAPPONI Director of Photography GIUSEPPE ROTUNNO (A.C.I.) Art Director DANILÒ DONATI  
Music by NINO ROTA Production Services by The Casanova Company TECHNICALOLOR®



When in Southern California visit  UNIVERSAL STUDIOS TOUR  
AN MCA COMPANY

 And Now...  
after four years  
of preparation  
and production



A UNIVERSAL RELEASE

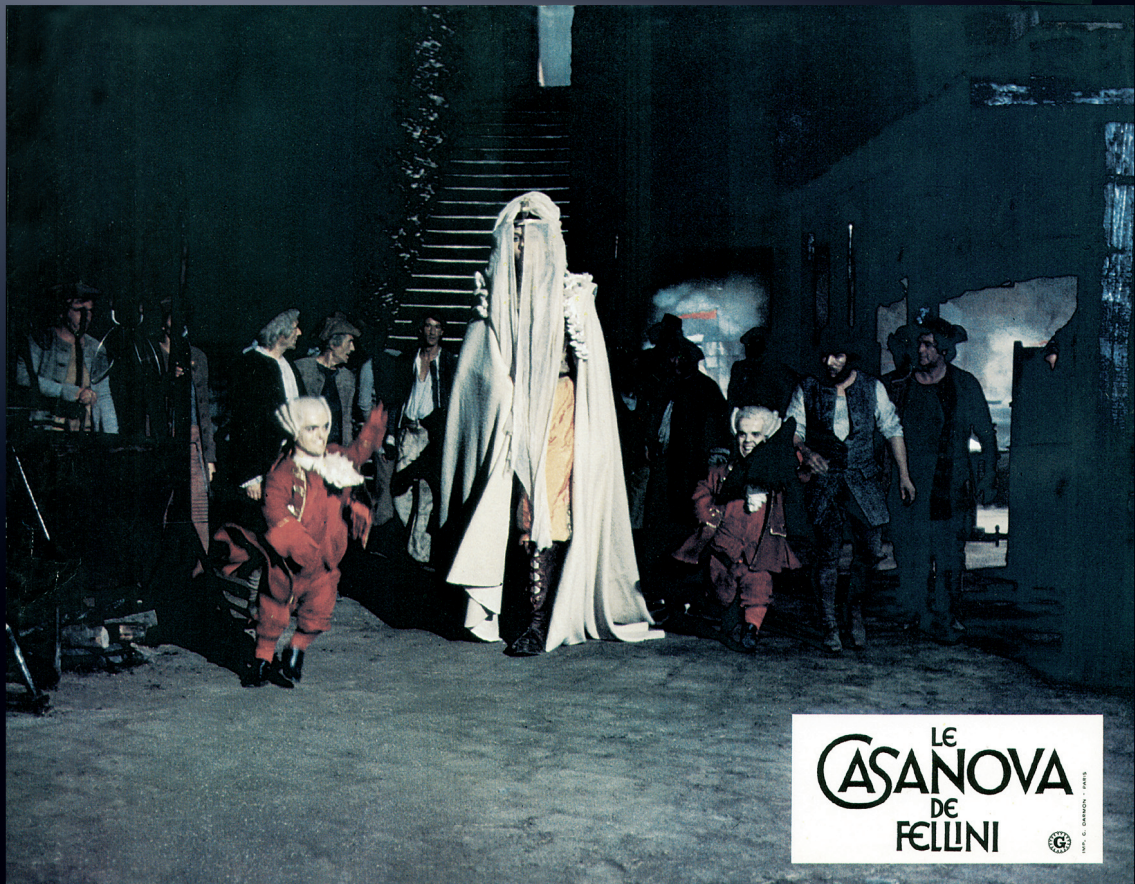
ALBERTO GRIMALDI  
PRESENTS

# Fellini's Casanova

A Film by FEDERICO FELLINI with DONALD SUTHERLAND Produced by ALBERTO GRIMALDI  
Story and Screenplay by FEDERICO FELLINI and BERNARDINO ZAPPONI Director of Photography GIUSEPPE ROTUNNO (A.C.I.) Art Director DANILÒ DONATI  
Music by NINO ROTA Production Services by The Casanova Company TECHNICALOLOR®









Attraversò di corsa il vestibolo buio, come se fosse inseguita da mille demoni. Poter arrivare alla sua stanza! Si torse una cavaglia e perse una pantofola. Mentre si chinava per raccoglierla sentì di avere accanto nell'oscurità Rhett, che correva leggermente come un indiano. Sentì sul viso il suo alito ardente e le mani di lui la afferrarono violentemente sotto lo scialle, sulla pelle nuda... La sollevò e cominciò a salire le scale... [Rossella] si sentiva soffocare: provò a gridare, sgomenta. Egli continuò a salire nelle tenebre, era un estraneo, un pazzo... e a trasportava su braccia nodose che la facevano male... cercò di parlare, ma egli le chiuse ancora la bocca con la sua... E le morbide braccia di lei si strinsero al collo maschile e le sue labbra tremarono sotto quelle di lui.<sup>13</sup>

Seconda forma di afasia è la passeggiata all'interno della stanza vuota: andare a zonzo in uno spazio ristretto, privato, in preda all'ansia, è movimento caratteristico del melò. Tolstoj ne fornisce forse la migliore descrizione, Beckett la variante in senso puramente meccanico, di "passeggiatina", fino all'immobilità totale. Nel primo caso ci si riferisce alla scena nella quale il vecchio Karenin si strugge per la supposta infedeltà di Anna, ma non osa ammetterlo:

Senza pensare a svestirsi e a coricarsi continuava a camminare a passo uguale sul pavimento di legno invecchiato della sala da pranzo rischiarato soltanto da una lampada sul soffice tappeto del salotto immerso nell'oscurità... Così i suoi pensieri, il suo cor-

po, si agitavano in un cerchio chiuso senza trovare via d'uscita.<sup>14</sup>

Nel secondo caso si legga Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*:

Si volta, viene verso la ribalta, si ferma, accarezza la banana, la sbuccia, lascia cadere a terra la buccia, si infila in bocca un'estremità della banana e rimane immobile gli occhi fissi sul vuoto. Finalmente dà un morso alla banana, si volta di fianco e comincia a camminare avanti e indietro sull'orlo della scena ma sempre restando nella zona illuminata, cioè non più di tre o quattro passi nei due sensi, mangiando la banana con aria assorta. Mette il piede sulla buccia, scivola, sta per cadere, si riprende, si china, esamina la buccia e infine, sempre restando chinato, la spinge col piede oltre il bordo della scena, nella fossa.<sup>15</sup>

La passeggiata è l'attività di un corpo isterico, soggetto a contratture e paralisi. Accade quello che Deleuze chiama le piccole passeggiate del Vigilambulo<sup>16</sup>, dell'isterico come sonnambulo allo stato di veglia: si pensi a mo' di esempio, a Liz Taylor nella *Scogliera dei desideri* (Joseph Losey, 1968). In sottoveste bianca (come i sonnambuli, o gli spettri) passeggia nervosamente nella terrazza a strapiombo, reggendosi alla balaustra (la pista). Declama ad alta voce lacerti autobiografici mentre il suo corpo ha improvvisi spasmi, la sua voce picchi e cadute, registrate dal complesso sistema

di altoparlanti che ha fatto sistemare per la stesura delle sue *Memoires*.

Ulteriore degenerazione di questa forma di delirio motorio, una sorta di soliloquio amoroso del corpo, è presente nelle figure di Bacon, dove, come spiega Deleuze, si ha una pista, una specie di circo come luogo, campo operativo e una figura che compie un tragitto al suo interno, «una specie di esplorazione compiuta dalla figura in quel luogo o su se stessa»<sup>17</sup>.

Questo giretto quotidiano, questa passeggiatina della figura lungo il tondo avvicina Bacon a Beckett. In entrambi i casi le figure «si spostano traballanti, senza mai lasciare il loro tondo o il loro parallelepipedo. Si tratta della passeggiata del bimbo paralitico e di sua madre, entrambi carponi sul bordo della balaustra, in una curiosa corsa ad handicap»<sup>18</sup>. Si paragonino le figure del quadro al personaggio di Willie in *Giorni felici*:

La testa di Willie appare alla sua destra, all'angolo del ponticello. È carponi, vestito in grande tenuta: cilindro, tight, ecc., guanti bianchi in mano. Lunghi e folti baffetti bianchi... avanza caproni verso il centro, si ferma, volta la testa verso la sala, guarda verso la sala, si liscia i baffi, si aggiusta la cravatta, si raddrizza il cilindro, avanza di un breve tratto, si ferma.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> MARGARET MITCHELL, *Via col vento*, Mondadori, Milano, 1952.

<sup>14</sup> LEV NIKOLAEVIC TOLSTOJ, *Anna Karenina*, Mondadori, Milano, 1989.

<sup>15</sup> SAMUEL BECKETT, *L'ultimo nastro di Krapp*, Einaudi, Torino, 1994.

<sup>16</sup> GILLES DELEUZE, FRANCIS BACON, *Logica della Sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, Einaudi, Torino, 1971.

Alla passeggiata nervosa, isterica si contrappone la passeggiata destrutturata in movimenti meccanici, ritmi spezzati. Al corpo della star, magnifico nel gesto patetico, si contrappone un corpo doloroso, supino.

Per quanto riguarda il supermelodramma l'atletismo in *Casanova* è la copula ripetuta ritmicamente, in *Lola Montes* i balletti circensi, le pantomime. L'afasia invece, in Fellini è il ritmo circolatorio della figura che danza con la donna automa, in *Ophüls* è l'arresto del battito cardiaco durante la voluta a corpo libero dell'eroina al trapezio e la clausura finale nella gabbia.

I due momenti, atletismo e afasia non sono però disgiunti, ma toccano un apice o punto di collasso che dal livello 1 (atletismo), porterà la figura al livello 2 (afasia).

In Fellini il primo incontro ed il primo accoppiamento con la donna automa, in *Lola* il gioco del trapezio avranno valore di vertice ed epitome dell'intero film: la donna automa varrà in *Casanova*, per tutte le donne amate, mentre per *Lola* la salita progressiva lungo i vari livelli del trapezio visualizzerà graficamente la sua carriera: ogni livello suggerisce un amante, ogni amante un gradino della scala sociale. Il vertice più alto corrisponderà al granduca di Baviera («Più su, *Lola*, più su»), gli intima il

maestro delle cerimonie Ustinov), fino alla sincope, arresto del battito e clausura finale. Sia analizzi adesso dettagliatamente l'atletismo della figura nel supermelodramma.

L'atletismo si sviluppa attraverso due elementi: la Figura (protagonista della pratica performativa), e lo sfondo o arena: In *Casanova*, si avrà l'orizzontalità di un talamo, improvvisato, proprio, improprio o semovente, come si vedrà in seguito, in *Lola* il circo, tondo o pista.

In entrambi i casi l'atletismo si configura come ripetizione. Ma in *Casanova* la ripetizione si dà come reiterazione compulsiva degli atti, divisibili in un rito in quattro tempi: apparecchiamento – copula – accelerazione – venir meno, mentre in *Lola Montes* la ripetizione si dà come sospensione, rigidità. Questi due poli, l'immobilizzazione e l'estrema mobilitazione, andranno a costituire il *tableau vivant* e la *machina amatoria*.

In *Lola Montes* l'atletismo della figura si sviluppa in una serie di pratiche spettacolari che fungeranno da supporti per la rievocazione; essi sono di I, II e III tipo.

È proprio nella rievocazione di I tipo che avviene questa sospensione del gesto: è il caso del *tableau vivant* e delle giostre semoventi: *Lola* agghindata con l'abito da sposa "originale" (feticismo del-

l'originale), immobile su una piattaforma girevole con un cavaliere biancovestito al suo fianco, rievoca il giorno delle nozze.

Funzione essenziale rivestirà proprio l'abito con il quale è agghindata. Il *tableau vivant* di *Lola* è un universo chiuso, determinato dai caratteri della bellezza adorna, quella che Focillon definisce fantasmagoria della moda, che sottopone le forme a trasformazioni sbalorditive.

Essa finisce per creare un'umanità araldica, teatrale, fiabesca, «che non ha tanto a sua regola una convenienza razionale quanto la poetica dell'ornamento»<sup>20</sup> (si approfondirà questo discorso più avanti, quando si parlerà del banchetto del gobbo di Parma nel *Casanova*).

Ma i supporti della memoria non finiscono qui: *Lola*, che da piccola voleva ballare, attraversa a passi di danza un labirinto minoico di modellini dove ognuno di essi sta per una capitale: es. il Colosseo sta per Roma: questa logica sottrattiva ed emblematica del *monumentum* sarà usata da serial tv tipo *Alias*<sup>21</sup>, dove all'inizio di ognuna delle missioni dell'eroina (una missione, una città) viene mostrata una inquadratura d'ambiente emblematica. Variante giocosa dell'inquadratura d'ambiente, i modellini di *Lola* stanno alle Cartoline di *Alias* come i gio-

<sup>20</sup> HENRI FOCILLON, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>21</sup> *Alias*, serie tv ideata da J.J. Abrams con Jennifer Garner.

cattoli di Savinio alle vedute di Canaletto (o di De Chirico). Tali modellini, tali immagini di città sono paraventi. È una scena di Genet:

Lo scenario sarà costituito da una serie di paraventi sui quali, oggetti o paesaggi, saranno dipinti. Ogni paravento avrà circa tre metri d'altezza. Essi dovranno essere spostati in un rigoroso silenzio. Quindi, aver l'accortezza di montarli su ruote gommate, scorrenti su un tappeto. Dietro il paravento si trova il macchinista incaricato di spostarlo. Fra un quadro e l'altro si procurerà un breve intervallo di buio per permettere il cambiamento. Vicino al paravento dovrà sempre esserci almeno un oggetto reale (una carriola, un secchio, una bicicletta etc.) destinato a contrapporre la propria realtà a quella degli oggetti disegnati.<sup>22</sup>

La rievocazione di secondo tipo è il teatro d'ombra. Metafora degli albori del cinema, doppio fantasmatico della figura permette anch'esso il flashback e si ricollega ai primordi dello spettacolo cinematografico. Impossibile quindi non citare almeno *Schatten*<sup>23</sup> vero e proprio paradigma del raddoppiamento o divisione della figura nella sua ombra.

La rievocazione di terzo tipo è la confessione diretta: Lola viene "intervistata" dagli spettatori. Qui si tratta di una variante perversa dell'atletismo della parola che si era

visto nel melodramma: la parola non si richiude però in se stessa, ma provoca una sorta di via aperta che consente il flashback, il ritorno all'indietro. Viene in mente ancora il nastro beckettiano<sup>24</sup>, variante moderna del cartiglio dei quadri medioevali, che mostra manualmente (il nastro riavvolto a caso) questo movimento indietro della coscienza. In Casanova l'atletismo si esplica attraverso una coazione a ripetere. Un'inquadratura fissa, ravvicinata, a mostrare il volto e il busto di Casanova che sale e scende ritmicamente: è la figura del coito, della copula che diventa atto ginnico, piegamento ripetuto, fino alla completa dilapidazione delle risorse: Casanova, sfinito, piomba in uno stato di prostrazione (la macchina che finisce il carburante). Ecco come nella sceneggiatura originale, viene descritto l'atletismo di Casanova:

Casanova continua a compiere il suo atto amatorio con ostinazione e anche dando il senso d'una quotidiana fatica: una sua azione abitale e implacabile, dalla quale non può sottrarsi. I suoi occhi si fanno sempre più vitrei, fissi, stralunati.<sup>25</sup>

Raddoppiato dal movimento meccanico e dal motivetto del carillon la frenesia di Casanova, la reiterazione degli atti, è

quella dei personaggi di Sade. Bataille antepone la condotta erotica a quella abituale come "la spesa all'acquisto": in questo momento di frenesia, o febbre sessuale, «spendiamo le nostre forze senza misura e, a volte, nella violenza della passione dilapidiamo senza profitto risorse considerevoli. La voluttà è così simile allo spreco rovinoso che chiamiamo piccola morte il momento del suo parossismo. Di conseguenza gli aspetti che ai nostri occhi evocano l'eccesso erotico rappresentano sempre un disordine». Disordine degli atti, disordine dei corpi intrecciati, disordine degli abiti: Fellini, nella meccanica convulsa degli accoppiamenti del grande amateur mostra che

la distruzione o il tradimento accompagna a volte il montare dell'eccesso sessuale. Noi aggiungiamo alla nudità la stranezza dei corpi seminudi, in cui i vestiti non fanno altro che mostrare il disordine del corpo, che ne risulta più disordinato, più nudo.<sup>26</sup>

Eppure questo disordine sembra soggiacere ad una logica interna ancora più ferrea, quella del *ballet mécanique*: sin dal primo incontro sessuale il disordine (espresso dal coito) è temperato da immagini dove l'accoppiamento diviene balletto sincopato, da cinematografo futurista:

<sup>22</sup> JEAN GENET, *I paraventi*, Einaudi, Torino, 1987.

<sup>23</sup> *Schatten* (Ombre, 1923) di Arthur Robinson. Si legga a proposito, LUCIANO BERRIATUA, *Schatten. L'esotismo delle ombre cinesi*, in "Cinegrafie", a. VII, n. 11, 1998, e SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema Tedesco, dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Mondadori, Milano, 1954.

<sup>24</sup> «Di colpo si china sul registratore, lo stacca, strappa via il nastro, lo getta lontano, rimette quello di prima, lo fa scorrere, fino al punto che vuole, mette in moto, resta in ascolto guardando verso il pubblico», in BECKETT, cit.

<sup>25</sup> FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *Casanova*, Einaudi, Torino, 1978.

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

Ginnastica mattutina – scherma, boxe – assalto futurista alla spada fra Martinetti e Remo Chiti – Discussione coi guantoni fra Martinetti e Ungari.

### In effetti Casanova, come il nuovo uomo futurista,

fonde arte e vita, mette sullo stesso piano il modo di dipingere e il modo di dormire, la ginnastica mattutina e la ricerca di ispirazione.<sup>27</sup>

### Ecco come viene descritta la schermaglia amorosa nella sceneggiatura originale:

Segue una scena quasi acrobatica, di quelle in lentezza del circo. Casanova solleva la donna in alto reggendola per le cosce, e comincia a caracollare intorno alla stanza. Poi si ferma, la depone giù. Si sdraia sul tappeto, si flette, si mette seduto, e si fa venire sopra la donna.<sup>28</sup>

Si analizzi adesso l'afasia della figura. In *Lola Montes*, è caratterizzata da due momenti che seguono l'evoluzione sul trapezio: l'arresto del battito cardiaco o sincope e la clausura finale nella piccola gabbia. Come si è detto, l'afasia del supermelodramma, a differenza di quella presente nel melodramma, caratterizzata da movimenti di ripetizione (la passeggiata) e rottura della comunicazione (la scenata) sono riassumibili in una figura. Nel caso di *Lola*, si tratta di una figura musicale, quella della sincope (dal lat. *syncope*, dal greco *synkopé*, deriv. di *synkòptein*, "spezzare"),

nozione caratterizzata da una intrigante tensione semantica. Come spiega Marin:

vi si combinano in modo bizzarro la paralisi del corpo e, con esso, quello della coscienza di sé; la diluizione momentanea e improvvisa dell'azione del cuore con l'interruzione della respirazione, delle sensazioni, e dei movimenti volontari... È sincope anche l'interruzione della scrittura (soppressione di una lettera o di una sillaba in mezzo a una parola), che la voce può riprendere o cancella... Infine sincope di una musica interrotta e ripresa...<sup>29</sup>

La sincope di *Lola* viene tra l'altro raddoppiata da una seconda interruzione: lo spettatore, come in virtù di un atto pudico non assiste alla caduta della donna famosa, ma la ritrova salva (in PP) nella scena successiva. L'interruzione, che è un "taglio" di montaggio, si verifica proprio quando in una continuità o in una continuazione si manifesta uno scarto, «un intervallo, distanza, spaziatura, differimento di un termine, ritardo»<sup>30</sup>. Usata per aumentare la suspense (si pensi ai *serials* che interrompevano la puntata nel momento di maggiore tensione) l'interruzione lascia a metà, all'improvviso, per un'emozione troppo forte da sostenere. Entrambe, sincope e interruzione possono essere considerate come "variazione di ellisse": sono lo spazio bianco, il silenzio improvviso della rappresentazione, momenti di

opacizzazione che turbano lo spazio diafano della narrazione. Per opacizzazione si intenderà quindi un turbamento, una rottura o interruzione di questa continuità.

Si è già parlato a lungo della tendenza di Fellini a ragionare per quadri slegati<sup>31</sup> o comunque per sequenze fortemente autonome, dove lo spazio bianco fra una sequenza e l'altra è molto evidente.

Non a caso quello che a Fellini interessava di Petronio, erano

le parti mancanti, cioè il buio, tra un episodio e l'altro. Già a scuola, quando si studiavano i pre-pindarici, avevo cercato di riempire con l'immaginazione il vuoto fra i vari frammenti... [Petronio] mi fece pensare alle colonne, alle teste agli occhi mancanti, ai nasi spezzati, a tutta la scenografia cimiteriale dell'Appia antica o in generale ai musei archeologici. Sparsi frammenti, brandelli riaffioranti di quello che poteva anche essere considerato un sogno, in gran parte rimosso e dimenticato.<sup>32</sup>

Nel *Casanova*, le traversie biografiche del gentiluomo veneziano diventano punto di partenza e di crisi per una serie di fiabe grottesche che fra loro non hanno alcun nesso, o dove il nesso è debolissimo, se non fosse per la figura del protagonista pellegrino. Come dice Casanova stesso all'inizio delle sue memorie, «non ho mai avuto una meta fissa. Mi sono lasciato andare dove mi spingeva il vento». Fino al caso eclatante del Mastorna,

<sup>27</sup> FRANCESCO GRISI (a cura di), *I futuristi*, Newton & Compton, Roma, 1990.

<sup>28</sup> FELLINI, ZAPPONI, cit.

<sup>29</sup> LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2001.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Si legga FESTA, *Encolpio...*, cit.

<sup>32</sup> FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Roma-Bari, 1983.



di cui non rimangono che la-certi, ipotesi, possibilità, vero trionfo dell'ellisse e del turbamento.

Il cinema Hollywoodiano nella sua declinazione classica era eminentemente narrativo. In una rappresentazione di questo tipo, che sia visiva o verbale non importa, gli avvenimenti vengono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia. Nessuno parla. Gli avvenimenti sembrano raccontarsi da soli. Nella narrazione il narratore non interviene. Il cinema classico occultava il narratore a favore del soggetto del suo enunciato. Il tempo del discorso invece presuppone una figura dell'enunciazione, un locatore (l'imbonitore), e una figura della ricezione, il pubblico. In *Lola* è presente una particolare modalità di "panne" della rappresentazione, di afasia: la presenza all'interno del film, di un delegato, di una figura vicaria del regista, la figura, appunto, dell'imbonitore. Questo personaggio dall'aria losca interpretato da Peter Ustinov, così si presenta a Lola:

«Io sono il re del circo, io ho scoperto la donna a tre teste e l'elefante che suona il piano...»

«Desiderate...»

«Ingaggiarvi per fare scandalo... racconterete i vostri scandali, li ballerete se vorrete... Non mi interessa il talento ma la forza e l'efficacia.»

Questa figura interrompe continuamente i flashback di Lola (il continuum del film) per introdurre uno scarto, per imporre una virata all'azione, per saltare al capitolo successivo.

È la figura dell'enunciatore enunciato: il narratore delega in parte a lui il compito di esibire e commentare l'esperienza dei personaggi e quindi "guidare" la percezione degli eventi raffigurati.

*L'imitation of life* di Lola sarà soggetta a questo deus ex machina.

Qualcosa di simile accade in teatro, nell'*Anna Karenina* di Nekrosius<sup>33</sup>: lo spettacolo viene spesso interrotto da una figura di ometto (simile ad un contabile alla Gogol) che o viene scacciato dai personaggi in malo modo, o si affanna in secondo piano a percuotere oggetti metallici, o corre vestito da pescatore giapponese, da

manga di Hokusai<sup>34</sup>, incidendo le traiettorie delle figure. Estraneo all'azione, compie continuamente atti di sabotaggio: è l'incarnazione del Destino, l'ometto con la barba arruffata che «s'era chinato e con le mani rimestava lì dentro» parlando in francese. Entrambi, l'"Imbonitore" e il "Destino" lacerano la "transitività bianca" della rappresentazione: interpellando il pubblico fittizio del circo (*double* di quello cinematografico), del teatro, e determinando una sincope nel piano diafano (lo schermo, la quarta parete) della rappresentazione: essi «fanno apparire nella rappresentazione di qualcosa, il presentarsi della rappresentazione»<sup>35</sup>.

Secondo momento dell'afasia in *Lola Montes* è la clausura nella gabbia. Come altre figure nella storia del cinema (la donna scimmia di Ferreri, la donna vampiro di *Genuine*)<sup>36</sup> ella viene reclusa per essere guardata, toccata a pagamento. Accade qualcosa di simile alle figure di Bacon recluso in una gabbia, o scatola trasparente.

<sup>33</sup> *Anna Karenina* di Lev Nikolaevic Tolstoj, regia di Eimuntas Nekrosius, adattamento drammaturgico di Taurus Cizas, scene, Marius Nekrosius, costumi, Nadezda Gultiajeva, luci Audrius Jankauskas, assistenti alla regia Taurus Cizas, Daria Deflorian, Claudio Longhi, produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Biondo Stabile di Palermo. Con Annalisa Amodio, Paolo Mazzarelli, Paolo Musio, Mascia Musy, Alfonso Postiglione, Nicola Cavallai, Alessandro Lombardo, Gaia Zoppi, Renata Palminiello, Gilberto Colla, Vanessa Compagnucci, Corinne Castelli, Nicola Russo e Paolo Pierobon. Debutto: sabato 12 gennaio 2008, Modena, Teatro Storchi.

<sup>34</sup> Hokusai, pubblica fra il 1813 e il 1817, dietro insistenza dei suoi allievi il primo volume dei Manga. «Un grigio leggero, un rosa tenue e il nero dell'inchiostro gli bastano per modellare gli schizzi. Munito di questo solo bagaglio Hokusai è dappertutto: sulla pubblica via, all'angolo dei vecchi templi, nella dimora dei poveri e dei ricchi, sulle rive del Sumida, sul lido del mare ove brulicano i mostri, sotto i pini leggendari di Takasago» (HENRI FOCILLON, *Hokusai*, Nuova Alfa, Bologna, 1982).

<sup>35</sup> MARIN, cit.

<sup>36</sup> Ci si riferisce a *Genuine* (1920) di Robert Wiene. Il film narra di Genuine, sanguinaria sacerdotessa che, «all'asta in un mercato di schiavi viene comprata da un strano vecchietto che la rinchiude gelosamente in una gabbia di vetro inaccessibile ai visitatori. Ma Genuine riesce a indurre un giovane barbiere a tagliare la gola al vecchio tiranno, dopo di che diventa una supervamp che rovina tutti gli uomini a portata di mano» (KRAKAUER, cit.).

Ma non si tratta di una reclusione estrema del corpo, di una segreta sadiana, bensì di un corpo-merce, in esposizione perpetua. Si pensi alle scarpe in vetrina di Warhol (ci si riferisce alle *Diamond Dust Shoes*), o al *Digiunatore* di Kafka:

Tutti volevano vedere il digiunatore, almeno una volta al giorno; e negli ultimi giorni c'erano perfino degli abbonati che sedevano delle giornate davanti alla sua piccola gabbia; anche di notte avevano luogo delle visite, alla luce delle fiaccole per aumentarne l'effetto; quando il tempo era bello la gabbia veniva trasportata all'aperto... pallido, nella sua maglia nera, con le costole sporgenti... facendo a volte un cenno cortese della testa, rispondendo alle domande con un sorriso sforzato o allungando un sorriso attraverso le sbarre per fare palpabile la magrezza...<sup>37</sup>

Ma se *Lola* è un oggetto ermeneutico (rimanda cioè al suo passato, alle sue conquiste amorose), dinanzi alle scarpe di Warhol, come ammonisce Jameson, ci si trova dinanzi ad una

raccolta casuale di oggetti morti, che pendono dalla tela come altrettante rape, privati del loro precedente mondo vitale come il mucchio di scarpe rinvenuto ad Auschwitz, o ai resti e ai segni di qualche incendio tragico in qualche sala da ballo affollata.<sup>38</sup>

In Warhol, al contrario che in *Lola* non c'è modo di comple-

tare il gesto ermeneutico: se *Lola* può e deve essere restituita (da qui il suo elemento di fascinazione) alla sala da ballo, al mondo del jet set e delle corti, le scarpe di Warhol non sono restituibili al loro mondo di partenza, alle riviste glamour: sono pura superficie luccicante e decorativa.

L'afasia di Casanova, atto meccanico e derisorio della figura che, agghindata alla donna manichino (parodia dell'abbraccio del melodramma), compie sempre il medesimo giro circolare (parodia della passeggiatina) è più vicino al movimento automatizzato del Chaplin de *Tempi moderni* (sequenza dello schettinaggio a occhi bendati e al Nataniele di Hoffmann<sup>39</sup>).

La partner "definitiva" del grande amatore veneziano, l'automa meccanico, fa parte del primo ordine di simulacri come lo intende Baudrillard<sup>40</sup>, basata sulla contraffazione della natura.

A differenza del robot infatti (secondo ordine di simulacri) che «è l'equivalente dell'uomo e se lo annette come equivalente nell'unità d'un processo operativo»<sup>41</sup> l'automa si basa su analogia e contraffazione, che lavorano «sulla sostanza e sulla forma e non ancora sulle relazioni e le strutture». L'au-

toma funziona quindi come il damerino di corte, la dama di compagnia, l'odierna bambola gonfiabile, che del manichino meccanico è la variante sotto il segno della *softness*. Automa celeberrimo è quello descritto da Hoffmann nell'*Uomo di sabbia* con il quale il protagonista balla per tutta la durata di un ricevimento (come *Madame de* con Vittorio de Sica in *I gioielli di Madame de...* (Ophüls, 1953):

Ballare con lei! Con lei! Questa era in quell'istante la meta di tutti i desideri di Natanaele... Lui stesso non seppe mai come accadde che... capace soltanto di balbettare poche parole, le afferrasse la mano. Fredda come ghiaccio era la mano d'Olimpia: egli si sentì attraversare e sconvolgere da un raccapricciante gelido brivido di morte... nell'animo di Natanaele ascese a più alto ardore il desiderio amoroso: prese tra le braccia la bella Olimpia e si gettò con lei nelle danze.

Il balletto della coppia è meccanico proprio come quello di Casanova:

Dall'interno della bambola parte la musica di un carillon, un po' saltellante, ma dolce. La bambola fa un lieve inchino, poi comincia a girare intorno, danzando sul ritmo del carillon. Casanova le gira intorno, come se danzasse con lei. La sua vestaglia svolazza. Anche gli sfarzosi vestiti della donna meccanica svolazzano. Egli aveva sempre pensato di ballare seguendo la giusta cadenza, ma a giudicare dalla particolarissima fermezza

<sup>37</sup> FRANZ KAFKA, *Un digiunatore*, in KAFKA, *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano, 1994.

<sup>38</sup> FREDRIC JAMESON, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

<sup>39</sup> Ci si riferisce a Charlie Chaplin, *Tempi moderni* (1936), e a E.T.A. HOFFMAN, *L'uomo della sabbia*, Bompiani, Milano, 1991.

<sup>40</sup> Baudrillard parla di tre ordini di simulacri, l'"angelo di stucco", il "simulacro industriale", il "codice". «Tre ordini di simulacri si sono succeduti dopo il rinascimento, parallelamente alla mutazioni della legge del valore: la contraffazione è lo schema dominante dell'epoca classica, dal rinascimento alla rivoluzione industriale. La produzione è lo schema dominante dell'era industriale. La simulazione è lo schema dominante della fase attuale retta dal codice», in JEAN BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979.

<sup>41</sup> *Ibidem*.











ritmica con la quale ballava Olimpia, egli dovette ben presto convincersi che a lui mancava ed era sempre mancata ogni misura e cadenza.

#### Finiscono per baciarsi:

Baciò la mano di Olimpia, si chinò sulla sua bocca: labbra fredde come il ghiaccio incontrarono le sue ardenti. «Mi ami, mi ami Olimpia?», solo questa parola sussurrava Natanaele.

#### Casanova, dal canto suo, dedica alla bambola alcuni versi del Petrarca, quindi:

Improvvisamente la bambola stringe le braccia imprigionando Casanova, il quale le dà un bacio sulle labbra e poi si ritira, turbato.

Ma il povero Natanaele, al contrario di Casanova, che dopo un primo, momentaneo errore, rimane affascinato proprio dalla natura artificiale della bambola, si lascia ingannare dalla contraffazione operata dal simulacro. E se Casanova finisce per diventare automa adeguandosi alla compagna, Natanaele, quasi impazzisce quando scopre la verità:

[Casanova] esamina attentamente la bambola. Il volto è pallido, ma dipinto di rosso e nero in modo un po' grossolano, clownesco. Gli occhi di vetro fissano il vuoto, irrimediabilmente. Eppure, anche nella sua inespressività, la bambola sembra alludere a qualcosa di misterioso, di imprevedibile: una specie di freddo sorriso della Gioconda. Casanova le palpa i seni.<sup>42</sup>

Troppo bene aveva visto che il volto di cera di Olimpia s'era fatto pallido come quello d'un cadavere e non aveva più occhi: in luogo loro due nere cavità. Essa era una bambola senza vita.<sup>43</sup>

#### Con una creatura siffatta Casanova intreccia l'ultima relazione possibile, quella con l'inorganico, dotato però di uno straordinario sex appeal.

Casanova le allarga le gambe, sussurrando: gambe di piombo... Poi, con la faccia sconvolta da una fulminea febbre amorosa, tenta di violentare la bambola. La faccia della bambola compie dei movimenti meccanici: apre e chiude gli occhi, tira fuori la lingua e la ritrae, gira un po' la testa a destra e a sinistra.<sup>44</sup>

Questa dannazione verso il *ballet mécanique* era però già presente in Casanova, per così dire, fin dall'inizio. Si pensi infatti alla complicata danza (atletismo della figura) di Casanova con la monaca. Questo movimento sotterraneo della figura che sempre ritorna, è presente anche in Nekrosius, *Anna Karenina*: è il pattinaggio a dominare – connotare la figura di Kitty, che mima continuamente il movimento ginnico del pattinaggio su ghiaccio, ne è posseduta. Infine in *Casanova* e in *Lola Montes* vi è un ulteriore aspetto da sottolineare e riguarda la bellezza femminile. In *Lola* si assiste alla scomposizione

del suo corpo in parti: durante una delle sue performance verrà cantato un motivetto sullo sfondo, intitolato *Le dodici bellezze di Lola*, che glorifica dodici parte del corpo della donna famosa.

Il sezionamento delle bellezze femminili, spiega Benjamin, «che evidenzia ciascun particolare attraverso la similitudine, si attiene segretamente all'immagine del cadavere»<sup>45</sup>. La scomposizione della bellezza femminile nei suoi componenti assomiglia infatti ad un sezionamento. Artificio della poesia barocca, che paragonava le parti del corpo con elementi preziosi e inorganici quali l'alabastro, il marmo, l'oro, le pietre preziose, viene rovesciato da un poeta come Benn nelle poesie di Morgue: «Il tuo volto è una rosa che agghinda la veste allo specchio... è color vino il tuo labbro ed è pietra che il petto frantuma...»<sup>46</sup>. Oppure: «Questa fila qui son grembi in disfaccimento, e mammelle in disfaccimento quest'altra... le schiene sono piagate...»<sup>47</sup>. Fellini è particolarmente attento a tali descrizioni. E nel *Casanova* presenta un vero catalogo di tipologie femminili, nel quale è evidente lo stesso deriva fatale dalla sensualità alla consunzione.

E così da una parte avremo

<sup>42</sup> FELLINI, ZAPPONI, cit.

<sup>43</sup> HOFFMAN, cit.

<sup>44</sup> FELLINI, ZAPPONI, cit.

<sup>45</sup> WALTER BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>46</sup> GOTTFRIED BENN, *Morgue*, Einaudi, Torino, 1971.

<sup>47</sup> *Ibidem*.



figure come la negromante D'Urfé, vestita un po' da bambina, con la parrucca improbabile alla Hogarth e la faccia «dipinta e incartapecorita» come quella di una salma, dall'altra la dama Henriette (prima, travestita da ufficiale, con i capelli corti da monello), meravigliosa bellezza settecentesca dal collo lungo e flessuoso, incipriata, etc. In mezzo figure come quella della morticina, Annamaria, debole, magra come un giunco e bianca e fredda come una statua di marmo

## 1.2 L'immagine quadro, la performance.

L'immagine quadro è un arresto del flusso apatico della pellicola, o quantomeno, all'interno del film, l'indizio o la prova di una sospensione. *Lola Montes* è un film basato sulla sospensione del gesto (vedi atletismo). Questa sospensione del corpo diviene emblematica durante le lunghe sedute per il quadro del granduca. Lola, sdraiata su un canapé, prima impellicciata, poi sempre più svestita si fa ritrarre da laborioso pittore accademico. Quindi, nuda di spalle, la testa leggermente girata a guardare verso di noi, viene così raddoppiata, *pitturalizzata*, da un quadro. La funzione dell'opera è di certo mnemonica o meglio ontologica.

Il ritratto *Lola* è una sorta di cascata irrigidita, di arresto del flusso. Lola diviene così la favorita del granduca. È proprio quello che succede in Masoch: gli amori traggono la loro origine, o quanto meno si concretizzano, con l'opera d'arte, si confondono con le statue di pietra, «o con quadri nell'ombra»<sup>48</sup>. Grande importanza possiedono le scene fissate, fotografate o dipinte:

Si adagia sui cucini rossi nell'ampia pelliccia. Le pelli morbide e voluttuose dello zibellino le accarezzano il corpo freddo e marmoreo. Il braccio sinistro, cui si appoggia, sembra un cigno addormentato nell'ampia manica della pelliccia, mentre la mano destra giocherella distrattamente con la frusta. Poi l'occhio mi cadde sul sontuoso specchio della parete di fronte. Lancio un grido di meraviglia vedendo noi due riflessi nella cornice d'oro massiccio come se fossimo dipinti su una tela. È un quadro talmente stupendo che vengo invaso da una profonda tristezza al pensiero che quelle linee e quei colori si dissolveranno presto come strati di nebbia... Ah sì è veramente bello... peccato che non si possa fermare un istante - ... E perché no?<sup>49</sup>

Come Wanda, Lola è eternizzata in un gesto, in un atteggiamento. È l'aspetto estetico del masochismo che si realizza nel modello dell'arte e della sospensione. Se *Venere in pelliccia*, come dice Deleuze, «è tutta sotto il segno di Tiziano, nel mistico rapporto tra la carne, la pelliccia e lo specchio», il ritratto di Lola è Ingres dipinto da Manet. Di Ingres la postura,

il lusso, l'opulenza delle carni bronzee, di Manet lo sguardo, la *presenza*, come la descrive Valéry:

L'Olympia avvince, produce un sacro orrore, s'impone e trionfa. È scandalo, idolo; potenza e presenza pubblica di un miserabile arcano della società. La sua testa è vuota: un filo di velluto nero l'isola dall'essenziale del suo essere. La purezza di un tratto perfetto racchiude l'impura per eccellenza, colei la cui funzione esige l'ignoranza tranquilla e candida di ogni pudore. Vestale animalesca votata al nudo assoluto, permette di sognare tutto ciò che nasconde e si conserva di barbarie primitiva.<sup>50</sup>

In effetti se dobbiamo ad Ingres le scene del circo, è a Manet che dobbiamo far risalire tutte le altre.

In *Casanova* i referenti figurativi rispondono ad un'altra logica, che non è più quella della sospensione quanto quella dell'accumulo e della reiterazione. Si pensi al secondo movimento presente nel film dopo la copula che è quello (direttamente apparentato al primo) del cibo. Si pensi alla sequenza del simposio parmense, quando Casanova, insieme con la magnifica Henriette, è ospite del lascivo Gobbo. Qui Casanova è seduto dinanzi ad un pranzo luculliano che ricorda le nature morte olandesi, quello che Barthes definisce il mondo oggetto:

Lo scopo dei pittori olandesi non è quello di liberare l'oggetto dalle sue qualità per metterne a nudo l'essenza; si tratta al contrario di accumulare le vibrazioni secondarie dell'apparen-

<sup>48</sup> GILLES DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1996.

<sup>49</sup> LEOPOLD VON SACHER MASOCH, *Venere in pelliccia*, La Spiga-Meravigli, Milano, 1995.

<sup>50</sup> PAUL VALÉRY, *Triomphe de Manet*, 1938, in *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Classici dell'arte Rizzoli, Milano, 1967.

za... Il solito esito logico di questa pittura consiste nel rivestire la materia con una specie di glassa, sulla quale l'uomo possa muoversi senza intaccare il valore d'uso dell'oggetto.<sup>51</sup>

Aspetto essenziale di pitture siffatte è la lucentezza: sono *superfici facili*, dove ogni enigma è risolto a favore della superficie. Nel banchetto di Parma le superfici colorate di verde stridente, gustose, dei meloni o zucche in primo piano, mostrano un oggetto, aperto, esibito, aggettante. Durante tali tour de force del palato e della lingua occorre comportarsi come davanti ad una natura morta olandese, percorrendo il quadro da una parte all'altra.

Le scene olandesi necessitano una lettura progressiva e completa: bisogna cominciare con una estremità e finire all'altra, darsi il compito di percorrere il quadro, non dimenticarne neanche quell'angolo, quel margine, quello sfondo.<sup>52</sup>

Lo stesso abito di Casanova aderisce ai criteri della golosità e della softness. Lontano anni luce dal doppiopetto borghese, che comprime e cancella, più che un abito è un oggetto gustoso, oggetto commestibile fra altri oggetti commestibili che ricorda

Oldenburg<sup>53</sup>: nell'artista pop si assiste ad un oggetto quotidiano che subisce due tipi di mutazioni: un ingigantimento di proporzioni da un lato, una gustosa morbidezza dall'altro. I suoi oggetti senza spigoli, soffici, «sembrano volersi riconciliare con l'uomo, divenuti teneri e materni»<sup>54</sup>.

Inoltre il volto di Casanova, addobbato da elaborate parrucche, maschera cerea, labbra rosse e molli è connotato da uno sguardo penetrante vivo, mobilissimo. È solo nello sguardo che si concentra la sua umanità, che non si ritrova né nei gesti, sempre sottoposti o al codice del cerimoniale o all'ultramovimento dell'orgia, né nella lingua, che è quella maggioritaria delle corti e degli eruditi. È uno sguardo mobile, ricco di aggettivi, che alla fine del film subisce una strana spoliazione, diviene sguardo e basta, sguardo cieco, che non vede che il fantasma.

In Casanova il buon cibo, la conversazione erudita, sembrano essere il corollario dell'attività erotica. A differenza di Sade, dove la conversazione era dimostrazione di una assunto di partenza (Deleuze

parla di violenza del linguaggio), e il cibo (anche lì sovrabbondante e luculliano) era solo a funzione ricostituente in Casanova la frequentazione del bel mondo, i simposi, possiedono una funzione di ascesa sociale, che ha valore di aggiunta, accrescimento, protesi, plus valore. Come dice Proust:

Ansiosa di innalzarsi agli occhi delle famiglie principesche o ducali, immediatamente al di sotto delle quali si situa, questa aristocrazia sa di poterlo fare solo aggiungendo al proprio nome qualcosa che non conteneva già, qualcosa che a parità di nome farà sì ch'essa prevalga: un'influenza politica, una fama letteraria o artistica, una fortuna economica.<sup>55</sup>

Ma durante il banchetto succede anche altro. Il Gobbo inscena una pantomima omoeotica con un ballerino<sup>56</sup>. Grande importanza rivestono gli abiti, che, come in un quadro tardo gotico, non rispettano le proporzioni della natura, ma come dice Focillon, «sottopongono le forme a variazioni sbalorditive» e si assiste alla creazione di ibridi: la moda impone all'essere umano «il profilo del fiore o della bestia»<sup>57</sup>, inventa una

<sup>51</sup> BARTHES, cit.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Oldenburg tra gli esponenti della pop art americana, trasforma l'oggetto di uso comune, l'oggetto mass media, a mezzo di una metamorfosi che ne coinvolge l'apparenza, la consistenza e la destinazione. In LARA VINCA MASINI, *L'arte del Novecento*, Giunti, Firenze, 2003.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano, 1995.

<sup>56</sup> È curioso che nella sceneggiatura originale, propedeutica al film, al posto della pantomima camp vi fosse una sorta di parodia del peplum, dove «sei o sette attori vestiti in abiti di antichi romani cantano a voce altissima, accompagnati da strumenti a corda. Fra di essi un paio di castrati, vestiti da donna ma riconoscibilissimi». FELLINI, ZAPPONI, *Casanova*, cit.

<sup>57</sup> FOCILLON, cit.

umanità artificiale. Il risultato è un film di Jack Smith<sup>58</sup>. Si sa quanta importanza avesse per il regista underground la costituzione di una umanità seconda, completamente artificiale, replica del pantheon hollywoodiano della *golden age*.

La pantomima del gobbo lucertolone, le reiterate performance amatorie di Casanova, hanno molto in comune con quelle pratiche performative che vediamo nei film di Smith: si pensi alla danza lasciva della donna serpente, la lunga sfilata sulla piattaforma, la copula fra l'uomo lupo e la donna sirena in *Normal Love*.

Come nel palcoscenico del gobbo-lucertola, o nei talami di Casanova dove si assiste a quella tensione corpo vestito nudo, corpo travolto dall'esaltazione erotica, le figure di Smith subiscono un incessante movimento performativo: la figura diventa uomo se donna, donna se uomo, mostro, sfinge, ma, soprattutto, icona hollywoodiana: ecco apparire, come un capo firmato contraffatto, la copia di Veronica Lake, di Liz Taylor, la serie delle Marilyn.

Queste figure anonime si trasformano in divi *aggiungendo al loro nome qualcosa che non aveva già*, qualcosa che per-

metterà di innalzarsi o assottigliarsi per raggiungere il fantasma, l'idolo. Si sostituisce il retaggio con una protesi, il sangue blu con il veleno.

Per le figure di Smith, per quelle addobbate di Fellini si tratta dell'aggiunta di un semplice prefisso, il *para-*. Esso designa nello stesso tempo la prossimità e la distanza, la similarità e la differenza, l'interiorità o l'esteriorità. È contemporaneamente al di là e al di qua di una frontiera.

Una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall'altra della frontiera che separa l'interno dall'esterno: è anche la frontiera stessa, lo schermo che costituisce la membrana permeabile fra il dentro e il fuori. Essa le confonde lasciando entrare l'esterno e uscire l'interno, separandoli e unendoli.<sup>59</sup>

Il *para-ergon*, quello cioè

che si aggiunge all'*ergon*, all'opera, al lavoro compiuto, al fatto, ma non rimane in disparte, bensì entra in contatto e coopera, da un certo al di fuori con il di dentro dell'operazione. Non semplicemente da fuori, ne semplicemente da dentro. È come un accessorio che si è costretti ad accogliere sul bordo, a prendere a bordo.<sup>60</sup>

Divinità contraffatta in Smith, essere composito in Fellini, queste figure sono mostri artificiali, e, come nel caso della sfinge e del Minotauro, è l'unione che fa l'incantesimo.

### 1.3 Venezia, il viaggio e il ritorno

Per diciassette giorni navigò traversando l'abisso, al diciottesimo apparvero i monti ombrosi della terra feacia: era già vicinissima, sembrava come uno scudo, là nel mare tenebroso. (Omero, *Odissea*, libro V, vv 278-281)

Le peregrinazioni di Casanova, amatore n. 1 che si diletta di alchimia, poesia, idraulica, matematica, iniziano a Venezia, una Venezia che Fellini, sempre irrispettoso di qualsiasi aderenza al dato storico (si pensi, di contro, a Kubrick e alla ricostruzione certosina del Settecento in *Barry Lindon*) o al dato reale (*A Venezia... un dicembre rosso shocking*, Nicolas Roeg; *Eva*, Joseph Losey) trasfigura completamente.

Della Serenissima non rimangono che il Canal Grande e la Laguna, che da soli bastano a determinare la città intera. Non si tratta qui della *pars pro toto* gestaltica<sup>61</sup> ma di qualcosa di più radicale. Scrive Roland Barthes che il significante del mito «si presenta in modo ambiguo, perché senso e forma a un tempo, pieno da un lato, vuoto dall'altro»<sup>62</sup>.

Il significante pieno sarebbe un'anomalia, perché bastante a se stesso: il mito allora, ed è questa la sua caratteristica

<sup>58</sup> Jack Smith fu regista, performer e attore. Fra i film ricordiamo *Flaming Creatures* e *Normal Love*. Per il nesso con Fellini si veda GIOVANNI FESTA, *Breve compendio dell'artificioso cinematografico: Federico Fellini e Jack Smith*, in "Fellini Amarcord", a. V, n 3-4, dicembre 2005.

<sup>59</sup> Si veda MEYER SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Giovanna Perini, Roma, Meltemi, 2002.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Per il concetto di *pars pro toto* si legga RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 2001.

<sup>62</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1994.

principale, trasforma il senso in forma, fa evaporare la storia, «resta la lettera».

La forma allora non contiene più nulla della lunga storia del senso, la sua letteratura.

Nello stesso tempo il mito non sopprime il senso, lo mette tra parentesi, per richiamarlo o allontanarlo a piacimento.

Questo gioco a rimpiazzare fra senso e forma, questo andare e venire sarà appunto il mito, «che è sempre un furto di linguaggio».

Dice ancora Barthes:

Il mito è una parola rubata e restituita solo che la parola rubata non è più interamente quella sottratta: nel riportarla, non la si è esattamente rimessa al suo posto. Questo rapido furto, questo slittamento, questo breve momento di falsificazione costituisce l'aspetto congelato della parola mitica.

L'operazione di Fellini, il suo sacro furto, consiste nel prelevare il Canal Grande, la Laguna, per introdurli nel suo set impossibile: quello che lui preleva non è Venezia, il Settecento, che Fellini considerava come il secolo «più esaurito esausto e svenato» dal punto di vista figurativo quanto la venezietà di Venezia, ovvero l'idea stereotipa che lo spettatore ha della Serenissima: su questi due frammenti, la Venezia di Fellini ha puntellato le sue rovine.

Ma il regista non si limita a questo. Quando ad inizio film connota o meglio metamorfizza

l'isola di San Bartolo (dove Casanova ha il convegno erotico con la suora) con un referente figurativo preso dalla storia della pittura, l'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin, egli si presta ad una precisa logica, che è quella della contraffazione. La sua Venezia di fantasia è un mondo artefatto composto da:

1. Canal Grande, Ponte di Rialto;
2. laguna posticcia, che si scoprirà essere di plastica nera<sup>63</sup> (motivo "plagiato" in un moderno videoclip, vedi Nick Cave, *The Weeping Song*);
3. *Isola dei morti* di Böcklin - San Bartolo;
4. Tribunale-Marchingegno, o carillon;
5. i Piombi-scatoles cinesi;
6. Venezia dall'alto (tre cupole a diversa profondità);
7. ritorno, in sogno: gradinate di una chiesa, dalle quali discendono donne in abiti multicolori.

Fellini crea una Venezia seconda, posticcia, città irreale edificata per addizione. E nell'associare il frammento "Canal Grande" con quello "*Isola di Böcklin*", compie un'operazione simile a quella dei capricci di Canaletto, che metteva insieme frammenti più o meno identificabili prelevati da altre città: il risultato è una veduta composta di invenzione, «la Venezia che fabbricar potrebbesi» teorizzata dell'Algarotti<sup>64</sup>.

È la creazione di un nuovo genere. Si prendeva un sito dal vero e si ornava poi di begli edifici presi di qua e di là. Il risultato è una *unreal city*, simulacro della Venezia reale. Il simulacro secondo la definizione platonica, è la copia identica di un originale che non esiste: tali sono la Venezia capricciosa di Canaletto pratica addizionale, ad esempio, di tre edifici del Palladio, uno a Venezia (Palazzo Chiericati), l'altro a Vicenza (Basilica), più il ponte di Rialto come poteva essere o diventare secondo le intenzioni del Palladio stesso e la Venezia di Fellini, che vede l'800 teutonico (Böcklin) combinato al Settecento vedutista dato dalla combinazione di "Canal Grande", "Laguna", "Gradinate marmoree".

Il ponte di Rialto ha la stessa funzione, poniamo, del London Bridge nella *Terra desolata* di Eliot: ha funzione di richiamo, aggancio topografico. È uno dei dettagli architettonici della *Unreal City*, sul quale transitano i morti dell'*Inferno* dantesco, i marinai delle guerre puniche (battaglia di Milazzo, 260 a. C.):

Città irreale, io ho talvolta visto e vedo  
Sotto la nebbia bruna della tua alba  
invernale  
Una folla fluire sul London Bridge,  
tanti,  
Ch'io non avrei creduto che morti tanti  
n'avesse disfatti...  
Lì vidi uno che conoscevo e lo fermai  
gridando:  
«Stetson! Tu che eri con me sulle navi  
a Milazzo!»<sup>65</sup>

<sup>63</sup> *The Weeping Song* è una canzone di Nick Cave che compare nell'album *The Good Son*. Nel video omonimo Nick Cave e Blixa Bargeld navigano in un mare burrascoso di plastica nera. Una luna bianca posticcia illumina la scena.

<sup>64</sup> Francesco Algarotti, autore di un *Newtonianesimo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori* (1737), fu erudito e conoscitore d'arte.

<sup>65</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *La terra desolata*, Rizzoli, Milano, 1982.



#### 1.4 Lo spazio chiuso: la dimora avita, la prigione

«And fly fly away» canta Lou Reed alla fine di *Hollywood Blvd*, short story di un ragazzo che vuole andare via dal suo quartiere<sup>66</sup>: l'ambiente domestico evoca spesso l'idea di clausura, condividendo (in caso di dispotismo di uno o più membri del consesso familiare o di incomprensioni fra coniugi), con le prigioni o le galere la fama di luogo dal quale bisogna cercare di fuggir via. Si pensi a Strindberg, che forse di questa clausura, che confina con la mancanza d'aria e può essere simboleggiata dall'asfissia, ha fornito, in *Il sogno*, l'immagine più efficace: la serva "blinda" i lati delle finestre con strisce di carta, in modo da creare un ambiente completamente sottovuoto, impermeabile all'aria esterna, alla frescura, all'ossigeno:

Cristina sta incollando le strisce di carta sulle doppie vetrate... «Io incollo, incollo.»

La figlia, pallida ed emaciata, sta seduta presso una stufa: «Tu porti via l'aria, io soffoco.»

Cristina: «Ormai non c'è più che una piccola fessura.»

«Aria, aria non posso respirare.»

«Io incollo, incollo!»

«Ah, è come se tu mi incollassi la bocca.»<sup>67</sup>

«La vita privata deve essere recintata: nessuno ha il diritto di sapere cosa succede fra le mura domestiche»: così nel

1873 il dizionario Littré. La vita privata è *murée*: uno spazio rigorosamente circoscritto, al riparo dagli sguardi altrui, che regole puntigliose delimitano e proteggono con sempre maggior precisione.

Nello spazio del melodramma classico, definito della "dimora avita" si avrà uno spazio multiplo, complesso, stratificato. I personaggi del melodramma però, a differenza di Casanova, di Lola, non si spostano. Le loro azioni si svolgono o all'interno della dimora o all'interno della sua variante più vasta, il villaggio, la *small town*. Ma si tratta di una variazione solo scalare: al dedalo di stanze, ognuna precisamente connotata (camera del padre vs camera del figlio in *A casa dopo l'uragano* di Minnelli), si sostituisce il *village* con la sua serie di facciate, la strada etc. La casa è un interno ammobiliato con gusto borghese.

Valga la descrizione di un interno ibseniano – tipo, *Casa di bambola*, e la sua variante ad opera di Fassbinder, regista che in un film come *Veronica Voss* (1982) porta al massimo grado questa idea di clausura del melodramma in uno spazio addobbato che diventa foresta di simboli incomprensibili. Già ammobiliata dal proprietario precedente morto suicida, al suo interno Veronica deve sfinirsi in pratiche quotidiane impostate dal marito-aguzzino, come l'ascolto ripetuto di musica sacra e

la letteratura di manuali di idraulica. Dopo un po' non potrà più ricevere visite dall'esterno né uscire lei stessa, le verrà tagliato il telefono e naturalmente, le verrà negato dal marito-mostro il conforto di un figlio. Così Ibsen descrive l'interno della casa di Nora e Elmer:

Una stanza raccolta, arredata con molto gusto ma senza lusso. Nel fondo a destra una porta dà in anticamera e un'altra a sinistra nello studio di Elmer. Tra queste due porte un pianoforte verticale. A sinistra, a metà della parete, una porta e più avanti una finestra. Presso la finestra un tavolo rotondo, una poltrona e un piccolo sofà. Alla parete di destra, un po' in fondo, una porta e in primo piano una stufa di maiolica, davanti alla quale stanno due o tre poltrone e una sedia a dondolo. Tra la stufa e la porta, un tavolino. Incisioni alle pareti. Uno scaffale con porcellane e altri ninoli artistici; una piccola scrivania piena di libri splendidamente rilegati; un gran tappeto copre tutto il pavimento. La stufa è accesa. È una giornata di inverno.

Un interno di questo tipo tipicamente borghese può essere assunto come paradigma degli interni del melodramma classico (con lievi variazioni: camino invece di stufa, quadri o fotografie invece di stampe etc.).

Dagli spazi definiti "del privato", si passa così nel supermelodramma alla peregrinazione attraverso spazi passionalizzati: Casanova, Lola, infatti, viaggiano moltissimo.

Ma ogni città europea visitata dal primo (nell'ordine, dopo la

<sup>66</sup> In *New York*, album del 1989.

<sup>67</sup> AUGUST STRINDBERG, *Il dramma del sogno*, in STRINDBERG, *Romanzi e drammi*, a cura di Carlo Picchio, Casini, Roma, 1950.



fuga da Venezia Parigi, Parma, Roma Wuttenberg, la Boemia, più quel vero e proprio spazio organico, che è il Ventre della balena e che si vedrà poi), ogni reame attraversato dalla seconda, non vengono anticipati dall'inquadratura d'ambiente, che è predisposta a fornirci l'indicazione di luogo e azione: si precipita direttamente in un interno. In Fellini allora la dicotomia non sarà più fra interno ed esterno quanto fra interno e interno. Se in *E la nave va* vi era la precisa indicazione per così dire gerarchica fra un alto e un basso (Salone *art nouveau* vs sala macchine) in Casanova si hanno altrettanto precise funzioni che potremmo far risalire alla semiotica plastica di Greimas.

Greimas propone di analizzare il testo visivo secondo una griglia composta da tre categorie: cromatica, eidetica, e topologica. La prima funzione si riferisce al colore ed alle sue gradazioni (chiaro Vs scuro, nero vs bianco etc.) la seconda alla forma (concavo vs convesso, grande vs piccolo) la terza alla posizione (alto vs basso, sinistra vs destra)

Il carcere dei Piombi è un vero spazio performativo, che Fellini mostra per frammenti,

illustrati da brevi e minimi movimenti di macchina, visto che i suoi quadri si articolano sempre (come nel Welles tardo) molto rapidamente. Il risultato di questo intenso lavoro in sede di montaggio, è la creazione di uno spazio che viene creato per la figura e che sola in essa trova la sua verità e la sua funzione. Ecco spiegato perché in Fellini (soprattutto dagli anni Sessanta, dalla conquista del colore e dai film in studio in poi) non vi sono quasi mai paesaggi. I più famosi, quelli del *Satyricon*, sono iperpopolati: lo spazio o è assente oppure si assiste al suo interno ad una crescita demografica esponenziale. Altri tre sono i registi degli interni a oltranza e della saturazione del quadro: Carmelo Bene, Warhol e Altman<sup>68</sup>. Quando Casanova viene incarcerato in questa sorta di carcere di massima sicurezza ante litteram per eresia, compie, in questo spazio strutturalmente semplice (pareti lisce, impianto rettangolare, una sorta di grande quadrato) una serie di atti performativi. Per permettere questa acrobazia della figura, Fellini crea un vero e propria griglia e sottoarticola lo spazio in sottospazi in interrelazione reciproca.

Per quanto riguarda la categoria cromatica si ha una sorta di colore neutro, caratterizzato dalla presenza di macchie d'umido e graffiti.

Per i primi si rimanda a Leonardo, o a Song Ti<sup>69</sup>, per i secondi alle opere di Richard Serra esposte all'aperto, sulla superficie delle quali vengono fatti graffiti e ai Piombi stessi<sup>70</sup>, dove oggi vengono raccolte in teche le lettere dei prigionieri e sono ancora visibili i graffiti dei reclusi. Questo per indicare il fatto che il monocromo invita ad apporre dei segni. Forte è l'effetto pagina bianca.

La categoria eidetica è data soprattutto dalla dicotomia grande piccolo: grande la sala del tribunale, grande il carcere, grande la prima sala, poi Casanova viene condotto verso una porticina non più grande di quella dell'Alice carrolliana:

Si voltò e vide una tenda bassa, che non aveva notato prima, e dietro c'era una piccola porta alta circa trenta centimetri: provò la piccola chiave nella serratura e con sua grande sorpresa vide che funzionava. Alice aprì la porta e trovò che questa conduceva ad un piccolo passaggio, non più grande di una tana di topo.<sup>71</sup>

Dietro la porta una stanza angusta, dove Casanova è co-

<sup>68</sup> Per quanto riguarda il concetto di saturazione del quadro si rimanda a Deleuze: «Il quadro è quindi inseparabile da due tendenze verso la saturazione e la rarefazione. In particolare il grande schermo e la profondità di campo hanno permesso di moltiplicare i dati indipendenti, a tal punto che la scena secondaria appare sul davanti mentre la principale si svolge sul fondo, o a tal punto che non si può distinguere più fra la secondaria e la principale». In GILLES DELEUZE, *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.

<sup>69</sup> Per Leonardo e Sun Tzu sulla macchia si veda ERNST HANS GOMBRICH, *Norma e forma studi sulla storia dell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1972.

<sup>70</sup> I piombi sono la parte sottotetto delle antiche prigioni di Venezia, situate nel complesso di Palazzo Ducale. Vi furono imprigionate personalità come Giordano Bruno, Silvio Pellico, Niccolò Tommaseo e, appunto, Giacomo Casanova.

<sup>71</sup> LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano, 1983.

stretto a stare raggomitolato. Si tratta di vere e proprie gradazioni di clausura, proprio come in Sade, che aveva suddiviso lo spazio in sottospazi rigorosi, fino alla piccola stanza rettangolare sotterranea, piccola celletta insonorizzata dove il libertino è solo con la sua vittima, versione miniaturizzata e contraria del grande salone dei piani superiori dove vengono consumate le orge, e dove vengono raccontate le imprese: è lo spazio della parola vs spazio del silenzio, che Barthes definisce «forma teatrale della solitudine». Questa falla nel tessuto della narrazione, «questo buco, ha come segno analogico il luogo stesso delle segrete: regolarmente cantine profonde, cripte, sotterranei, incavi praticati nel fondo dei castelli, dei giardini, dei fossati, da cui si risale soli»<sup>72</sup>: la Celletta di Casanova, la segreta di Sade sembra davvero trovarsi al centro della terra.

Una pietra fatale poteva essere sollevata sotto la predella dell'altare del piccolo tempio cristiano che indicammo nella galleria; vi si trovava una scala a chiocciola, molto stretta e ripida, che, con trecento scalini,

scendeva nelle viscere della terra in una specie di carcere con soffitto a volta, chiuso da tre porte di ferro, nel quale si trovava tutto quello che l'arte più crudele e la barbarie più raffinata possono inventare di più atroce... e là che tranquillità.

Si noti anche come Sade, in un gioco perfetto di interno di interni riassume lo schema labirintico da scatole cinesi della topografia castello degli orrori:

Era a casa sua, fuori dalla Francia, in un paese sicuro, nel mezzo di una foresta inabitabile, in un rifugio di questa foresta... che, per le misure prese, solo gli uccelli del cielo potevano vedere...<sup>73</sup>

Questo rapporto alto-basso (emblematico ad esempio sia nel *Satyricon* che, lo ripetiamo in *E la nave va*, dove acquista la precisione di un grafico) permette di introdurre l'ultima categoria, quella topologica: basso, vs alto, terra vs cielo, prigionia vs libertà, che coincide con l'inizio del viaggio vero e proprio, Casanova guadagna l'uscita grazie ad una botola: non rivedrà più Venezia se non in sogno. Fellini crea così un vero e proprio spazio passionalizzato, con pochissimi elementi. La fine del percorso segna l'inizio del viaggio.

Inoltre la fuga dal carcere grazie ad un espediente teatrale elementare, la botola, vedi Méliès e il *simple trick*<sup>74</sup>, fa riflettere lo spettatore da una parte sul carattere assolutamente fittizio della performance di Casanova e dall'altra sull'unità strutturale del mondo di Fellini, sul viaggio da fermo del suo eroe. Lo spazio di Méliès infatti deve essere considerato come destinato a sostituire l'esperienza di prestidigitazione al teatro Robert Houdin.

Il mondo di Fellini, lo spazio chiuso e lo spazio aperto come la stessa catena di spazi chiusi è intimamente collegato da passaggi segreti, gallerie, scalinate. Come in Kafka, nel Processo, dove si ha una continuità degli uffici, per lontani che siano gli uni dagli altri, in quelli che Deleuze chiama blocchi-serie<sup>75</sup>.

A livello figurativo solo Raffaello era stato capace di creare un grafico altrettanto preciso del rapporto prigionia-liberazione: nella *Stanza di Eliodoro*<sup>76</sup>, l'affresco con la liberazione di San Pietro è esemplare in tal senso. Suddisvisibile in tre porzioni o fasce

<sup>72</sup> ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1977.

<sup>73</sup> DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE SADE, *Le 120 giorante di Sodoma*, Newton Compton, Milano, 1993.

<sup>74</sup> «In tutti i casi, grazie a Méliès, il trucco diventa, al pari della ripresa dal vero, uno degli elementi costitutivi dello spettacolo cinematografico». Si veda ANTONIO COSTA, *La morale del giocattolo*, Clueb, Bologna, 1994, e GIOVANNI FESTA, *Il mostro e la diva*, in «Fellini Amarcord», a. VI, n. 3-4, dicembre 2006.

<sup>75</sup> GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996.

<sup>76</sup> *La Stanza di Eliodoro*, che Raffaello iniziò a progettare nell'estate del 1511, mentre era ancora impegnato con la *Stanza della Segnatura*, ribadisce l'ideologia del Papa e il suo sogno di Renovatio Urbis e di trionfo della chiesa. Le quattro scene rappresentano la cacciata di Eliodoro dal tempio, Attila e Leone Magno, il miracolo di Bolsena e la liberazione di San Pietro dal carcere. Quest'ultima scena è caratterizzata da «accentuati contrasti luministici che rendono la scena fortemente unitaria nonostante l'articolazione della scena in tre momenti: l'apparizione radiosa dell'angelo nel carcere, dove Pietro giace ancora profondamente immerso nel sonno e avvinto dalle catene in prossimità della cancellata in controluce; l'angelo che conduce verso la libertà il santo, ancora incerto fra realtà e il sogno; la scoperta della fuga da parte dei guardiani nella notte solcata dal lume della luna e dai bagliori delle fiaccole», in PIERLUIGI DE VECCHI, ELDA CERCHIARI NECCHI, *Arte nel tempo*, Bompiani, Milano, 2000.

nella porzione di sinistra vi è il risveglio dei guardiani, segnato da concitazione e stupore, in quella centrale la visitazione dell'angelo nella cella del santo, nembo luminoso nell'oscurità della clausura, e nella destra la fuga lungo le scalinate di Pietro scortato dal messaggero celeste fra i corpi pesantemente addormentati delle guardie.

Effetto della fuga, intervento miracoloso, fuga. È l'epitome del capitolo di un romanzo d'appendice dove sono chiaramente espressi, come in Fellini, le categorie di analisi greimasiane.

Quella cromatica dal chiarore del lume del soldato nella sezione destra e quella prodotta dall'angelo negli altri due: la prigione è un luogo oscuro che va illuminato.

Raffaello come Fellini adotta una grande economia di mezzi per determinare lo spazio: una gradinata nelle due porzioni laterali, delle sbarre in *trompe l'oeil* nella porzione centrale. Dal punto di vista eidetico allo spazio aperto della scalinata si contrapporrà lo spazio chiuso del carcere: inoltre alla forma quadrata della cella si contrapporrà quella curvilinea delle scale.

Infine la categoria topologica: alto e centrato lo spazio della prigione (è al suo interno che avviene l'intervento salvifico) basso delle scale che scendono verso lo spettatore, avvicinandosi alla soglia

Il risultato è un analogo spazio passionalizzato, caratterizzato da un analogo movimento elementare della figura dallo spazio di clausura a quello di emancipazione.

La fuga, se nel Casanova era garantita dal *simple trick* della botola qui è garantita da un altro espediente popolare: l'intervento dell'aiutante magico. Dopo la fuga a Venezia Casanova, inizierà le sue peregrinazioni. Come i libertini di Sade, Casanova viaggia molto. Ma se nei primi «ciò che conta percorrere non sono contingenze più o meno esotiche, è la ripetizione di un'essenza, quella del crimine. Se quindi il viaggio è diverso, il luogo sadiano è unico: si viaggia tanto solo per rinchiudersi»<sup>77</sup>, in Casanova ogni tappa è segnata da una copula, da un accoppiamento. Ogni tappa segna l'attivazione della macchina amorosa.

Anch'egli viaggia per rinchiudersi. Lo spazio chiuso è quello del talamo. E non sono altrettanti, irriducibili spazi chiusi la neve di *E la nave va*, la sequenza di interni (*insula felix*, pinacoteca, palazzo di Trimalcione, la galera di Lica) del *Satyricon*, la sala prove di *Prova d'orchestra*, etc.?

Questa alternanza di spazi chiusi è presente con questa assiduità solo in Carmelo Bene, si pensi ai set stanza di *Hermitage* (1968), alla stanzetta sull'Aventino di *Don Giovanni* (1971), all'Elsinore dei bauli

de *Un Amleto di meno* (1973), alla stanza dove il protagonista di *Nostra Signora dei Turchi* (1968) che letteralmente mura:

Non gli sarebbe più stato facile rientrare. Fasciò il balcone lungo tutta la balastrata con più ruote di filo spinato. Tempestò di assi incrociate le finestre e le porte interne. Murò addirittura l'ingresso. Non aveva sperimentato abbastanza in muratura e perciò gli portò via un giorno intero... Puntellò tutto con delle grosse travi che assicurò a terra con cemento armato e alle imposte mediante grossi impiastri di gesso a presa. Insoddisfatto, decise di murare anche le finestre... Così da un'ultima finestra sul amre, cancellata, solamente da un ultimo mattone mancante, lassù, in alto filtrava un raggio di luna, uno solo, un capello, come un filo di lei tentatore.<sup>78</sup>

Questa peregrinazione fra interni porta Casanova a visitare luoghi "deputati" ad una azione particolare: Parigi la magia, Roma l'orgia, Dresda le scienze, in questo simile a Gulliver, altro viaggiatore settecentesco: i suoi interlocutori (lillipuziani, giganti) sono altrettante facce del mondo, della natura umana e della cultura che si interrogano e si relativizzano.

Nel romanzo di Swift Gulliver ha la funzione di «provocare, di portare al punto di crisi i vari contesti culturali che sono altrettante facce del modo occidentale e allo stesso tempo di offrirsi come relatore, difensore e elogista a carico di quel mondo»<sup>79</sup>, Casanova imponendosi come machina amorosa traccia dei precisi giudizi sulle capitali europee

<sup>77</sup> BARTHES, cit.

<sup>78</sup> CARMELO BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, in BENE, *Opere. Con l'Autobiografia di un ritratto*, Bompiani, Milano, 2002.

<sup>79</sup> JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Garzanti, Milano, 1997, introduzione di Attilio Brilli.

che andrà a visitare, disquisendo sull'accoglienza e la ricchezza e il buono o cattivo gusto dei suoi vari anfitrioni

In entrambi i casi viene utilizzata a metafora del simposio, tra l'altro molto cara alla tradizione satirica, dove i vari personaggi difendono o confutano una tesi.

In *Lola* il centro chiuso è il circo, ambiente che trova proprio in Fellini (forse dopo Chaplin) il suo più grande esegeta: Fellini ricorda così la prima volta nella tenda di un circo:

E non era nemmeno l'ora dello spettacolo, con il chiasso della gente che si affolla che si affolla e la musica che riempie l'aria di fragore assordante; non era la mattina presto e sotto il tendone dorato che respirava appena come una gran panciona calda, accogliente, non c'era nessuno. Si sentiva un gran silenzio, incantato, da lontano la voce di una donna che cantava sbattendo i panni e, solo, il nitrito di un cavallo, da qualche parte. Sono rimasto rapito, sospeso, come un astronauta abbandonato sulla luna che ritrova la sua astronave.<sup>80</sup>

Il circo deserto, *Lola* che precipita da altezze siderali: Fellini e Ophüls verranno entrambi ricordati da Wenders in *Il cielo sopra Berlino*.

Fellini amava associare «la realizzazione di un film del film alla vita del circo»: e non è forse una metafora dello show business *Lola Montes*, donna celebre che, finita in pasto al pubblico «precipita nel vuoto» e rimane chiusa in una gabbia-schermo?

In Ophüls il tendone è un luogo di tortura, un'arena, possiede quella che Fellini, considera

una delle caratteristiche del circo «quell'aria minacciosa, da mattatoio e da manicomio che si respira nel circo... dove si corre il rischio di essere infilzati da un coltello lanciato dal partner o di precipitare da trenta metri d'altezza»<sup>81</sup>.

### Conclusioni

Richard Burton seduto comodamente su una poltrona dall'aria antica, in kimono da guerriero giapponese, ha una violenta discussione con Liz Taylor, che lo ospita in una magnifica villa sulla scogliera:

Lei soffre della peggiore delle calamità, quella che si sente addosso una persona quando vaga da una stanza all'altra senza alcun motivo e poi torna indietro senza alcun motivo ed esce senza alcuno scopo e rientra senza alcuno scopo.

Durante quest'arringa accorata vengono mostrate, una serie di stanze, bianche e vuote.

Giacomo Casanova si trova nel ventre della Balena, una sorta di luogo oltretombale, dove, come Ulisse, come Enea, come Dante, incontra un suo vecchio amico con cui ha uno scambio di battute.

Casanova rimprovera l'amico, che seduto in terra, gli occhi vitrei come un ubriaco, sul greto, quasi incosciente «viaggia in terre che non esistono». «Anch'io», aggiunge il grande amatore, «viaggio molto, ma nella realtà». Allora l'amico gli risponde, serafico come un bonzo: «Ma i tuoi viaggi attraverso

i corpi delle donne... dove ti portano?... In nessun luogo». E ancora, Casanova su una barchetta, poco più che un pezzo di sughero, cerca di allontanarsi dall'isolotto di San Bartolo dove ha appena avuto un convegno amoroso. Ma la laguna è un mare procelloso di plastica scura.

Da una parte una donna-regina (Liz Taylor) che, come un fantasma, ripercorre sempre le stesse stanze arredate con gusto, prigioniera del suo stesso maniero sulla roccia, dall'altra un *amateur* che viaggia molto senza in realtà mai spostarsi, sia che navighi a vuoto nel *maelstrom* nero della laguna procellosa sia che compi il medesimo atto ginnico sui corpi distesi di mille amanti spasimate. Da una parte il trionfo dell'interno puro dove la forma organica si sfinisce nelle pratiche del quotidiano fino a morire, dall'altra quello di una figura automa in un oceano di plastica, materiale non degradabile che interrompe il ciclo di putrefazione e morte, o che si sposta nel ciclo perpetuo della copula. Forse è questa la vera differenza fra melodramma e supermelodramma. Se nel primo caso i personaggi sfioriscono fino a morire, nel secondo caso il *super*personaggio non può morire. Non muore Casanova, impegnato nella ripetizione dell'uguale nel balletto in circolo, non muore *Lola*, imprigionata nella gabbia, sepolcro sottovuoto dove si vive la vita in vitro degli organismi monocellulari.

<sup>80</sup> FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.

<sup>81</sup> *Ibidem*.





Un personaggio del *Casanova* in un disegno di Fellini (Fondazione Federico Fellini, Fondo Rita Giacchero)



Fellini

Un personaggio del *Casanova* in un disegno di Fellini  
(Fondazione Federico Fellini, Fondo Giuliano Geleng)

## Casanova-Montes: From the Melodrama to the Supermelodrama

by Giovanni Festa

### Introduction. Melodrama and Supermelodrama

Melodrama refers to those works that belong to the so called classic period of Hollywood cinema, and especially the films of Sirk and Minnelli, called *family melodrama*<sup>1</sup> and characterised (see for example, *Written on the wind* and *Home from the hill*) by the presence of an ancestral home (closed form) in which characters, that can be traced back to Ibsen and Italian silent cinema<sup>2</sup>, behave rather hysterically.

Supermelodrama refers to an amplification or opening of this canonical or classic formula, that will be declined in a series of characters.

Fellini, with his *Casanova* (1976), created a particularly emblematic work, from this point of view, and not the only one in the history of cinema. In fact, even if this essay examines only Max Ophüls' *Lola Montes* (1955) (the reason for the hybrid or double word in the title), which shares many affinities with Fellini's film, Minnelli's *Lust of life* (1956) and Fassbinder's *Querelle de Brest* (1982) can also be considered supermelodramas.

Another example of a supermelodrama is Kubrick's *Barry Lyndon* (1975), but that is another story.

The first difference between melodrama and supermelodrama can be summed up with a brief formula: from the ancestral home, from the small town to the journey. Casanova and Lola move continuously in an artificial world, through a series of what could be called «single melodramatic events».

Super as multiplication, to the power of, serial: the logic of the unit of time, location action, the ancestral home that often appeared as the essential centre of the traditional melodrama crumbles opening to the logic of the peregrination, the odyssey and the travel book. It's not as if Casanova sees anything of the cities: he moves from one interior to the next, from one party to the next, from one closed room to the next.

Similarly, Lola moves from one interior to the next. Ophüls, another director who was dedicated to the painstaking reconstruction in the studio, does not show any exterior: the threads of the story unravel from an empty centre, the circus, through a neural network of flashbacks. The only concessions to the exterior are the snow in Bavaria (neutral space) and the models in the circus mime, where the Coliseum represented Rome (Gestalt).

The wondering of the characters in the supermelodrama is that of Sade's libertines, with which they share more than one similarity. It would be impossible not to find other similarities with the characters of Carmelo Bene's cinema (author of a «chamber» *Don Giovanni* and *Capricci*, whose first part contains moments of travel without moving), and who, rather emblematically, said of himself:

Moscow? I didn't see anything of it. I never leave the hotels and theatres, in Italy and abroad. I refuse to see and yet no one is able to be more minutely accurate about exteriors than me. I remember that Pushkin's statue was everywhere. They had taken it away for the fifth time, moved it from square to square. A full-length bronze mirage.<sup>3</sup>

Casanova and Lola's journeys consist of a series of shelters, courts and hotels. They both, in a certain sense, proceed from one bed to the next, from one coitus to the next, from one conquest to the next: they are war machines.

In the supermelodrama we see a mixture of «genres» and styles missing from the traditional melodrama: in *Casanova* we find the adventure film (the escape from the Leads), the proper melodrama (the love story with Henriette), the

<sup>1</sup> Franco La Polla talks, in reference to the social context of the *family drama*, of «revival of domesticity in fifties America» due to factors such as anti-soviet McCarthist paranoia, the sense of lost innocence after the nuclear disaster and the boom in technological production. «Everything seemed to rotate around the home». The melodrama, therefore, was the genre that «more than any other simulates the order of life, imitation of life in fact, the free area of reality and day to day obtuseness, the thin line between desires and nostalgia, search for love and its definitive loss» (FRANCO LA POLLA, *Il melodramma familiare e le sue contraddizioni*, and GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Rainer Werner Fassbinder e il melodramma*, both in SPAGNOLETTI (edited by), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Turin, 1999).

<sup>2</sup> Italian silent cinema refers to films such as *Malombra* (Carmine Gallone, 1916), *Il fuoco* and *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, 1915 and 1916) and *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915) with actresses such as Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, that Dali defined as hysterical divas. «One moment priestess of the liberty culture, symbolist, inspired on D'Annunzio and Puccini, another moment heirs of the sovereigns of the nineteenth century scene, another moment daughters of the protagonists of Pre-Raphaelite painting... and army of temptress Eves, graceful figures, with prehensile lips of carnivorous flowers, and with eyes that can kill and paralyse like Medusa... The memory of Lyda Borelli's acting is linked to scenes and moments in which the moving image seems almost to stop and become painting, sculpture, song». (GIAN PIERO BRUNETTA, *Cinema muto italiano*, in BRUNETTA (edited by), *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Turin, 2000).

<sup>3</sup> CARMELO BENE, GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milan, 1998.



camp pantomime<sup>4</sup> (the hunchback of Parma sequence, that recalls experimental cinema), fantastic moments (the afterlife of the belly of the whale, the giantess and the trials of strength typical of the *peplum movie*). Similarly in *Lola* we find the circus film, the proper melodrama (falling in love with the musician, perfect “end” of a canonical melodrama), the historical drama (the fall of the dukedom) and the complex pantomimes that recall Greenaway, Von Trier and the contemporary theatrical experimentation of Nekrosius<sup>5</sup>.

The characters of the melodrama and the super-characters of the supermelodrama are marked by two types of movement, that we will call athleticism and aphasia. In the melodrama, athleticism appears in two sub-movements “hug” and “conversation”, whilst aphasia sees two sub-movements “walk” and “scene”. In the supermelodrama the athleticism will be more complex and it can be summed up and reduced to a graph, of a machine, a figure. In *Casanova* there will be the coitus, the machine body that always moves supine, with the same undulatory movement, in *Lola* the circus games.

The second phase will see the body seize up, the aphasia of the body, in *Casanova*, the spiral, exemplified by the rotary drift of the *ballet mécanique* with the automaton, in *Lola* the stopping of the heart beat, the syncope and the final seclusion in the cage.

The two phases are separated (and at the same time) united by an interval or prime.

In both cases there will be the ecstasy: ecstasy as ascension in Fellini, ecstasy as ownership of every body that turns on itself until the loss of senses in Ophüls.

Another essential aspect is the passage that could be defined “of status” from the athleticism of the melodrama or sentimental passion, that will be carried out through a series of forms that with Warburg we will define as *pathosformeln*<sup>6</sup> or erotic, for Bataille as «the approval of life right inside death»<sup>7</sup>, to the athleticism of the supermelodrama, which is more pornographic, in the sense of that puppet frenzy, that Bene has defined as «dominion of the mental machine over the body (animal)... frenzy without desire, villainous satisfaction of the non-desire. Satisfaction without desire is another way of saying pornographic, just like desire without satisfaction is a way of saying the subject of perfection»<sup>8</sup>.

There is a shift from an emotional athleticism to an almost mechanical hyper-activity, like that of automated machines in an assembly line. In *Casanova* this immense-vain activity will manifest itself in the *ars amatoria*, in *Lola* it is the collection, that will allow her social climbing. But a curse, a mysterious interdict will hang over the purity of the device, as we shall see: the device will start to seize up, and therefore there will be the aphasia, or broadly speaking, the metamorphosis, if this aphasia of the behaviour, this schizophrenia (in the Lacanian sense, the failure of the signifying chain) will lead to a second stage or not.

Another aspect, typical of the melodrama, is the correlative object established by the atmospheric conditions: tempest (think of *Written on the wind*), implies misfortune. Ibsen’s winter is the emblematic sign that recalls the marriage contract. This aspect will be taken to extremes in the supermelodrama.

Finally, as opposed to the canonical melodrama (where there are many relationships and situations that are interlaced), there will be a central character that will be called super-character, who will hold the role of detonator and centre of the entire event. We will also see that if it is a centre, it is an empty centre, the image of the sky reflected in a pond. Empty and dilated pupils, waxen faces of statues, the super-character will always reveal its nature of celibate machine, of simulacrum.

### 1.1 Athleticism and aphasia

Melodrama and supermelodrama are both characterised by a movement or an overall lifting, that can be subdivided into two distinct acts of the body, athleticism and aphasia. In the melodrama there is the athleticism of the “embrace” and the “amorous conversation”, and the aphasia of the “walk” and the “scene”, whilst in the supermelodrama there is the athleticism of the “coitus” and the “game” and the aphasia that can be traced back to a geometric or musical figure: the spiral, the syncope, the cage.

<sup>4</sup> *Camp*, definition coined by Susan Sontag, in *Notes on Camp*, in which she compiles a veritable catalogue of *camp* objects, amongst which *Salomé* in Visconti’s production, postcards from the beginning of the century, the series of Maciste films and the Japanese monster films. In SONTAG, *Contro l’interpretazione*, Mondadori, Milan, 1967.

<sup>5</sup> Eimuntas Nekrosius is a Lithuanian theatre director. His work includes: *Il gabbiano* (2000), *La valchiria* (2007), *Anna Karenina* (2008). See VALENTINA VALENTINI (edited by), *Eimuntas Nekrosius*, Rubbettino, Catanzaro, 1999.

<sup>6</sup> *Pathosformeln* is a term coined by Aby Warburg in his essay on *Dürer e l’antichità italiana*, in WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Florence, 1966.

<sup>7</sup> GEORGES BATAILLE, *L’erotismo*, ES, Milan, 1997.

<sup>8</sup> BENE, quot.



In the melodrama athleticism and aphasia are distinguished by two type of movement: two physical sub-movements (walk, embrace) and two word sub-movements (amorous conversation, scene).

Note how the two aphasia terms are the deformed double of the athleticism terms.

The athleticism of the embrace will depend on the gestures of the body: melodramas consist of bodies that link together and divide, meetings and separations. It is therefore logical to attribute to the embrace category, intended as pathetic movement, also the numerous *pathosformeln*, present in the melodrama.

*Pathosformeln*, “action to the superlative degree” that is embodied in a precise formula. According to Salvatore Settis, it is an oxymoronic word because it fuses the movement of the pathos and the rigidity of the formula structure. It is a constantly re-emerging hallmark within cultural traditions that involves the whole body and contains constant meaning. Typical forms of pathos are, for example, the entry of the nymph, the ecstasy of the maenad, the violent aggression, the despair of the sorrowful figure in the *compantis* and the melancholy.

For the subject, the loving embrace seems to realise, for a moment, the complete union with the subject being loved... As well as the coupling, there is this other embrace, that is an immobile embrace: we are bewitched, under a spell: we are sleeping without sleeping; we are in the infantile voluptuousness of the sleeper: it is the moment that stories are told...<sup>9</sup>

Think of the *pathosformeln* of the dance of the maenad in *Written on the wind*: Dorothy Malone dancing to the sound of deafening rhythms in her room, whilst her father with heart problems drags himself wearily up the stairs. The increasing frenzy is contrasted, through alternate editing, with the increasing slowness of the old man. As the young woman writhes on the sofa, as if seized by an orgasm, the old father's heart gives way and he stiffens and falls down dead.

Other *pathosformeln* are Robert Stack's violent aggression on his wife Lauren Bacall, that makes her loose her child or the sorrowful figures at the maid's funeral in *Imitation of life*.

Naturally in order to talk of *pathosformeln* in cinema we have to refer to the concept of painting image, that is deliberate interruption of the flow, that I mentioned earlier<sup>10</sup> and that I will examine in depth below.

The second form of athleticism is an athleticism of the language: the conversation or the courting:

Think of the infinite romantic conversations between Lana Turner and John Gavin in *Imitation of life*, between Jane Wyman and Rock Hudson in *All that heaven allows*. In both cases the courting leads to the proposal of marriage, that is a sort of final certificate of the courting. But the matrimonial happy end will continuously be shelved and postponed due to external causes: the conversation therefore becomes a veritable verbal tour de force that can last for years (in *Imitation of life* almost an entire existence)

The aphasia in the melodrama appears through the scene and the walk.

With the scene, Barthes explains, «the language begins its long career as a tormented and useless thing. It is the dialogue (the battle between the two actors) that has corrupted the tragedy, even before Socrates appeared on the scene...The scene begins with a difference in tension...but for the imbalance to be set in motion (like an engine), for the scene to acquire the required speed, a *bait* is required, that each one tries to lure to their own half; the bait is usually a fact (that one side claims and the other denies) or a decision (that one side imposes and the other refuses)». An agreement, Barthes claims, is logically impossible as the subject of the dispute is not the fact or the decision, that is something «that is outside the language, but only something that comes before it: the scene has no subject or if it has it loses it almost immediately: *it is the language whose subject is lost*»<sup>11</sup>.

The scene, which is the evil double, just like the conversation and the courting, is an equally tenacious athleticism of language: what can interrupt a scene? Barthes claims that neither silence, nor reason, nor analysis have the required soothing qualities.

In fact «only some extrinsic circumstance can interrupt the scene: the tiredness of both partners, the arrival of a stranger or also the sudden onset of the desire for aggression. The scene is therefore interminable, like language: it is language, caught in its infinity, in this perpetual adoration that ensures that, since man has existed, he has never stopped talking»<sup>12</sup>.

Think of the exhausting scenes between Rhett Butler and Scarlett O' Hara in *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939), in Scarlett's large bedroom. The film also shows, in exemplary fashion, how often the aphasia of the scene can move to the athleticism of the embrace, «for the sudden onset of the aggressive desire» and vice versa. See for

<sup>9</sup> ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Turin, 1979.

<sup>10</sup> See GIOVANNI FESTA, *Encolpio e la Regina di Saba*, “Fellini Amarcord”, Year VIII, No. 1-2, June 2008.

<sup>11</sup> BARTHES, quot.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

example the exhausting and violent conversation in the dining room, just after Scarlett's return from the reception at the Wilkes home.

«Stop laughing.»  
 «I'm laughing because I feel sorry for you.»  
 «Sorry? Look at yourself!»  
 «Yes: I feel sorry for you, silly.»

After the inexhaustible hide and seek of the accusations and counter-accusations, Scarlett tries to flee from an enraged Rhett, and here the aphasia of the scene is transformed into the athleticism of the embrace:

She ran through the dark lobby, as if she was being chased by a thousand demons. If she could only get to her room! She twisted her ankle and lost a slipper. Whilst she bent down to retrieve it she felt Rhett, who was running lightly like an Indian, beside her in the darkness. She felt his burning breath on her face and his hands grab her violently under the shawl, on her naked flesh... He lifted her and started to climb the stairs... [Scarlett] felt like she was suffocating: she tried to shout, shocked. He continued to climb in the darkness, he was a stranger, a madman... and he carried her with gnarled arms that hurt her... she tried to speak, but he shut her mouth up with his... And her soft arms hugged that manly neck and her lips trembled under his.<sup>13</sup>

The second form of aphasia is the walk inside the empty room: walking in a restricted and private space, in the grip of anxiety, is a typical movement of the melodrama. Tolstoy provides, perhaps, the best example, whilst Beckett the purely mechanical variation of the "stroll", that reaches total immobility. In the former we are referring to the scene in which the old Karenin is consumed by Anna's alleged infidelity, but doesn't dare admit it:

Without thinking about getting undressed and lying down he continued to walk steadily along the old wooden floor of the dining room, illuminated only by a light on the soft carpet of the living room immersed in darkness... Thus his thoughts, his body struggled in a closed circle without finding a way out.<sup>14</sup>

In the latter see Beckett, *Krapp's last tape*:

He turns, comes towards the forestage, stops, strokes the banana, peels it, drops the skin on the floor, puts one end of the banana in his mouth and stares off into space without moving. Finally he bites the banana, turns to the side and starts walking up and down on the edge of the stage but always in the illuminated area, that is never more than three or four steps in either direction, eating the banana with deep in thought. He steps on the banana peel, slips, is about to fall, regains control, bends down, examines the banana peel and finally, whilst he is still bent down, he pushes it with his foot over the edge of the stage, into the pit.<sup>15</sup>

The walk is the activity of a hysterical body, subject to contracture and paralysis. What takes place is what Deleuze calls the short walks of the awake-walker<sup>16</sup>, as opposed to the sleepwalker, of the hysterical as the sleepwalker awake: think of, by way of an example, Liz Taylor in *Boom!* (Joseph Losey, 1968).

In a white petticoat (like sleepwalkers, or ghosts) she walks nervously on the overhanging terrace, holding onto the banister (the ring). She recites autobiographical fragments out loud, whilst her body has sudden spasms, her voice peaks and drops, recorded by the complex system of speakers that she has set up to draft her *Memoirs*.

A further degeneration of this form of motor delirium, a sort of loving soliloquy of the body can be found in the figure of Bacon, where, as Deleuze explains, there is a ring, a sort of circus as the space, operational field, and a figure that performs a journey within this space, «a sort of exploration performed by the figure in that space or on itself»<sup>17</sup>.

This daily walk, this short walk of the figure along the circle makes Bacon similar to Beckett. In both cases the figures «move unsteadily, without leaving their circle or their parallelepiped space. It is the walk of the paralytic child and its mother, both on their hands and knees on the edge of the banister, in a curious handicap race»<sup>18</sup>. Compare the figures of the painting to the character of Willie in *Happy days*:

<sup>13</sup> MARGARET MITCHELL, *Via col vento*, Mondadori, Milano, 1952.

<sup>14</sup> LEV NIKOLAEVIC TOLSTOJ, *Anna Karenina*, Mondadori, Milan, 1989.

<sup>15</sup> SAMUEL BECKETT, *L'ultimo nastro di Krapp*, Einaudi, Turin, 1994.

<sup>16</sup> GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della Sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Willie's head appears to the right, on the corner of the little bridge. He is on all fours, and all dressed up: top hat, morning dress, etc., holding a pair of white gloves. Long and thick white moustache...he moves towards the centre on all fours, he stops, turns his head towards the room, he looks towards the room, he flattens his moustache, fixes his tie, straightens his top hat, moves forward a bit, stops.<sup>19</sup>

The nervous and hysterical walk is contrasted by the de-structured walk, in mechanical movements with broken rhythms. The body of the star, magnificent in the pathetic gesture is contrasted by a painful and supine body.

As far as the supermelodrama is concerned, the athleticism in *Casanova* is the coitus repeated rhythmically, in *Lola Montes* the circus ballets and the pantomimes. The aphasia on the other hand, in Fellini, is the circulatory rhythm of the figure that dances with the robot woman, in Ophüls it is the stopping heart beat during the free body spiral of the heroine at the trapeze and the final seclusion in the cage.

The two moments, athleticism and aphasia, are not disconnected, but they touch a peak or point of collapse that will lead the figure from level 1 (athleticism) to level 2 (aphasia).

In Fellini the first meeting and the first copulation with the robot woman, in *Lola* the trapeze game, represent the peak and epitome of the entire film: the robot woman will represent all the women he has loved, whilst for *Lola* the progressive rise along the various levels of the trapeze, will graphically visualise her career: each level is a lover, each lover a step on the social ladder. The highest level is the grand duke of Bavaria («Higher, *Lola*, higher», orders the master of ceremonies, Ustinov), until the syncope, stop of the heartbeat and final seclusion.

Now we will examine the athleticism of the figure in the supermelodrama in detail.

The athleticism is developed through two elements: the Figure (protagonist of the performative practice), and the background or arena. In *Casanova*, there is the horizontal position of a bed, whether improvised, proper, improper or automatic, as we shall see later, in *Lola* the circus, circle or ring.

In both cases the athleticism appears as repetition. But in *Casanova* the repetition is provided as compulsive reiteration of the actions, which can be divided in a ritual with four stages: preparation – coitus – acceleration – fainting, whilst in *Lola Montes* the repetition is provided as suspension, rigidity. These two poles, the immobilisation and the extreme mobilisation, will make up the *tableau vivant* and the love machine.

In *Lola Montes* the athleticism of the figure is developed in a series of spectacular practices that will act as supports for the recollection; they are of the I, II and III type.

It is in the recollection of the I type that this suspension of the act occurs: it is the case of the *tableau vivant* and the automatic merry-go-rounds:

*Lola* dressed up in the “original” wedding dress (fetishism of the original), motionless on a revolving platform with a gentleman dressed in white at her side, recalls the wedding day.

The dress that she is wearing will have an essential function. *Lola's tableau vivant* is a closed universe, shaped by the traits of ornate beauty, what Focillon defined as the phantasmagoria of fashion that subjects shapes to astonishing transformations.

It ends up creating a heraldic, theatrical and fairy-tale humanity, «which is not so much ruled by a rational conventions as by the poetics of the ornament»<sup>20</sup> (this argument will be examined later, when talking about the banquet of the hunchback of Parma in *Casanova*).

But the supports of the memory don't end here. *Lola*, who wanted to dance when she was young, dances through a Minoan labyrinth of models that represent capital cities: e.g. the Coliseum for Rome. This subtractive and emblematic logic of the *monumentum* is used by TV series such as *Alias*<sup>21</sup>, where at the beginning of each mission (one mission, one city) we are shown an emblematic establishing shot. Playful variation of the establishing shot, the models in *Lola* are like the postcards in *Alias*, in the same way as Savinio's toys are like the views of Canaletto (or De Chirico). These models and these images of cities are screens. It is a stage by Genet:

The scenery will consist of a series of screens on which objects or landscapes will be painted. Each screen will be about three meters high. They will be moved in rigorous silence. Therefore have them fitted on rubber wheels, sliding on a carpet. Behind the screen there will be the stagehand that will move it. Between the scenes there will be a brief interval of darkness, to allow the changes. Close to the screen there will always be a real object (a wheelbarrow, a bucket, a bicycle, etc.) in order to contrast its reality with the objects drawn.<sup>22</sup>

The second type of recollection is the shadow play. Metaphor of the dawn of cinema, imaginary double of the figure it too allows the flashback and it goes back to the earliest stage of the cinematic show. It would be impossible,

<sup>19</sup> SAMUEL BECKETT, *Giorni felici*, Einaudi, Turin, 1971.

<sup>20</sup> HENRI FOCILLON, *Vita delle forme*, Einaudi, Turin, 2002.

<sup>21</sup> *Alias*, tv series created by J.J. Abrams with Jennifer Garner.

<sup>22</sup> JEAN GENET, *I paraventi*, Einaudi, Turin, 1987.

therefore, not to mention at least *Schatten*<sup>23</sup>, veritable paradigm of the duplication or division of the figure in its shadow.

The third type of recollection is the direct confession: Lola is “interviewed” by the audience. This is a perverse variation of the athleticism of the word that we had seen in the melodrama: the word does not close in on itself, but it causes a sort of open way that allows the flashback and the going back. We are once again reminded of Beckett’s tape<sup>24</sup>, modern variation of the cartouche in medieval paintings that manually shows (the tape rewound casually) this backwards movement of consciousness.

In Casanova the athleticism is carried out through a repeated compulsion. A fixed shot, close, showing Casanova’s face and bust that rises and falls rhythmically. It is the figure of the coitus that becomes an athletic act, press-up repeated until the resources are completely squandered: Casanova, exhausted, falls in a state of prostration (the car that finishes its fuel). This is how Casanova’s athleticism is described in the original script:

Casanova continues to perform his love action with obstinacy and also by giving the feeling of a daily effort: a habitual and relentless action that he cannot avoid. His eyes become increasingly glazed, fixed and wild.<sup>25</sup>

Redoubled by the mechanical movement, and by the tune from the carillon, Casanova’s frenzy and the reiteration of the actions is that of de Sade’s characters..

Bataille puts the erotic conduct before the usual conduct, like “the shopping before the purchase”: in this moment of frenzy, or sexual fever, «we spend our strengths without limits and, at times, in the violence of passion we squander considerable resources, with no benefit. Sensual pleasure is so similar to ruinous waste, that we call the moment of its paroxysm a small death. Consequently the aspects that to our eyes recall erotic excess always represent a disorder». Disorder of the actions, of the entwined bodies and of the clothes: Fellini, in the convulsive mechanics of the copulations of the great lover shows that «the destruction or the betrayal accompany at times the rising of sexual excess. We add to the nudity the strangeness of the half-naked bodies, where the clothes merely reveal the disorder of the body, that ends up being even more disordered, more naked»<sup>26</sup>.

And yet this disorder seems to underlie an even more rigid internal logic, that of the *ballet mécanique*: right from the first sexual encounter the disorder (expressed by the coitus) is softened by images where the copulation becomes syncopated ballet, as if from futurist cinema:

Morning exercises – fencing, boxing – futurist duel with swords between Martinetti and Remo Chiti – Discussion with boxing gloves between Martinetti and Ungari.

In actual fact Casanova, like the new futurist man, «fuses art and life, places the way he paints and the way he sleeps or morning exercises and the search for inspiration on the same level»<sup>27</sup>.

This is how the flirtation was described in the original script:

Followed by an almost acrobatic scene, slow like the circus. Casanova lifts the woman up high holding her by her thighs, and he starts trot around the room. Then he stops and puts her down. He lies on the carpet, he bends, sits up and calls the woman on top of him.<sup>28</sup>

Now we will examine the aphasia of the figure. In *Lola Montes*, it is characterised by two moments that follow the evolution on the trapeze: the stop of the heartbeat or syncope and the final seclusion in the small cage. As we said earlier, the aphasia of the supermelodrama, as opposed to the one in the melodrama, consists of repetitive movements (the walk) and the break down in communication (the scene), and it can be summed up in one figure. In Lola’s case it is a musical note, that of the syncope (from the Latin *syncope*, the Greek *synkopé*, from *synkòptein*, “to break”), concept characterised by an intriguing semantic tension. As Marin explains:

it combines, bizarrely, the paralysis of the body and, with it, the paralysis of the awareness of the self; the momentary and sudden dilution of the action of the heart with the interruption of respiration, sensation and voluntary movements... The interruption of the writing is

<sup>23</sup> *Schatten* by Arthur Robinson. Si legga a proposito, LUCIANO BERRIATUA, *Schatten. L'esotismo delle ombre cinesi*, in “Cinegrafie”, Year VII, No. 11, 1998, and SIEGFRIED KRACAUER, *Cinema Tedesco, dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Mondadori, Milan, 1954.

<sup>24</sup> «He suddenly bends over the recorder, pulls it out, tears away the tape, throws it away, puts the previous one back in, forwards it to a specific point, start it and listens looking at the audience», in BECKETT, quot.

<sup>25</sup> FEDERICO FELLINI, BERNARDINO ZAPPONI, *Casanova*, Einaudi, Turin, 1978.

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

<sup>27</sup> FRANCESCO GRISI (edited by), *I futuristi*, Newton & Compton, Rome, 1990.

<sup>28</sup> FELLINI, ZAPPONI, quot.



syncope (deletion of a letter or a syllable in the middle of a word), that the voice can recall or delete... Finally the syncope of a music that is interrupted and restarted ...<sup>29</sup>

*Lola's* syncope is, among other things, doubled by a second interruption: the spectator, almost by virtue of a modest act does not witness the fall of the famous woman, but finds her saved (in PP) in the following scene. The interruption, which is an editing cut, happens when in a continuity or in a continuation there is a gap, «an interval, distance, space, deferment of an end, delay»<sup>30</sup>. The interruption, used to increase the suspense (think of the serials that interrupted the episode at the tensest moment), suddenly cuts in half, due to an emotion that is too strong to bear. Both, syncope and interruption, can be considered as “variations of ellipse”: they are the white space, the sudden silence of the performance, moments of opacification that disrupt the diaphanous space of the narrative. By opacification we mean a disruption, a failure or interruption of this continuity.

A lot has already been said about Fellini's tendency to think in unconnected scenes<sup>31</sup> or at least in heavily autonomous sequences, where the white space between one sequence and the next is very evident.

It is no accident that Fellini was interested in Petronius, they were «the missing parts, that is the darkness, between one episode and the next. At school, when we studied the pre-Pindarics, I had tried to fill the void between the various fragments with my imagination... [Petronius] made me think of the columns, the heads with missing eyes, the broken noses, the whole funereal scenery of the Appian Way or the archaeological museums in general. Scattered fragments, re-emerging scraps of what could also have been considered a dream, for the most part removed and forgotten»<sup>32</sup>.

In *Casanova*, the biographical vicissitudes of the Venetian gentleman are the starting and crisis point for a series of grotesque stories that have no connection to each other, or only a very weak link, apart from the character of the roaming protagonist. As Casanova himself says at the beginning of his memoirs, «I have never had a set destination. I have let myself be taken by the wind». Until the sensational case of Mastorna, about which all that is left are fragments, hypothesis, possibilities and a true triumph of the ellipse and the disruption.

Hollywood cinema, in its classic period, was eminently narrative. In this type of production, whether visually or verbally, it does not matter, the events are set out as they have occurred, as they appear on the story's horizon. Nobody speaks. The events seem to tell themselves. The narrator does not intervene in the narration. Classic cinema concealed the narrator in order to reveal the subject of his narrative. Whilst the time of the conversation assumes a figure of the enunciation, a lesser (the barker) and a figure of the reception, the audience.

In *Lola* there is a particular form of “breakdown” of the performance, of the aphasia: the presence within the film of a delegate, of a figure that substitutes the director, that is the barker.

This shifty looking character, played by Peter Ustinov, presents himself like this to Lola:

«I am the king of the circus, I have discovered the three-headed woman and the piano playing elephant...»

«May I help you...»

«I want to hire you to cause a scandal... you will tell your scandals, you will dance them if you wish... I'm not interested in talent, but strength and effectiveness.»

This character continuously interrupts Lola's flashbacks (the film's continuum) to introduce a deviation, to change the action and to jump to the next chapter.

He is the figure of the announcer announced: the narrator delegates to this character the task of exhibiting and commenting the experience of the characters and therefore “guide” the perception of the events portrayed.

Lola's imitation of life will be subject to this *deus ex machina*.

Something similar can be found in theatre, in Nekrosius' *Anna Karenina*<sup>33</sup>: the performance is often interrupted by a small man (similar to a Gogol-like book-keeper) who is either roughly chased away by the characters or he bustles about in the background shaking metal objects, or he runs around dressed as a Japanese fisherman, like a manga

<sup>29</sup> LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, edited by Lucia Corrain, Meltemi, Rome, 2001.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> See FESTA, *Encolpio...*, quot.

<sup>32</sup> FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, edited by Giovanni Grazzini, Laterza, Rome-Bari, 1983.

<sup>33</sup> *Anna Karenina* by Lev Nikolaevic Tolstoj, directed by Eimuntas Nekrosius, stage adaptation Taurus Cizas, sets, Marius Nekrosius, costumes Nadezda Gultiajeva, lighting Audrius Jankauskas, assistant directors Taurus Cizas, Daria Deflorian, Claudio Longhi, production Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Biondo Stabile di Palermo. With Annalisa Amodio, Paolo Mazzarelli, Paolo Musio, Mascia Musy, Alfonso Postiglione, Nicola Cavallai, Alessandro Lombardo, Gaia Zoppi, Renata Palmiello, Gilberto Colla, Vanessa Compagnucci, Corinne Castelli, Nicola Russo and Paolo Pierobon. Debut: Saturday 12 January 2008, Modena, Teatro Storchi.

by Hokusai<sup>34</sup>, interrupting the trajectories of the characters. Unconnected to the action, he continuously performs acts of sabotage: he is the incarnation of Destiny, the man with the ruffled beard who «bowed down and stirred things up with his hands» speaking French.

Both the “Barker” and “Destiny” tear the “white transitivity” of the performance: calling on the imaginary audience of the circus (*double* of the cinema audience), theatre, they cause a syncope in the diaphanous plan (the screen, the fourth wall) of the performance: they «reveal in the performance of something, the production of the performance»<sup>35</sup>.

The second stage of aphasia in *Lola Montes* is the seclusion in the cage. Like other characters in the history of cinema (Ferreri’s monkey-woman, the vampire-woman in *Genuine*)<sup>36</sup> she is imprisoned to be observed and touched for money. Something similar happens to Bacon’s figures, imprisoned in a cage or transparent box.

But it is not an extreme imprisonment of the body, a Sadian dungeon, but rather a body as goods, in perpetual exhibition. Think of Warhol’s shoes in the window (*Diamond Dust Shoes*), or Kafka’s *Hunger artist*:

Everybody wanted to see the faster, at least once a day; and in the final days there were even season-ticket holders that sat for days in front of his small cage. There were even visits at night, lit by torches to increase the effect. When the weather was nice the cage was transported outside...pale, in his black jersey, with his ribs sticking out...sometimes nodding politely with his head, answering questions with a forced smile or by stretching a smile through the bars to let people feel the thinness...<sup>37</sup>

But if *Lola* is an hermeneutic object (that is she refers back to her past, her conquests), with Warhol’s shoes, as Jameson advises, we are faced with a «casual collection of dead objects, that hang from the canvas like turnips, stripped of their previous vital world, like the mountain of shoes found in Auschwitz, or the remains and the signs of a tragic fire in a crowded ballroom»<sup>38</sup>. In Warhol, as opposed to *Lola* there is way to complete the hermeneutic act: if *Lola* can and must be returned (herein lies her enchantment) to the ballroom, to the world of the jet set and the courts, Warhol’s shoes cannot be returned to their original world, to the fashion magazines: they are pure glittering and decorative surface.

The aphasia of Casanova, mechanical and derisory act of the figure that, draped on the mannequin woman (parody of the embrace in the melodrama), always performs the same circular revolution (parody of the walk) is closer to Chaplin’s automated movement in *Modern times* (blindfolded roller-skating sequence and Hoffmann’s Nathanael<sup>39</sup>).

The “definitive” partner of the great Venetian lover, the mechanical robot, is part of the first order of simulacra as set out by Baudrillard<sup>40</sup>, based on the imitation of nature.

As opposed to the automaton, in fact, (second order of simulacra) that «is the equivalent of man and adds it as the equivalent in the unit of an operational process»<sup>41</sup> the automaton is based on analogy and counterfeiting, that operate «on the substance and the form and not on the relationships and the structures yet». The automaton functions as the court dandy, the lady companion, the present day inflatable doll, that is the soft variation of the mechanical mannequin. A very famous automaton is the one described by Hoffmann in *The Sandman* with which the protagonist dances throughout the reception (like *Madame de* with Vittorio de Sica in *Madame de...* (Ophüls, 1953):

<sup>34</sup> Hokusai published, between 1813 and 1817, the first volume of Manga on the insistence of his students. «Light grey, soft pink and the black of the ink are all he needs to give shape to the sketches. Thus armed Hokusai is everywhere: on the public road, on the corner of old temples, in the houses of the poor and the rich, on the banks of the Sumida, on the seashore teeming with monsters, under the legendary pine-trees of Takasago» (HENRI FOCILLON, *Hokusai*, Nuova Alfa, Bologna, 1982).

<sup>35</sup> MARIN, quot.

<sup>36</sup> *Genuine* (1920) by Robert Wiene. The film tells the story of Genuine, bloodthirsty priestess that, «at a slave market is bought by a strange old man who jealously locks her in a glass cage, inaccessible by visitors. But Genuine manages to get a young barber to cut the old tyrant’s throat, after which she becomes a super-vamp who ruins every man within her reach» (KRAKAUER, quot.).

<sup>37</sup> FRANZ KAFKA, *Un digiunatore*, in KAFKA, *La metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milan, 1994.

<sup>38</sup> FREDRIC JAMESON, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milan, 1989.

<sup>39</sup> Charlie Chaplin, *Modern times* (1936), and E.T.A. HOFFMAN, *L’uomo della sabbia*, Bompiani, Milan, 1991.

<sup>40</sup> Baudrillard talks about three orders of simulacra, the “stucco angel”, the “industrial simulacrum”, the “code”. «Three orders of simulacra have followed each other after the renaissance, in parallel to the mutation of the law of the value; counterfeiting is the dominant scheme of the classic period, from the renaissance to the industrial revolution. The production is the dominant scheme of the industrial age. The simulation is the dominant scheme of the current phase, based on the code», in JEAN BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milan, 1979.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Dance with her! With her! In that moment that was the focus of all of Nathanael's desires... He himself never knew how it happened that... able only too mutter a few words, he grabbed her hand. Olimpia's hand was cold as ice: he felt a horrifying icy deathly shiver... amatory desire welled in Nathanael's soul: he took the beautiful Olimpia in his arms and threw himself in the dance.

The couple's dancing is as mechanical as Casanova's:

The music of a carillon, slightly skipping but sweet, starts from inside the doll. The doll bows gently, then start turning in circles, to the rhythm of the carillon. Casanova turns around her, as if he was dancing with her. His robe flaps. The splendid dress of the mechanical woman flaps too.

He had always thought of dancing by following the correct rhythm, but judging from the unique rhythmical steadiness with which Olimpia dances, he soon had to admit that he lacked, and had always lacked, any measure and rhythm.

They end up kissing:

He kissed Olimpia's hand, he bent over her mouth: lips as cold as ice met his burning lips. «Do you love me, do you love me Olimpia?», this is all that Nathanael whispered.

As for Casanova, he dedicates a few verses of Petrarch to the doll and then:

Suddenly the doll closes her arms, trapping Casanova, who kisses her on the lips and then backs off, shaken.

But poor Nathanael, as opposed to Casanova, who after an initial momentary mistake, remains fascinated by the doll's artificial nature, is deceived by the imitation of the simulacrum. And if Casanova ends up becoming an automaton to match his companion, Nathanael is almost driven to madness when he discovers the truth:

[Casanova] carefully examines the doll. The pale face, that is painted red and black rather sloppily and clownishly. The glass eyes stare into space. And yet even in her lack of expression the doll seems to hint at something mysterious and elusive: a sort of cold Mona Lisa smile. Casanova feels her breasts.<sup>42</sup>

Too clearly he had seen that Olimpia's wax face had grown pale, like a corpse, and she no longer had eyes: in their place two black cavities. She was a lifeless doll.<sup>43</sup>

With such a creature Casanova has the last relationship possible, with the inorganic, that has an extraordinary sex appeal.

Casanova opens her legs whispering: lead legs... Then, as his face reveals a flash of amatory fever, he tries to rape the doll. The face of the doll performs mechanical movements: she opens and closes her eyes, puts her tongue out and pulls it back in, turns her head slightly to the right and to the left.<sup>44</sup>

This damnation towards the *ballet mécanique* was already present in Casanova, in a way, from the beginning. Think of Casanova's complicated dance (athleticism of the figure) with the nun. This recurring subterranean movement of the figure can also be found in Nekrosius, *Anna Karenina*: it is the skating that dominates – connote Kitty's figure, that continuously mimics the athletic movement of ice skating, she is possessed by it.

Finally in *Casanova* and in *Lola Montes* there is a further aspect worth mentioning about female beauty. In *Lola* there is the separation of her body in parts: during one of her performances a tune is sung, called *The twelve beauties of Lola*, that glorifies twelve parts of the famous woman.

The separation of the female beauties, explains Benjamin, «that highlights each detail through the simile, belongs secretly to the image of the corpse»<sup>45</sup>. The separation of the female beauty in its components is similar to a dissection. The device of baroque poetry, which compared parts of the body with precious and inorganic elements such as alabaster, marble, gold and precious stones, is overturned by a poet such as Benn in the *Morgue* poems: «Your face is a rose that adorns the robe to the mirror ... your lip is wine red and rocks are crushed by your chest...»<sup>46</sup>. Or: «This row here are decaying wombs and this other decaying breasts... the backs covered in sores...»<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> FELLINI, ZAPPONI, quot.

<sup>43</sup> HOFFMAN, quot.

<sup>44</sup> FELLINI, ZAPPONI, quot.

<sup>45</sup> WALTER BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Turin, 2002.

<sup>46</sup> GOTTFRIED BENN, *Morgue*, Einaudi, Turin, 1971.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

Fellini is particularly attentive to such descriptions. And in *Casanova* he presents a veritable catalogue of female types, in which the same lethal drift, from sensuality to consumption, is clear.

So on the one hand we have characters like the necromancer D'Urfé, dressed almost like a child, with an unlikely wig, in Hogarth's style and a «painted and wizened» face like the face of a corpse, and on the other lady Henriette (firstly, dressed as an officer, with mischievous short hair), marvellous eighteenth century beauty with a long and graceful neck, powdered, etc. In between figures such as the deathly Annamaria, weak, thin as a reed and white and cold like a marble statue

## 1.2 The painting image, the performance.

The painting image is a stop of the apathetic flow of the film, or at least, within the film, the clue or proof of a suspension.

*Lola Montes* is a film based on the suspension of the gesture (see athleticism). This suspension of the body becomes emblematic during the long sittings for the painting of the grand duke. Lola, lying on the sofa, firstly in furs, then progressively less dressed, is painted by the laborious academic painter.

Then, with bare shoulders, head slightly turned towards us, is thus doubled, turned into a painting, by the painting. The function of this work is certainly mnemonic or rather ontological.

Lola's portrait is a sort of frozen waterfall, flow stopped. Lola thus becomes the grand duke's favourite. Which is exactly what happens in Masoch: love originates or at least it manifests itself, with the work of art, it blends with the stone statues, «or with paintings in the shadows»<sup>48</sup>. The fixed, photographed or painted scenes are very important:

She lies back on the red cushions in the large fur. The soft and voluptuous skins of the sable caress her cold and marmoreal body. The left arm, that she is leaning on, seems like a sleeping swan in the large sleeve of the fur, whilst the right hand distractedly plays with a whip. Then my eyes fell on the sumptuous mirror on the opposite wall. I cry with marvel in seeing the both of us reflected in the solid gold frame, as if we were painted on a canvas. It is such a magnificent painting that I am overcome by a profound sadness at the thought that those lines and colours will soon dissolve like layers of fog... Oh yes it is truly beautiful... it's a shame that a moment cannot be stopped – ... And why not? <sup>49</sup>

Like Wanda, Lola is rendered eternal in a gesture. It is the aesthetic aspect of masochism that is realised in the model of art and suspension.

If *Venus in furs*, as Deleuze says, «refers completely to Titian in the mystical relationship between the flesh, the fur and the mirror», Lola's portrait is Ingres painted by Manet. The posture, the luxury and the opulence of the bronze flesh from Ingres and the look and the *presence*, from Manet, as Valéry describes her:

Olympia captivates, she triggers a fearful horror, she asserts herself and triumphs. She's scandal, idol; power and public presence of a miserable mystery of society. Her head is empty: a strip of black velvet isolates her from the essential aspect of her being. The purity of a perfect stroke encapsulates the impure par excellence, she whose function requires calm and candid ignorance free of any shame. Animal-like vestal virgin consecrated to absolute nudity, allows you to dream of all she hides and she preserves primitive barbarism.<sup>50</sup>

In fact if we owe the circus scenes to Ingres, we owe all the others to Manet.

In *Casanova* the figurative references follow another logic, which is no longer the suspension, but the accumulation and the repetition. Think of the second movement in the film, after the copulation, which is (directly linked to the first) food. Think of the sequence of the Parma symposium, when Casanova, along with the magnificent Henriette, is a guest of the lascivious Hunchback. Here Casanova sits in front of a Lucullan lunch that recalls Dutch still lives, what Barthes defines as the object world:

The aim of the Dutch painters was not to free the object from its qualities to reveal its essence; quite the opposite it's a case of accumulating the secondary vibrations of appearance... The usual logical outcome of this type of painting consists in covering matter with a sort of icing, on which man can move without damaging the usage value of the object.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> GILLES DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1996.

<sup>49</sup> LEOPOLD VON SACHER MASOCH, *Venere in pelliccia*, La Spiga-Meravigli, Milano, 1995.

<sup>50</sup> PAUL VALÉRY, *Triomphe de Manet*, 1938, in *L'opera pittorica di Edouard Manet*, Classici dell'arte Rizzoli, Milano, 1967.

<sup>51</sup> BARTHES, quot.



The essential aspect of these paintings is the brilliance: they are easy surfaces, where every enigma is resolved. In the Parma banquet the surfaces coloured in a jarring green, tempting with melons or pumpkins in the foreground, show an open, exhibited and projecting object.

One should approach such a tour de force of the palate and the tongue in the same way one approaches a Dutch still life, going through the painting from one side to the other.

The Dutch scenes require a progressive and complete reading: one must start from one end and finish on the other, going through the painting without forgetting a corner, a border or a background.<sup>52</sup>

Casanova's dress complies with the criteria of temptation and softness. It is far removed from the middle class double-breasted jacket that represses and removes it is more than a dress, it is a tasty object, an edible object amongst other edible objects that recall Oldenburg<sup>53</sup>. In the work of the pop artists we can day to day objects that are subject to two types of mutations: a magnification of the proportions on the one hand and a tasty softness on the other. His objects without edges and soft «seem to want to reconcile themselves with man, having become soft and maternal»<sup>54</sup>.

Moreover Casanova's face, decorated by elaborate wigs, waxen masks, red and soft lips is characterised by a penetrating and lively gaze that is constantly moving. His humanity, that cannot be found in the gestures that are always subject to the ritual or ultra-movement of the orgy or in the language that is the one used in the courts and by the learned, is concentrated in his gaze. It is a moving gaze that is full of adjectives, that at the end of the film experiences a strange despoliation by becoming a simple blind gaze that only sees the ghost.

In *Casanova* good food, learned conversation seem to be corollary to the erotic activity. As opposed to de Sade where the conversation was the demonstration of an initial argument (Deleuze talks about the violence of the language), and the food (here too in excess and Lucullan) only restorative in Casanova moving in fashionable society, the symposiums are used to social climb, they have an added value, an increase, a prosthesis, surplus value. As Proust says:

Anxious to rise in the eyes of the princely or ducal families, immediately below which they are located, this aristocracy is aware that this is only possible by adding to its name something that it did not have already, something that, names being equal, will ensure their dominance: political influence, literary or artistic fame, economic fortune.<sup>55</sup>

But during the banquet something else occurs. The Hunchback stages a homoerotic pantomime with a dancer<sup>56</sup>. The dresses are very important in that, like late gothic paintings they don't comply with the natural proportions but, as Focillon says, «they subject the forms to astonishing variations» and we witness the creation of hybrids: fashion imposes on the human being «the profile of a flower or a beast»<sup>57</sup>, it invents an artificial humanity. The result is a film by Jack Smith<sup>58</sup>, the underground director for whom the creation of a second humanity, completely artificial, a copy of the Hollywood pantheon of the golden age, was extremely important.

The pantomime of the lizard-like hunchback and Casanova's repeated amatory performances, are very similar to the performative practices that we can see in Smith's films. Think of the lascivious dance of the snake woman, the long parade on the platform and the copulation between the wolf man and the siren woman in *Normal Love*.

Like the stage of the hunchback-lizard or in Casanova's beds where we witness that tension of the dressed-naked body, body overwhelmed by the erotic frenzy, Smith's figures are subject to an incessant performative movement: the figure becomes man if it is woman, woman if it is man, monster, sphinx but, most importantly, Hollywood icon. So we see appearing, like a counterfeit designer jacket, the copy of Veronica Lake, Liz Taylor and the series of Marilyn.

<sup>52</sup> BARTHES, quot.

<sup>53</sup> Oldenburg, one of the exponents of American pop art, transforms everyday objects, mass media object though a metamorphoses that affects their appearance, consistency and destination. In LARA VINCA MASINI, *L'arte del Novecento*, Giunti, Florence, 2003.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milan, 1995.

<sup>56</sup> It is curious that in the original script, preparatory to the film, instead of the camp pantomime there was a sort of parody of the peplum, where «six or seven actors dressed like ancient Romans sung with very high voices, accompanied by string instruments. Amongst them a couple of castratos, dressed as women, but very recognisable». FELLINI, ZAPPONI, *Casanova*, quot.

<sup>57</sup> FOCILLON, quot.

<sup>58</sup> Jack Smith was a director, performer and actor. Amongst his films there are *Flaming Creatures* and *Normal Love*. For the connection with Fellini see GIOVANNI FESTA, *Breve compendio dell'artificioso cinematografico: Federico Fellini e Jack Smith*, in "Fellini Amarcord", Year V, No. 3-4, December 2005.

These anonymous figures are transformed in stars by *adding to their name something that it didn't already have*, something that will allow them to rise or taper off to reach the ghost or idol. Heritage is replaced by a prosthetic, blue blood with poison.

For Smith's figures and for Fellini's decorated figures it is addition of the simple prefix *para-*. It marks simultaneously the proximity and the distance, the similarity and the difference, interior and exterior. It is contemporaneously on either side of a border.

Something in *para* can not only be found simultaneously on one side and the other of the border that separates internal from external: it is the actual border, the screen that is the permeable membrane between inside and outside. It confuses them, allowing the exterior in and the interior out, separating and uniting them.<sup>59</sup>

The *para-ergon*, that is

what is added to the *ergon*, to the work, to the finished job, the fact, but it does not remain on one side, it comes into contact and cooperates from a certain outside with an inside of the operation. Not simply from the outside, not simply from the inside. It is like an accessory that we are forced to acknowledge on the side, and take on board<sup>60</sup>.

Counterfeit divinity in Smith, compound being in Fellini, these figures are artificial monsters and, as for the sphinx and the Minotaur, it's the union that casts the spell.

### 1.3 Venice, the journey and the return

For seventeen days he sailed through the abyss,  
on the eighteenth day the shadowy mountains of the Phaeacian land appeared:  
it was already very close, it seemed like a shield, there in the dark sea.  
(Homer, *Odyssey*, book V, vv 278-281)

Casanova's travels, as the No. 1 lover who dabbles in alchemy, poetry, hydraulics and mathematics, start in Venice, a Venice that Fellini, continuously disrespectful of any compliance with the historical fact (as opposed to Kubrick and the meticulous reconstruction of the eighteenth century in *Barry Lindon*) or the real fact (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg; *Eva*, Joseph Losey) transforms completely.

Only the Canal Grande and the Lagoon are left, and are sufficient, to establish the whole city. It is not a case of the Gestaltic *pars pro toto*<sup>61</sup> but something much more radical. Roland Barthes writes that the signifier of the myth «presents itself ambiguously, because meaning and form at one time, full on one side, empty on the other»<sup>62</sup>.

The full signifier would be an anomaly because self-sufficient: the myth therefore, and this is its main characteristic, transforms the meaning in form, it evaporates the story, «the letter is left».

The form therefore no longer contains anything of the long story of the meaning and its literature. At the same time the myth does not suppress the meaning, it puts it in brackets in order to recall it or distance it as required. This game of hide and seek between meaning and form, this coming and going is the myth, «that is always a theft of language».

Barthes again:

The myth is a stolen word given back, but the stolen word is no longer fully the one removed: in giving it back it hasn't been returned exactly in its place. This quick theft, this slippage, this brief moment of forgery is the frozen aspect of the mythic word.

Fellini's operation, his sacred theft, consists in taking the Grand Canal and the lagoon and introducing them in his impossible set: what he takes is not Venice and the eighteenth century, that Fellini considered as the «most empty, exhausted and ruined» century from a figurative point of view as Venice-ness of Venice, that is the stereotypical idea that the spectator has of the city: Fellini's Venice has propped its ruins on these two fragments.

But the director does not stop there. When at the beginning of the film he connotes or rather metamorphosises the island of San Bartolo (where Casanova has his erotic encounter with the nun) with a figurative reference from the

<sup>59</sup> Si veda MEYER SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, edited by Giovanna Perini, Rome, Meltemi, 2002.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> For the concept of *pars pro toto* read RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milan, 2001.

<sup>62</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Turin, 1994.

history of painting, *Isle of the Dead* by Arnold Böcklin, he is pursuing a precise logic, that is, he is counterfeiting. His fantasy Venice is a counterfeit world composed of:

1. Grand Canal, Rialto Bridge;
2. artificial lagoon, that we will discover being of black plastic<sup>63</sup> (motif “plagiarised” in a modern music video, see Nick Cave, *The Weeping Song*);
3. Böcklin’s *Isle of the Dead* -San Bartolo;
4. Courthouse-contraption, or carillon;
5. the Leads-Chinese boxes;
6. Venice from above (three domes with differing depth);
7. return, in a dream: steps of a church, down which come women in multicolour dresses.

Fellini creates a second artificial Venice, unreal city built by addition. And in associating the “grand Canal” fragment with “Böcklin’s Isle of the Dead” fragment, he performs something similar to Canaletto’s whims. He used to put together more or less identifiable fragments from other cities: the result was an invented composite view, «the Venice that could be constructed» theorised by Algarotti<sup>64</sup>.

It is the creation of a new genre. A real location was taken and decorated with buildings taken from other places. The result is an *unreal city*, simulacrum of the real Venice. The simulacrum, according to Plato’s definition, is the identical copy of an original that no longer exists: Canaletto’s whimsical Venice, addition of three buildings by Palladio, one in Venice (Palazzo Chiericati), one in Vicenza (Basilica), and the Rialto bridge as it could have been or become according to Palladio’s intentions and Fellini’s Venice that is the combination of the Teutonic nineteenth century (Böcklin) and the eighteenth century vedutista given by the combination of “Grand Canal”, “Lagoon”, “Marble steps”.

The Rialto bridge has the same function as, for example, London Bridge in Eliot’s *Wasteland*: it is a reference and topographical connection. It is one of the architectonic details of the *Unreal City*, on which the dead of Dante’s Hell pass, the sailors of the Punic wars (Battle of Mylae, 260 BC):

Unreal city,  
Under, the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many...  
There I saw one that I knew, and stopped him crying:  
«Stetson! You who were with me in the ships at Mylae!»<sup>65</sup>

#### 1.4 The closed space: the ancestral home, the prison

«And fly, fly away» Lou Reed sings at the end of *Hollywood Blvd*, short story of a boy who wants to leave his neighbourhood<sup>66</sup>: the domestic environment often evokes the idea of seclusion, sharing (if there is despotism by one or more members of the family or misunderstanding between husband and wife), with prisons, the reputation of a place that must be escaped. Think of Strindberg who has perhaps provided the most effective image of this seclusion, that borders on the lack of air and can be symbolised by asphyxia, in *A dream play*: the maid secures the sides of the windows with strips of paper in order to create a completely vacuum environment, sealed from external air, coolness and oxygen:

Cristina is gluing the strips of paper on the windows... «I glue, glue.»  
The daughter, pale and emaciated, is sitting next to a stove: «You’re taking the air away, I suffocate.»  
Cristina: «There’s only a small gap left».  
«Air, air I can’t breathe.»  
«I glue, glue!»  
«Oh, it’s as if you were gluing my mouth.»<sup>67</sup>

<sup>63</sup> *The Weeping Song* is a song by Nick Cave from the album *The Good Son*. In the video Nick Cave and Blixa Bargeld sail on stormy sea of black plastic. An artificial white moon illuminates the scene.

<sup>64</sup> Francesco Algarotti, author of *Newtonianesimo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori* (1737), was an erudite and art expert.

<sup>65</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *La terra desolata*, Rizzoli, Milan, 1982.

<sup>66</sup> In *New York*, album from 1989.

<sup>67</sup> AUGUST STRINDBERG, *Il dramma del sogno*, in STRINDBERG, *Romanzi e drammi*, edited by Carlo Picchio, Casini, Rome, 1950.

«Private life must be fenced off: no one has the right to know what goes on inside the home»: this is from the Littré dictionary in 1873. Private life is *murée*: a rigorously contained space, safe from prying eyes, precisely marked and protected by meticulous rules.

Within the classic melodrama, defined of the “ancestral home”, there is a multiple, complex and stratified space. The characters of the melodrama though, as opposed to Casanova and Lola, do not move. Their actions take place either inside the home or within its larger variation, the village or small town. But it is only a scalar variation: the maze of rooms, each one with its precise function (father’s room versus son’s room in *Home from the hill* by Minnelli), is replaced by the village with its series of facades, road, etc.

The home is an interior furnished with middle class taste. See for example the description of one of Ibsen’s interiors – for example, *A doll’s house*, and its variation by Fassbinder, who in a film like *Veronica Voss* (1982) takes this idea of seclusion of the melodrama in a decorated space, that becomes a forest of incomprehensible symbols, to its extreme.

Furnished by the previous owner who committed suicide, Veronica is forced to exhaust herself in daily chores set by her husband-tormenter, like listening to sacred music and reading hydraulics manuals. After a while she is no longer allowed to receive visits or leave the house, the telephone is forbidden and naturally the husband-monster will deny the comfort of a son. This is how Ibsen describes the interior of Nora and Elmer’s home:

A cosy room, tastefully furnished but with no luxuries. Towards the back, on the right, a door leads to the anteroom and on the left to Elmer’s study. Between these two doors an upright piano. On the left, half way along the wall, a door and further along a window. Near the window a round table, an armchair and a small sofa. On the right hand wall, towards the back, a door and further forward a majolica stove, in front of which there are two or three armchairs and a rocking chair. Between the stove and the door, a table. Engravings on the walls. A shelf with pieces of china and other artistic knick-knacks; a small desk full of beautifully bound books; a large rug covers the floor. The stove is one. It is a winter’s day.

A typically middle class interior such as this can be taken as a paradigm of the interiors of classic melodrama (with slight variations: fireplace instead of stove, paintings or photographs instead of prints, etc.).

In the supermelodrama there is a shift from the “private” spaces to the wondering through spaces consumed with passion: Casanova and Lola both travel a great deal.

But every European city visited by the former (after escaping from Venice he visits Paris, Parma, Rome, Wuttenberg, Bohemia and that veritable organic space that is the belly of the whale which we will examine later on) and every kingdom visited by the latter is not anticipated by an establishing shot, which provides information as to the location and the action: we jump directly to the interiors. In Fellini the dichotomy will no longer be between interior and exterior but between interior and interior. If in *E la nave va* there was the precise hierarchical indication between an up and a down (art nouveau hall and machine room) in *Casanova* there are equally precise functions that can be linked to Greimas’ plastic semiotics.

Greimas proposed an analysis of the visual text through a grill consisting of three categories: chromatic, eidetic and topological. The first function refers to the colour and its shades (light versus dark, black versus white, etc.), the second to the shape (concave versus convex, large versus small) and the third the position (high versus low, left versus right).

The Leads prison is a truly performative space that Fellini shows in fragments, illustrated by short and minimum movements of the camera, seeing as his scenes usually develop (as in later Welles) very quickly. The result of this intense work during the editing, is the creation of a space that is created for the figure and that only in it does it find its truth and function. This is why in Fellini (especially from the sixties, from the advent of colour and the studio films) there are almost no landscapes. The most famous ones, those in *Satyricon*, are hyper-populated: the space is either absent or we witness an exponential demographic growth inside it. There are three other all out directors of interiors and of the saturation of the scene: Carmelo Bene, Warhol and Altman<sup>68</sup>.

When Casanova is imprisoned in this maximum security prison ante litteram for heresy, he performs, in this structurally simple space (smooth walls, rectangular layout, a sort of large square), a series of performative acts.

<sup>68</sup> As far as the concept of saturation of the painting is concerned, see Deleuze: «The painting is therefore inseparable from two tendencies towards saturation and rarefaction. In particular the large screen and the depth of field have allowed the multiplication of independent data, to such an extent that the secondary scene appears in the foreground and the main scene takes place in the background, or to such an extent that there is no difference between the secondary and the main scene». In GILLES DELEUZE, *L’immagine movimento*, Ubulibri, Milan, 1984.



To allow this acrobatic feat Fellini creates a veritable grill and sub-divides the space in sub-spaces with reciprocal inter-relation.

As far as the chromatic category is concerned there is a sort of neutral colour with humidity stains and graffiti. For the first see Leonardo or Song Ti<sup>69</sup>, and for the second the works of Richard Serra shown outdoors, on the surfaces of which graffiti are performed and the actual Leads<sup>70</sup>, which display the prisoners' letters and their graffiti can be seen on the walls. This to indicate that the monochrome invites signs and marks, like a blank page. The eidetic category is provided most of all by the large small dichotomy: the courthouse, the prison and the first hall are large and then Casanova is lead towards a very small door, no bigger than Alice's door in Wonderland:

She turned and saw a low curtain, that she hadn't noticed before, and behind there was a small door, thirty centimetres high. She tried the small key in the lock and to her great surprise it worked. Alice opened the door and found that it lead to a small passage, no larger than a mouse hole.<sup>71</sup>

Behind the door there is a cramped room where Casanova is forced to stay curled up.

There are gradations of seclusion, just like de Sade, who had divided the space in rigorous sub-spaces, as far as the small subterranean rectangular room, small soundproof cell where the libertine is alone with his victim, miniaturised and opposite version of the large hall on the upper floors where the orgies take place and where the exploits are retold: it is the space of the word versus the space of silence, that Barthes defines «theatrical form of solitude».

This breach in the narrative fabric, «this hole, has as analogic sign the actual location of the dungeons: usually deep cellars, crypts, vaults, hollows dug at the bottom of castles, gardens, ditches, from which one climbs out alone»<sup>72</sup>: Casanova's cell and de Sade's dungeon seem to be located at the centre of the earth.

A fatal stone could be lifted under the predella of the altar of the small Christian temple that we pointed out in the gallery; there was a spiral staircase, very tight and steep that, with three hundred steps, descended into the bowels of the earth in a sort of prison with vaulted ceiling, closed by three steel doors, which contained all that the cruellest art and most refined cruelty can invent... and what peace there.

Note also how de Sade, in a perfect game of interiors, repeats the labyrinthine Chinese boxes in the diagram of the castle of horrors topology:

He was in his home, out of France, in a safe country, in the middle of an uninhabitable forest, in a shelter in this forest... that, for the measures taken, could only be seen by the birds in the sky...<sup>73</sup>

This high-low relationship (emblematic for example in *Satyricon* and in *E la nave va*, where it acquires the precision of a diagram) allows us to introduce the final category, topology. Low versus high, earth versus sky, prison versus freedom that coincides with the start of the actual journey. Casanova finds a way out through a trap door and he will never see Venice again, apart from in a dream.

Furthermore the escape from the prison through an elementary theatrical trick, the trap door, see Méliès and the *simple trick*<sup>74</sup>, makes the spectator reflect on the absolutely fictitious nature of Casanova's performance and on the structural unity of Fellini's world, on the travelling without moving performed by his hero. Méliès's space is destined to replace the conjuring experience at the theatre, Robert Houdin.

Fellini's world, the closed space and the open space, like the chain of closed spaces is intimately linked by secret

<sup>69</sup> For Leonardo and Sun Tzu on the stain see ERNST HANS GOMBRICH, *Norma e forma studi sulla storia dell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Turin, 1972.

<sup>70</sup> The Leads are the attic part of the ancient prison in Venice, located in the Palazzo Ducale complex. Well-known figures such as Giordano Bruno, Silvio Pellico, Niccolò Tommaseo and Giacomo Casanova were imprisoned there.

<sup>71</sup> LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milan, 1983.

<sup>72</sup> ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Turin, 1977.

<sup>73</sup> DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS DE SADE, *Le 120 giorante di Sodoma*, Newton Compton, Milan, 1993.

<sup>74</sup> «In any case, thanks to Méliès, the trick becomes, equal to real footage, one of the constituent elements of the cinematic performance». See ANTONIO COSTA, *La morale del giocattolo*, Clueb, Bologna, 1994, e GIOVANNI FESTA, *Il mostro e la diva*, in "Fellini Amarcord", Year VI, No. 3-4, December 2006.

<sup>75</sup> GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1996.

passages, galleries and stairs. Like in Kafka's *The trial* where there is a contiguity of offices, regardless of how far they are from each other, in what Deleuze calls blocks-series<sup>75</sup>.

On a figurative level only Raphael has been able to create an equally precise diagram of the relationship between imprisonment-liberation: in the *Room of Heliodorus*<sup>76</sup>, the fresco with the liberation of Saint Peter is exemplary of this. It can be divided in three parts: in the left section there is the guardians waking up, marked by agitation and amazement, in the central one the angel visiting the saint in his cell, luminous limbus in the darkness of the seclusion and on the right Peter's escape along the stairs, escorted by the heavenly messenger through the heavily sleeping guards.

Effect of the escape, miraculous intervention, escape. It is the epitome of the chapter of a serialised novel where, like in Fellini, Greimas' analysis categories are clearly expressed.

That use of colours from the glimmer of the soldier's light in the right section and the one produced by the angel in the other two: the prison is a dark place that must be illuminated.

Raphael, like Fellini, uses a great economy of means to determine the space: a staircase in the two lateral sections, some bars in *trompe l'oeil* in the central section.

From the eidetic point of view the open space of the stairs is contrasted by the closed space of the prison: moreover the square shape of the cell is contrasted by the winding stairs.

Finally the topological category: high and centred the space of the prison (the rescue takes place inside it), low the space of the stairs that step down towards the spectator, approaching the threshold.

The result is a similar impassioned space characterised by a similar elementary movement of the figure from the seclusion to the liberation.

The escape, if in *Casanova* it was assured by the *simple trick* of the trap door, here it is assured by another popular trick: the intervention of the magic assistant.

After the escape in Venice Casanova will start his travels. Like de Sade's libertines, Casanova travels a great deal. But if in the former «what is important is not to visit more or less exotic events, but the repetition of an essence, that of the crime. If therefore the journey is different, the de Sade location is unique: the journey is made only to lock oneself away»<sup>77</sup>, in Casanova every stage is marked by a copulation. Every stage marks the activation of the love machine.

He travels only to lock himself away too. The closed space is the space of the bed. And aren't they equally unyieldingly closed spaces the ship of *E la nave va*, the sequence of interiors (*insula felix*, picture gallery, Trimalcione's palace, Lica's prison) of *Satyricon*, the rehearsal room in *Prova d'orchestra*, etc.?

This alternation of closed spaces is present with this assiduity only in Carmelo Bene, like the room sets in *Hermitage* (1968), the room on the Aventino in *Don Giovanni* (1971), the Elsinore of the trunks in *Un Amleto di meno* (1973), the room where the protagonist of *Nostra Signora dei Turchi* (1968) that he literally walls up:

It was no longer going to be easy for him to get in. He wrapped the balcony along the whole banister with various rolls of barbed wire. He covered the windows and internal doors with boards. He even walled the entrance up. He hadn't experimented bricklaying much so it took him a whole day... He propped everything with large beams that he secured to the floor with reinforced concrete and to the shutters with large chunks of plaster. Unsatisfied, he decided to wall the windows too... So from a final window on the sea, removed, only through a missing final brick, up there, above, a moonbeam filtered in, just one, a hair, like a tempting thread of hers.<sup>78</sup>

This wondering through interiors leads Casanova to visit locations "appointed" for a specific action: Paris magic, Rome the orgy, Dresden the sciences. In this he is similar to another eighteenth century traveller, Gulliver: his interlocutors (Lilliputians, giants) are just as many faces from the world, of human nature and culture that examine and relativize.

In Swift's book Gulliver has the function of «provoking, to bring the various cultural contexts, that are as many faces of the western approach, to the crisis point and at the same time to offer himself as spokesman, defender and

<sup>76</sup> The *Room of Heliodorus*, that Raphael started planning in the summer of 1511, whilst he was still working on the *Room of the Signatura*, reasserts the ideology of the Pope and his dream of *Renovatio Urbis* and triumph of the church. The four scenes represent the expulsion of Heliodorus from the temple, Attila and Pope Leo, the miracle of Bolsena and the liberation of Saint Peter from prison. This last scene is characterised by «marked luminist contrasts that render the scene greatly unified despite the division of the scene in three moments: the radiant apparition of the angel in the prison, where Peter lies still sleeping and bound in chains close to the backlit railings; the angel that leads the saint, who is still between reality and dream, to freedom; the discovery of the escape by the guards in the night streaked by the light of the moon and the glow of the torches», in PIERLUIGI DE VECCHI, ELDA CERCHIARI NECCHI, *Arte nel tempo*, Bompiani, Milan, 2000.

<sup>77</sup> BARTHES, quot.

<sup>78</sup> CARMELO BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, in BENE, *Opere. Con l'Autobiografia di un ritratto*, Bompiani, Milan, 2002.

eulogist for that world»<sup>79</sup>, Casanova imposing himself as love machine traces precise judgments on the European capitals that he visits, discoursing on the welcome and the wealth, and the good or bad taste of his various hosts. In both cases it is used as metaphor of the symposium, amongst other things very dear to the satirical tradition, where the characters defend or disprove a thesis.

In *Lola* the closed centre is the circus, a setting that in Fellini (perhaps after Chaplin) finds its greatest exegete: Fellini thus recalls the first time in the circus tent:

It wasn't time for the show yet, with the noise of the thronging crowd and the music that fills the air with a deafening din; no it was early morning and under the golden tent that barely breathed like a large warm belly, there was nobody. Only a great silence, enchanted, from the distance the voice of woman that sung whilst shaking some clothes and, only the neighing of a horse, somewhere. I was spellbound, suspended, like an astronaut abandoned on the moon that finds his spaceship.<sup>80</sup>

The deserted circus, *Lola* that plunges from huge heights: Fellini and Ophüls are both remembered by Wenders in *Wings of Desire*.

Fellini loved to link «the making of a film of the film to the life of the circus»: and isn't *Lola Montes* a metaphor of show business: a famous woman that, fed to the audience, «plunges in the void» and ends up locked in a cage-screen?

In Ophüls the big top is a place of torture, an arena, that has what Fellini considered one of the characteristics of the circus «that threatening feeling, of a slaughterhouse and a lunatic asylum, that you can breathe in the circus... where you run the risk of being struck by a knife thrown by the assistant or *plunge from a height of thirty metres*»<sup>81</sup>.

## Conclusions

Richard Burton sitting comfortably on an ancient looking armchair, wearing a Japanese warrior kimono, has a violent discussion with Liz Taylor who is hosting him in a magnificent villa on the cliffs:

She suffers the worst of calamities, what a person feels when they wonder from room to room for no reason, and then they come back with no reason and then go out with no purpose and then come back in with no purpose.

During this sorrowful address a series of empty white rooms are shown.

Giacomo Casanova finds himself in the belly of the whale, a sort of afterlife where, like Ulysses, Enea and Dante, he meets an old friend with whom he speaks.

Casanova scolds his friend who, sitting on the ground, eyes glazed like a drunkard, on the pebbly riverbank, almost unconsciously «travels in lands that don't exist». «Me too», adds the great lover, «I travel a lot, but in reality». The friend answers, seraphic as a bonze: «But where do they take you, your travels through women?... Nowhere». Once again Casanova on a boat, little more than a piece of cork, tries to leave the island of San Bartolo, where he has just had an amorous encounter. But the lagoon is a stormy sea of dark plastic.

On the one hand a woman-queen (Liz Taylor) that, like a ghost, continuously walks through the same tastefully furnished rooms, prisoner of her own castle on the rock, on the other an amateur that travels a lot without actually moving, whether he sails aimlessly in the black maelstrom of the stormy lagoon or whether he performs the same gymnastic act on the horizontal bodies of a thousand yearning lovers.

On the one hand the triumph of the pure interior, where the organic form is exhausted and killed off in the day to day, on the other an autonomous figure in an ocean made of plastic, a material that is not degradable and interrupts the cycle of putrefaction and death, or that wears itself out in the perpetual cycle of the coitus. Perhaps this is the real difference between melodrama and supermelodrama. If in the former the characters wither until they die, in the latter the super-character cannot die.

Casanova does not die, engaged in the repetition of the same, the circular ballet. *Lola* does not die, imprisoned in the cage, airtight sepulchre where she lives the in vitro life of single-cell organisms.

<sup>79</sup> JONATHAN SWIFT, *I viaggi di Gulliver*, Garzanti, Milan, 1997, introduction by Attilio Brilli.

<sup>80</sup> FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 1980.

<sup>81</sup> *Ibidem*.



*Il Casanova: l'uomo tatuato*, disegno di Federico Fellini (Fondazione Federico Fellini, Fondo Norma Giaccheri)



## LA MELANCOLIA DEL CORPO: IL CASANOVA DI FELLINI E BARRY LYNDON DI KUBRICK

MAURO DE CLEMENTE

### Introduzione

Il Settecento di Fellini è un luogo fantasticato, sognato (temuto, anche), ricreato con le viscere, senza che mai ciò che si vede e si sente sullo schermo obbedisca a un bisogno di verosimiglianza pedante. La verità di Fellini è fatta delle sole bugie alle quali dobbiamo credere ciecamente. Ma altrettanto viva è la forza di *Barry Lyndon*, tutto giocato invece sul ritratto maniacale di quegli anni come ci vengono tramandati dalla pittura e da ogni altra fonte consultabile. Il fatto è che a questi livelli fedeltà e infedeltà storica finiscono per coincidere. E verrebbe da fare una considerazione non tanto peregrina: i film sul passato si fanno non solo coniugando il presente ma immaginando il futuro.

Gianni Amelio<sup>1</sup>

*Il Casanova* (1976) è il *Barry Lyndon* (1975) di Federico Fellini e *Barry Lyndon* è *Il Casanova* di Stanley Kubrick. Nei due film, come sottolinea Enrico Grezzi, c'è «il trionfo del cinema», della visionarietà e della (in)visibilità: dell'essere inghiottiti dal nero (della pellicola) nel *Casanova* e dalla trasparenza stessa del vedersi storico, come da una distanza satellitare, in *Barry Lyndon*. E al contempo si registra lo scarto della visione, l'impossibilità di fissare la Morte in Fellini e quella di raggelare il Tempo in Kubrick.

Nel biennio '75-'76, principio

di una radicale restaurazione culturale prima ancora che politica, anche Pier Paolo Pasolini trovò nel Settecento il referente intellettuale più adeguato per il suo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: il Marchese de Sade. In Fellini il XVIII secolo è espressione dei marchingegni e del sesso, del potere in quanto prevaricazione sul *corpo* altrui. In Kubrick questo è un dato ricorrente. Basti pensare alle *punizioni corporali* inferte da Barry Lyndon a Lord Bullingdon, alla *reifificazione* di Lady Lyndon, alla *mummificazione* del piccolo Brian e infine all'*amputazione castrante* a causa della quale Redmond Barry esce di scena. Nel film pasoliniano questo processo viene estremizzato nella cornice storica del fascismo. Alla degradazione del corpo si aggiunge l'assuefazione alla violenza attraverso il passaggio nell'Antiinferno, nel Girone delle Manie, nel Girone della Merda e nel Girone del Sangue. E l'Epilogo è incredibilmente vicino al finale del *Casanova*: due ragazzi, in una saletta della villa in cui si sono consumate le sevizie, cambiano sintonia alla radio, passando dai *Carmina Burana* di Orff alla canzonet-

ta *Son tanto triste*. Su questa, rigidi, i due ballano dal fondo del loro inferno. Lo stesso *Casanova* si chiude su un balletto, eseguito dal seduttore veneziano in compagnia di una bambola meccanica. Movenze da carillon in una Venezia ridotta a una lastra di ghiaccio. La consumazione meccanica dell'esistenza, ovvero la morte al lavoro.

Nell'epoca contemporanea dell'*Extreme makeover* e *Il Casanova* e *Barry Lyndon* si affermano, nella loro stessa messa in scena, in quanto riflessione sull'*organismo corpo*, tanto sulla sua modificabilità o cancellazione epidermica, quanto sulla sua valenza sociale. D'altronde Stanley Kubrick e Federico Fellini, al di là dello svilito concetto di autorialità, sono dei geniali e possenti *metteur en scène*. Le nostre procedure cosmetiche aggressive rappresentano uno dei tanti risvolti della società della gratificazione immediata in cui viviamo. Società che trova il proprio principio nel Settecento dell'individuo imbellettato e interamente esteriore. Redmond Barry è uno *spettro*, il suo volto è stato cancellato e sostituito con una maschera socialmente riconoscibile.

<sup>1</sup> GIANNI AMELIO, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 178-179.

L'andamento macchinico di Giacomo Casanova appartiene al suo essere burattino, ovvero alla sua condizione di *oggetto finzionale*. Perpetua il proprio *récit* fino in punto di morte, quando cioè lo spettacolo dell'esistenza non si dimostra più in grado di intrattenere il pubblico. Ciò accadrà a Dux, dove un Casanova rugoso e piegato dagli anni recita la *Pazzia di Orlando* dell'Ariosto con tutta l'enfasi e l'arte di cui dispone, sbeffeggiato dalle fragorose risate dei presenti. Qui come non mai Fellini cita Charlie Chaplin. Non ripropone il personaggio Charlot, ma si interroga sulla condizione dell'uomo e dell'artista nella fase ultima dell'esistenza. Casanova è Fellini come Calvero è Chaplin, «non nel senso elementare e primario, come scrive Bazin a proposito di *Limelight* (1952), in cui si possono rintracciare nel soggetto degli elementi autobiografici evidenti», bensì nell'ambito «di un'autocritica del mito fatta dal suo autore»<sup>2</sup>. Il film, secondo il critico francese, si interroga sul valore dell'artista e sul valore del pubblico: «Charlot può morire? Chaplin può invecchiare?». La maschera per suo stesso statuto è fissa, aliena al decadimento fisico. Eppure Casanova invecchia e la morte di Fellini sarà annunciata il 31 ottobre 1993. *Il Casanova* è un brutto sogno, quel brutto sogno che richiama alla vita esorcizzando la

paura della morte. *La melancolia del corpo* diviene quindi sintesi della tirannide dei *corpi macchinici*, i quali si dicono intelligenti ma isteriliscono nelle loro strutture *ricorsive*. La velocità che è propria sia dell'atto sessuale del corpo-Casanova sia dell'ascesa dell'elemento-Barry favorisce in realtà l'inerzia dei due personaggi. Privati dei fluidi vitali, non sono più se stessi e neppure il loro stesso corpo: Casanova non ingravida le donne e Barry non sanguina in duello. Nel Settecento futuribile felliniano e kubrickiano l'uomo non è più in grado di *agire con il corpo*, può solo *agire sul corpo*. L'eclissi dell'interazione a favore della coazione persino nell'ambito sociale, ma la nostra analisi si arresta all'organismo umano, alla sua sconfitta e alle sue possibilità cristallizzate dal Tempo.

## Capitolo I

### 1.1 Il corpo performativo

Il *Casanova di Federico Fellini* si accende nottetempo su Venezia, sul Canal Grande e sul ponte di Rialto, nel pieno delle celebrazioni strepitose e caotiche del Carnevale. Le inquadrature si avvicinano in maniera violenta, si frammentano ritmicamente, negando la struttura spaziale di una Venezia *storica di fantasia* ma restituendone l'atmosfera propiziatrice. Sullo schermo

si affastellano spettatori mascherati e festanti che assistono, vociando e ridendo, alla sfilata delle gondole addobbate e alla cascata ininterrotta di fuochi d'artificio. Tra la folla c'è anche Casanova, celato dietro la sagoma anonima di un Pulcinella-Pierrot. È qui che riceve il suo primo «mandato di comparizione sessuale»<sup>3</sup>, a inviarglielo la monaca M.M. Sull'isolotto di San Bartolo, luogo dell'incontro erotico, il Pierrot svela il suo vero volto. Sfilata la maschera di cartapesta, il profilo di Casanova si forgia sullo schermo con gli occhi e le palpebre leggermente arrossate e il carnato di un rosa cinerino, come velato da una patina placentica. Sin da principio Casanova si presenta nell'unico ruolo a lui veramente congeniale, quello di valente e instancabile seduttore. Il costume da Pulcinella-Pierrot disegnato da Danilo Donati ha una tradizione antichissima, ereditario della maschera fissa del *Maccus* (il servo, il matto) dell'*exodium Atellanicum* (fine II sec. a.C.). Si tratta di una maschera paritorita dallo spirito dei Saturnali, essenza del rovesciamento nel mondo carnevalesco. Giove lascia il posto a Saturno e tanto le regole ferree quanto gli schematismi vengono soppiantati dall'esaltazione del *basso* (l'atto sessuale appunto) e dalla parodia dell'*alto* (M.M. è l'amante di De Bernis, l'am-

<sup>2</sup> ANDRÉ BAZIN, «*Limelight*» o la morte di Molière, in *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano, 2003, pp. 243-247.

<sup>3</sup> ELIO BENEVELLI, *Analisi di una messa in scena: Freud e Lacan nel "Casanova" di Fellini*, Dedalo, Bari, 1979, pp. 15-16.

*bassadeur* del re di Francia). Dall'effigie di Casanova quindi non può che emergere l'appendice naso.

Fra tutti i tratti del *volto* umano soltanto la *bocca* e il *naso*, e quest'ultimo come sostituto del fallo, hanno un ruolo di primo piano nelle immagini grottesche del corpo.<sup>4</sup>

La maschera e il corpo, binomio raggiunto da Fellini con grandi difficoltà come testimonia il documentario *E il Casanova di Fellini?* di Liliana Betti e Gianfranco Angelucci, andato in onda sul primo canale televisivo Rai il 6 maggio del 1975. I due collaboratori del regista accompagnarono questo special di circa 72 minuti con il sottotitolo *divagazioni su un film da fare* e lo composero di sketch, interviste, pareri di esperti tanto sul Casanova letterato ed erotomane quanto sul fenomeno sociale del casanovismo. Come confesserà lo stesso Angelucci (in un altro documentario intitolato *Et Fellini créa le Casanova*, questa volta girato per l'edizione francese del film, restaurato con il concorso del *Centre National de la Cinématographie* nel 2004), Fellini utilizzò quel «film di ispezione, di indagine giornalistica o di reportage» per mettere meglio a fuoco i tratti del personaggio e al contempo per effettuare una serie di provini sui maggiori attori italiani

e stranieri del tempo, come Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Alain Cuny e Alberto Sordi. La scelta dell'interprete fu infatti una delle più scottanti. Nel corso del 1974 Fellini rifiutò in maniera irremovibile i vari nomi di star hollywoodiane (tra cui Marlon Brando, Al Pacino, Robert Redford) che gli vennero proposti dal produttore Dino De Laurentiis. Quei divi non corrispondevano all'idea del regista, il quale pretendeva dei volti nuovi, «vergini». Alla fine del luglio dello stesso anno De Laurentiis lasciò il posto ad Andrea Rizzoli, figlio del grande mecenate Angelo con il quale Fellini aveva realizzato *La dolce vita*, *Otto e mezzo*, *Giulietta degli spiriti*. I comunicati Ansa annunciarono di volta in volta nomi del calibro di Alberto Sordi, Michael Caine, Jack Nicholson, Tom Deal, Gian Maria Volonté, ma quando nel febbraio del 1975 l'avvocato Alberto Grimaldi divenne l'ultimo e definitivo produttore del film, il seduttore veneziano non aveva ancora un volto. Si comprende allora l'effettivo peso dello special televisivo. Il punto interrogativo presente nel titolo rivela l'atmosfera di smarrimento che avviluppava il progetto. *Il Casanova* rischiava di fallire, configurandosi così, secondo lo stesso Fellini, come metafora della sua in-

cludente contemporaneità. Il regista, alla ricerca di nuovi stimoli, si servì quindi di quel reportage per ridare coerenza e ordine alle proprie idee, fino alla decisione di far indossare i panni di Casanova a Donald Sutherland: «un attore dalla faccia cancellata, vaga, acquatica, che fa venire in mente Venezia»<sup>5</sup>. E infatti proprio sul volto dell'attore canadese Fellini attua al meglio quella caratteristica che, secondo Antonio Costa, di più lo avvicina a Méliès, il «mago di Montreuil»: la «manipolazione delle forme plastiche». Centrale diviene allora l'analisi degli schizzi del regista romagnolo per il trucco di Casanova/Sutherland, veri e propri studi di «ideazione-progettazione». Questi ribadiscono il primato dell'immagine e chiarificano il senso dell'estetica del Maestro, la quale, come nella figurazione caricaturale, sostituisce al «principio di verosimiglianza» quello di «equivalenza»<sup>6</sup>.

Il protagonista presenta caratteristiche di *tipage* che lo avvicinano sostanzialmente a una maschera. Il volto di Donald Sutherland diviene nelle mani di Fellini quello di un manichino, le cui singole parti (naso, bocca, mento, capelli) assumono ruoli autonomi rispetto al tutto e possono essere infinitamente manipolate e combinate tra loro. Sui bozzet-

<sup>4</sup> MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979, p. 346.

<sup>5</sup> Dichiarazione di Federico Fellini durante la conferenza stampa per l'inizio del film riportata da Giovanni Grazzini nel «Corriere della Sera» del 6 giugno 1975.

<sup>6</sup> Cfr. ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 79-86.

ti non si leggono semplici *glosse*, ma il regista elenca vere e proprie *istruzioni*, come se i responsabili del trucco avessero dovuto *smontare* un giocattolo, modificarne gli elementi e infine *ricomporlo*, trasformato e *pronto all'uso*. Depilare le sopracciglia per poi ridisegnargliele, rasare il cranio per sette centimetri, applicare naso e mento posticci, usare dei tiranti per modificare la forma degli occhi, queste sono solamente alcune delle interminabili operazioni cui doveva sottoporsi l'attore inglese tutte le mattine. Sutherland lasciò che la visionarietà di Fellini lo plasmasse non senza qualche timore reverenziale. Lo stesso regista ricorda:

Lo sguardo allarmato, ansioso, di Donald Sutherland, che teme da parte mia agguati, tranelli, tradimenti. Ogni volta che mi avvicinavo per suggerirgli l'azione, si irrigidiva come chi fiuta un pericolo senza scampo.<sup>7</sup>

Quanto illustrato finora sembrerebbe poter affermare la totale contiguità di senso tra l'operazione felliniana e l'universo grottesco di cui parla Michail Bachtin a proposito dell'opera di Rabelais. Il critico letterario russo, in riferimento al diavolo Pantagruelle, individua il nucleo costitutivo di tale universo nella presenza di «elementi cosmici», nella descrizione dell'«immagine grottesca del corpo» e infine nell'esecuzione di un «gesto

puramente carnevalesco»<sup>8</sup>. Nel *Casanova* l'elemento cosmico è rappresentato dalla componente acquea che è d'altronde costitutiva di Venezia e dalla quale ha inizio il film con la sequenza dell'emersione della grande testa di *Venusia*. L'immagine grottesca del corpo di Casanova è legata non solo a parti quali il naso e la bocca che richiamano il basso corporeo, ma anche a quell'elemento, gli occhi, che solitamente non ha alcuna importanza nell'immagine grottesca del volto. «Il grottesco ha a che fare soltanto con gli occhi strabuzzati»<sup>9</sup> e nel personaggio felliniano anche quelli sembrano voler «sfuggire ai confini del corpo»<sup>10</sup>. Infine Casanova è interprete del gesto carnevalesco per eccellenza: l'atto sessuale ripetuto all'infinito.

L'analisi condotta fino a questo punto è stata volutamente *miope*, incapace di guardare oltre la superficie delle immagini. Lo strumento critico rappresentato dagli studi di Bachtin infatti non può che essere usato in negativo. Gli stessi elementi che sembrano edificare l'universo grottesco del *Casanova*, in realtà ne causano la disintegrazione, dalla quale scaturiscono un nuovo senso e un nuovo percorso di indagine critica.

L'elemento cosmico acqueo presenta la connotazione tipica del liquido amniotico.

Venezia, con le sue lagune sommerse, ricorda il mondo acquatico dei primordi uterini, un vortice dal quale Casanova non è in grado di uscire perché, come a più riprese sostiene Fellini, egli non è mai nato. La placenta anziché donare la vita, imprigiona. Tale rovesciamento dal positivo al negativo si fa evidente nella sequenza della prigionia e della successiva fuga dai Piombi. La cella nella quale l'eretico seduttore viene rinchiuso è un luogo oscuro, umido, dalle dimensioni ridotte, le cui pareti lignee appaiono prive di spigoli, avvolgenti come quelle del grembo materno. Lì Casanova si stringe a sé e assume una posizione fetale. L'evasione dovrebbe presentarsi come la liberazione dai lacci ombelicali e in effetti assume, nella messa in scena felliniana, tutte le caratteristiche di un parto. L'eretico seduttore emerge dai tetti dei Piombi come da una vera e propria apertura vaginale e da quell'altezza pare dominare la città natia. I suoi «occhi di pietra» però non gli lasciano comprendere che la sua Venezia è un imprigionante sacco amniotico, un'umida vescica dentro la quale vive la sua vita immaginaria. Egli crede nelle proprie abilità di fuggitivo e di uomo libero ed «è invece irretito nell'occhio di *basilissa* di questa *Venessia-Regina-Venusia*»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Laterza, Bari, 2004, p. 161.

<sup>8</sup> BACHTIN, cit., p. 357.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 346.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> GIORGIO FICARA, *Casanova e la malinconia*, Einaudi, Torino, 1999, p. 13.



Lo stesso impianto scenografico rafforza questa impressione, realizzando con le sue forme una vera e propria *corporizzazione* della città lagunare. Le cupole delle chiese ricordano la prosperità di un seno materno, che qui però non simboleggia la fertilità trionfale della vita. Il linguaggio supremo dell'acqua è sì onnipresente, onnifiltrante, onnidilagante (gli stessi titoli di testa fluttuano sulla superficie della laguna veneta), ma da *eau de vie* mistifica in lustrale acqua di morte. D'altronde, se è vero che la visionarietà di Fellini (e di Danilo Donati) è tale da ricreare Venezia negli studi cinematografici di Cinecittà cosicché «tutto fosse più vero del vero, ma nulla fosse realistico»<sup>12</sup>, è altrettanto inconfutabile che il mare della laguna veneta si conceda come materia plastica, nera pece, negazione di qualsiasi forma di vita<sup>13</sup>.

Ulteriore conferma di quanto detto è la sequenza iniziale del film, quella cioè del Carnevale. Il Doge di Venezia con una lunga scimitarra procede al taglio di un nastro, professando la formula iniziatica: «Resecabo ligamina placentae tuae»<sup>14</sup>. La recisione del nastro innesca il volo di un uomo angelicato dall'alto della torre di piazza San Marco fin nel-

le acque del Canal Grande. L'immersione dovrebbe essere seguita dall'emersione di un'enorme mitrata testa di polena. Ma questa sale lenta fino ai grandi occhi poi, per quanto ondeggi e si scuota, non risale a galla. La laguna la risucchia completamente. Questo incipit è la chiave di lettura della vita di Casanova: l'uomo che sarebbe dovuto nascere viene riassorbito dalla sua stessa matrice.

A un'indagine più attenta anche il corpo di Casanova appare lontano dall'assumere connotazioni e significati propri dell'universo grottesco. Si prendano in considerazione le parole di Bachtin sul *corpo in costante divenire*:

Il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e *luoghi* dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo.<sup>15</sup>

Ma la virilità di Casanova è sterile, la dinamicità dei fluidi vitali si è prosciugata. Il seduttore veneziano indossa il costume da Pierrot che è esso stesso attestazione di un immalinconirsi, l'immalinconirsi del carattere eversivo di Pulcinella. Inoltre quando si sfilava la maschera dal volto, quel suo posare di profilo, se da un lato concentra l'attenzione sulle

dimensioni del naso-becco, dall'altro, a causa della sua rigidità, evoca un'effigie impressa su una moneta o su una medaglia antica. La libera plasticità della maschera dionisiaca – come direbbe Nietzsche – si è irrimediabilmente irrigidita in «una sola espressione, nella bugia e nel travestimento»<sup>16</sup>. Sotto il travestimento da Pierrot se ne cela un altro. L'uomo non si trasforma in Satiro ma, prendendo in prestito l'espressione di La Mettrie, in *homme machine*. L'occultamento del fallo per l'intera durata del film allude allora proprio alla natura macchinica della maschera Casanova. Il sacro ordigno che egli porta sempre con sé, quel fallo-uccello che con i propri movimenti meccanici accompagna gli atti penetrativi del padrone, simboleggia il definitivo distacco dell'organo sessuale e riproduttivo dal corpo. Quello del seduttore veneziano è il segreto di ogni automa: «non può denudarsi [...] senza mettere in evidenza il trucco dei suoi congegni, senza far mostra della sua non-umanità»<sup>17</sup>. Eppure, come ben evidenzia Georges Simenon, nonostante il Casanova felliniano non si tolga mai le mutande e abbia sempre indosso un bizzarro corpetto che ne accentua l'aspetto infantile, proprio a causa di quegli indu-

<sup>12</sup> CLAUDE GAUTER, SILVIA SAGER (a cura di), *Carissimo Simenon Mon cher Fellini, carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Adelphi, Milano, 1998, p. 134.

<sup>13</sup> Il riferimento è all'arresto di Casanova che avviene tra i moti ondosi della laguna veneta.

<sup>14</sup> Traduzione: «Taglierò i legami della tua placenta».

<sup>15</sup> BACHTIN, cit., p. 347.

<sup>16</sup> GIANNI VATTIMO, *Il soggetto e la maschera, Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 43.

<sup>17</sup> CARLO A. MADRIGNANI, *Le "seduzioni" di Casanova*, "Cinema e Cinema", a. IV, n. 11, apr.-giu. 1977, pp. 73-80.

menti «è più nudo che se fosse completamente svestito»<sup>18</sup>.

Il *corpo bi-corporeo* di cui parla Bachtin lascia il posto a un *corpo a-corporeo*. Un *corpo unico* che non scavalca più i confini tra due corpi e tra il corpo e il mondo, ma che, cancellate le tracce del dualismo, si chiude in se stesso. Così gli avvenimenti che lo riguardano sono *a senso unico* e la morte (anche e soprattutto intesa come *petite mort*) non è nient'altro che la morte e non coincide mai con la nascita. L'atto sessuale non è procreativo, è puro atto, anticamera di una sclerotizzazione mortifera.

Il corpo di Casanova non si configura come *corpo grottesco* ma, all'interno di una logica tutta contemporanea, si dà in quanto *corpo performativo*. Il corpo desensorializzato di un atleta del sesso che si agita in un regime di simulazione. L'erotismo si eclissa e il sudore, che bagna il viso e i capelli scomposti di Casanova, non è la "cristallizzazione"<sup>19</sup> epidemica del piacere sensoriale, bensì la «secrezione da parte delle ghiandole sudoripare di un fluido composto prevalentemente da acqua, contenente sali disciolti e a pH tendente all'acidità». Il *contre-plongée* che lo inquadra nelle sue pre-

stazioni sessuali, ne trasforma i movimenti nell'esercizio fisico delle flessioni o in quello meccanico del pistone. Questo tipo di inquadratura afferma inoltre la sostituzione del *corpo-femmina* con un *corpo-macchina*, quello della macchina da presa. Il seduttore veneziano rifiuta ancora una volta l'umano e pertanto, così come il sudore si riduce a puro elemento chimico, lo *sforzo ginnico* si dà unicamente nella formula del secondo principio della dinamica, ovvero  $F=m \cdot a$ . Fellini (personalmente indifferente, addirittura ostile nei confronti delle competizioni agonistiche<sup>20</sup>) dedica un'intera sequenza a una vera e propria *sfida atletica-erotica*. Giunto a Roma, Casanova viene invitato nel palazzo patrizio di Lord Talau, ambasciatore inglese nella città sacra. Qui come altrove, in un'atmosfera all'apparenza apotropaica, l'ospite è preceduto dalla sua fama di stallone e viene costretto a dare una dimostrazione pratica delle sue doti. Si organizza una sfida che lo contrappone al cocchiere Righetto. Nel tempo di un'ora chi raggiungerà il maggior numero di amplessi con la donna prescelta sarà il vincitore. L'intelligenza contro la forza bruta, il genti-

uomo contro il buon selvaggio, la poesia contro la volgarità, l'*homo sapiens* contro l'*homo erectus*. A vincere sarà l'ospite veneziano, ma il suo trionfo è una nuova sconfitta della vitalità grottesca. L'atto sessuale, privato del contatto carnale, è scaduto in una *prestazione doverosa*.

La stessa figura femminile viene ridotta a infecondo oggetto intercambiabile, privo di qualità naturali e di cui se ne esalta il solo aspetto numerico. Questo concetto è mirabilmente espresso da una tavola di Roland Topor<sup>21</sup> intitolata *Una teoria di Casanova* (1975). In piedi, l'uno accanto all'altro, nudi, alcuni corpi femminili confluiscono l'uno nell'altro senza soluzione di continuità. Non una singola donna ma la fusione di un numero  $n$  di elementi femminili eterogenei, pronti a soddisfare in pieno la labilità dei gusti e dei desideri sessuali-pornografici. Si tratta di un vero e proprio *erotismo postmoderno* (oltre che *post-mortem*), celebrazione di un'allegria che ha obliato la propria carica carnevalesca, degenerando in un clima allucinatorio e manicomiale<sup>22</sup> mestamente luttuoso. Lo stesso timore di Donald Sutherland nei confronti della

<sup>18</sup> GAUTER, SAGER, cit., p. 135.

<sup>19</sup> Il riferimento è all'*amore passione* teorizzato da Stendhal.

<sup>20</sup> Si legga quanto affermato da Fellini in *Intervista sul cinema*, cit., p. 18: «La competizione, l'agone, la gara, la sfida, il rivaleggiare mi trovano ancor più che indifferente, addirittura ostile».

<sup>21</sup> Per la sequenza del luna park Roland Topor realizzò i disegni della lanterna magica.

<sup>22</sup> Si legga quanto affermato da Danilo Donati sulla sequenza del carnevale in PIER MARCO DE SANTI, RAFFAELE MONTI, *L'officina del Casanova di Federico Fellini*, Pisa, 1978, p. 21: «[...] abbiamo pensato ad una realizzazione con colori manicomiali. Ho pensato a un carnevale come quello che vidi molti anni fa a Paternò. La gente si vestiva con quello che possedeva. C'era una componente da manicomio tale [...] da diventare emblema della follia umana. Questa sarà la chiave di lettura della sequenza. [...] I volumi sono quelli dell'epoca, ma il sentimento del carnevale è manicomiale».

visionarietà manipolatrice di Fellini agisce in questa direzione.

Sono convinto però che questo femminile disagio, questo cronico timore, questa inguaribile diffidenza, ha indubbiamente giovato al personaggio, rendendolo ancor più strano, distante, spettrale, proprio come lo avevo immaginato.<sup>23</sup>

*Il Casanova*, in effetti, si presenta come un film abitato da spettri. Il colore del volto di Sutherland e di tutti i personaggi che incontra nella sua fantasmagorica non-esistenza è il bianco lunare tombale. Fellini da questo punto di vista è spietato. Il letto, antico simbolo dell'alcova amoroso, di volta in volta è trasformato in *cripta* (nella sequenza con la monaca M.M.), in *fessura catacombale* (nell'incontro esoterico-sessuale con la Marchesa d'Urfé), in *bara lignea* (nell'orgia dell'albero dei Mori a Dresda). La donna è tramutata in *bambola di cera* (nel caso di Annamaria) o di *porcellana* (nel caso della bambola meccanica) o maneggia *bambole voodoo* (come le figlie del dottor Moebius a Berna) oppure assume le sembianze di una *mummia* (è il caso della Marchesa d'Urfé), di una *gobba diabolica* (Teresina a Dresda). Infine si illumina in volto della luce dell'aldilà (la monaca M.M.) o distesa dormiente, stringendo tra le mani un bouquet di fiori, appare come la statua marmorea che fa da coperchio a un sarcofago

(è il caso di Henriette nella carrozza diretta a Parma). Casanova non è altro che un manichino inesistente. Quel manichino usato per le prove dei costumi e che compare all'inizio e alla fine dello special televisivo *E il Casanova di Fellini?*. Sospeso nel vuoto, impiccato alle strutture di un teatro di posa di Cinecittà.

### 1.2 La messa in posa spettrale della *maschera senza volto*

In *Barry Lyndon*, così come nell'intera cinematografia di Kubrick, si assiste all'eclissi del volto piegato a maschera. Si tratta del rovesciamento di quanto affermato da Leonardo Sciascia nel suo saggio *Il volto sulla maschera*. Lo scrittore italiano vi prende in esame il cosiddetto effetto Kulesov e pone l'accento non sul montaggio ma sul volto (nel caso particolare di Mozhuchin) in quanto primo nucleo di senso di un film. Sciascia afferma che ci si trova di fronte

al paradosso del paradosso: poiché sarebbe stato impossibile concepire un simile esperimento e ottenerne questi effetti senza il volto di un grande commediante, senza il volto di Mozhuchin.<sup>24</sup>

In Kubrick l'affermazione umana del *volto sulla maschera* lascia il posto alla *maschera senza volto*, una maschera definitiva, in grado di seppellire il lato organico dell'uomo. Il volto non viene sottoposto a

un'operazione di smembramento e di riassetto, bensì de-umanizzato e *minerallizzato*. Emblematica da questo punto di vista è l'immagine di Alice/Nicole Kidman in *Eyes Wide Shut* (1999) sdraiata dormiente tra le lenzuola violacee del letto matrimoniale con accanto, adagiata sul cuscino, la maschera veneziana indossata da Bill/Tom Cruise nella sua intrusione nel cerimoniale orgiastico. Non è solo in gioco la figura del doppio. Il dottor William Harford è quella maschera, sotto di essa risiede un profondo nulla. Non è un caso che occupi il suo posto, quello sancito dal legame matrimoniale, accanto al corpo della moglie che impassibile riposa. Non più l'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, bensì l'arte come puro ornamento del vuoto.

Il XVIII secolo di *Barry Lyndon* è sì lontano (e nell'ambientazione storica e nell'anno di produzione, il 1975) da quella New York di fine millennio (è il 1999) abitata da Alice e Bill, eppure si dà come principio di quell'eccesso di *ratio* che anziché illuminare il mondo lo ha progressivamente oscurato. Qui la maschera è di fatto l'artificio linguistico che descrive il volto come altro da sé, verso lo stadio estremo della reificazione. I personaggi/attori del film non vengono soltanto ridotti a «maschere con una sola espressione» ma essi, come d'altronde anche i

<sup>23</sup> FELLINI, *Intervista sul cinema*, cit., p. 161.

<sup>24</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Il volto la maschera*, in SCIASCIA, *Cruciverba*, Einaudi, Torino, 1983, p. 193.

paesaggi, si concedono come *riproduzioni cine-fotografiche di riproduzioni pittoriche* di artisti del Settecento. Basti pensare che

nel *Ritratto di James Cook* di Thomas Gainsborough troviamo la figura del capitano Quin; nella *Lady Kent* sempre di Gainsborough c'è ovviamente Lady Lyndon; ancora: nel *Ritratto di Horace Walpole* di Eccardt si riconosce l'iconografia del reverendo Samuel Runt; mentre nel *Warren Hastings* di Joshua Reynolds rivediamo Lord Harlan, il signore che aiuta Barry ad avere il titolo. E, ancora di Reynolds, il *Ritratto di Giorgio III* è il modello di Barry Lyndon, mentre nel *Carlo Stuart* di Jacques-Louis David risiede l'iconografia di Lord Bullingdon, il figliastro. Nel *Ritratto di Lord Clive* eseguito da Dance sta l'analogo del capitano Grogan, che inganna, ma protegge, Redmond Barry, mentre infine in un ritratto di Reynolds a James Bowell possiamo rinvenire l'effigie del padrone di Nora Brady.<sup>25</sup>

Dipinti che attuano una idealizzazione<sup>26</sup> del XVIII secolo tale da condurre i tratti della maschera a «farsi edulcorati nei trucchi e nei belletti [...] che danno ai personaggi un'aria da spettri in un regno d'ombra»<sup>27</sup>. Spettri imprigionati dallo *spectrum* della fotografia, come suggerisce Roland Barthes:

La Fotografia trasformava il soggetto in oggetto, e anzi, se mi è dato di dire, in oggetto da museo. [...] la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo

momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro.<sup>28</sup>

Spettri fotografici e persino veri e propri spettri ottici in *Barry Lyndon*, (ir)radiazioni registrate da un esame spettrografico quale effettivamente è il film di Kubrick. I corpi dei personaggi/attori impressionano la pellicola a guisa di stelle oramai spentesi eppure ancora in grado di toccarci con i raggi emanati secoli prima dalle loro parrucche, dai loro abiti, dai loro volti «e non con una luce aggiunta successivamente»<sup>29</sup>.

Emblematica, in questa cristallizzazione del Settecento, è la scena del bagno, ovvero della momentanea riconciliazione tra Barry e Lady Lyndon. La introducono alcuni versi francesi, letti alla donna da una dama di compagnia. Questi paragonano i cuori di due amanti a «deux miroirs ardents» la cui passione e i cui corpi non sono altro che «rayons» che «au même point se réunissent». Lady Lyndon si trova allo stadio ultimo del processo di reificazione. Seduta nella tinozza in cui sta facendo il bagno ha di fatto

assunto una *posa* (fotografica): quella di una bambola impassibile che mostra le proprie grazie attraverso uno *specchio* d'acqua glaciale e immobile, immersa in una vera e propria *vasca-sarcofago*. A tal proposito risulta significativa la decisione di Kubrick di affidare il ruolo di questa figura femminile, tanto attenta al gusto estetico quanto infelice, a una ex-modella, ovvero Marisa Berenson. Non solo perché la *figura modella* di per sé «assomiglia alla sua foto, poiché la sua apparenza ne esaurisce interamente l'essenza»<sup>30</sup>, ma soprattutto perché la *professione modella* si fonda sul suo *perenne essere in posa*. Ecco che la straordinaria bellezza, la giusta altezza, i lineamenti puliti e forti della Berenson acquistano un senso. *A posteriori* e non *a priori* quindi, il suo *exteriour* perfetto attesta la malinconica vacuità e l'isolamento di cui è vittima Lady Lyndon. La donna, come ci informa la voce fuori campo, non ricoprirà nell'esistenza di Barry un ruolo più importante degli eleganti tappeti e dei bei quadri che ne rappresentano il piacevole contorno. Da qui l'isolamento della Berenson durato tre mesi senza riprese in un antico castello della campagna irlandese.

<sup>25</sup> OMAR CALABRESE, *Kubrick pittore*, "Cinema e Cinema", n. s., a. XVI, n. 54-55, gen.-ago., 1989, pp. 103-109.

<sup>26</sup> Si legga in ROBERTO LASAGNA, SAVERIO ZUMBO, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1997, quanto affermato dalla costumista Milena Canonero: «Le parrucche furono ispirate dalle ricerche, ma francamente nella realtà erano molto più brutte, grossolane, sporche e anche in questo caso abbiamo preferito riferirci ai pittori che idealizzarono il Settecento».

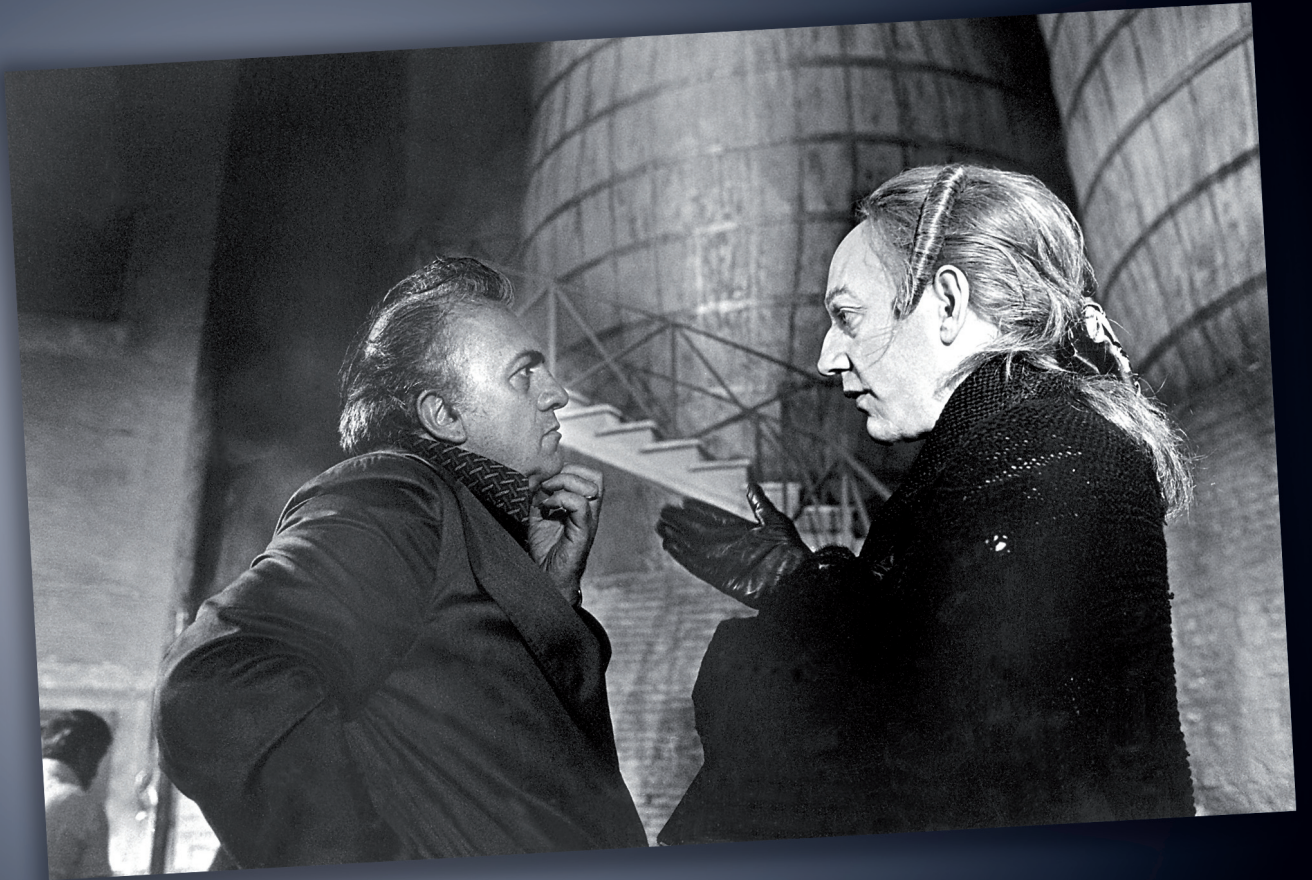
<sup>27</sup> MICHEL CIMENT, *Kubrick*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 84.

<sup>28</sup> ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003, p. 17.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>30</sup> TIQUUN, *Elementi per una teoria della Jeune-Fille*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 33.





Federico Fellini e Donald Sutherland sul set del *Casanova* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)





Fellini sul set del *Casanova* prepara gli attori per le riprese (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)



Era un posto piuttosto deprimente con riscaldamento e corrente elettrica ridottissimi. Mi sono ritrovata assai sola dato che non giravo, pioveva ogni giorno, e mi sentivo molto malinconica.<sup>31</sup>

La *melancholy*, nel suo lato maschile (Redmond Barry) e in quello femminile (Lady Lyndon), produce l'eclissi della vi(s)ta. Assenza dello sguardo raggelato nel vuoto, sia in quanto azzeramento della percezione sensibile sia in quanto irrigidimento della motilità oculare. L'organo cinematografico per statuto, l'occhio, si fa inorganico, correlativo oggettivo dell'isterilimento delle capacità vitali di questi *personaggi dipinti con la luce (fotografica)* e proprio da quest'ultima fissati in un'*esistenza in absentia* (quale quella dell'immagine cine-fotografica). La presenza di centinaia e centinaia di candele afferma da un lato l'illusorietà delle esperienze (non a caso illuminano l'incubo del gioco, la formalità dei riti, la vacuità dell'amore), dall'altro lo scenario melanconico di un museo delle cere. Il movimento non è consentito. Nella condizione della *messa in posa* infatti muoversi determinerebbe il fuori fuoco, ovvero la dissoluzione della stesso *spectrum* fotografico<sup>32</sup>. Persino il tipo di maquillage usato nel Settecento conteneva in sé un lato mortifero. Dalle ricerche

effettuate dalla costumista Milena Canonero emerse quanto quello fosse altamente dannoso per la pelle. Lungo la strada della *maschera senza volto* e della sua *messa in posa spettrale*, ancora una volta si rivelano illuminanti le parole di Roland Barthes:

Si sa che l'abito non *esprime* la persona, ma la costituisce; o, piuttosto, si sa che la persona non è nient'altro che quell'immagine desiderata a cui l'abito ci permette di credere.<sup>33</sup>

E in *Barry Lyndon* sebbene si assista in più casi all'agitamento causato da desideri violenti (siano essi di prevaricazione, di vendetta, di affermazione o di morte), ogni volta il desiderio si presenta vuoto come vuota è l'immagine dei personaggi al di sotto dei loro abiti. Il costume assurge improvvisamente a protagonista, riducendo gli attori a simulacri di se stessi. La loro formalità deriva dalla biblioteca di referenti messa in piedi da Kubrick per la realizzazione dei bozzetti, costruita sulla base delle illustrazioni d'epoca di Gainsborough, Hogarth (*La vita di un libertino, Il matrimonio alla moda, Il poeta in miseria, La bisca*), Reynolds, Chadowiecki, Chardin, Stubbs (per i costumi di caccia), Cooper, Zoffany, Pietro Longhi (*La passeggiata a cavallo, Il concerto, Ritratto di famiglia*). Nes-

sun costume «fu disegnato nel senso comune del termine»<sup>34</sup>. Tutti sottostarono a un *regime di simulazione*.

## Capitolo II

### 2.1 Il Casanova-Pinocchio

Acqua vorticoso. Acqua che ribolle. Il Tamigi, nelle soggettive di Casanova, sembra plasmato dall'agire artistico di Robert Smithson o di qualsiasi altro esponente della *land art*. Spirali sulfuree nel gelo e nella nebbia scura della città londinese. Casanova calca il Westminster Bridge disonorato «dall'infame Charpillon e dalla di lei degna figlia». Campo medio, figura intera. L'impressione è quella di un *freeze frame*. Solo il mantello è smosso leggermente dal vento. Pochi attimi di fissità visiva ad attestarne il vuoto esistenziale. Casanova immobilizzato da un *rigor mortis* che non è la conseguenza di una morte biologica, bensì di una perenne condizione di non-vita, di non-umanità. Bagaglio fra i propri bauli. Burattino abbandonato fra le proprie valigie, oramai inutilizzabile nell'esercizio a lui più congeniale, quello dello stantuffo, ovvero dello *stallone meccanico* (che però non ingravida). «Schifoso! Sei stato tu, con quel verme marcio che hai tra le gambe,

<sup>31</sup> CIMENT, cit., p. 294.

<sup>32</sup> Si leggano le testimonianze di Murray Melvin/cardinale Runt e di Jan Harlan, produttore esecutivo, in MAURO DI FLAVIANO, FEDERICO GRECO, STEFANO LANDINI, *Stanley and Us*, Lindau, Torino, 2001, pp. 90-91.

<sup>33</sup> Citato in RINALDO CENSI, *Donne velate*, "Cineforum", a. XLII, n. 7 (417), ago.-set. 2002, p. 14. L'affermazione di Roland Barthes si riferisce a un romanzo di Pierre Loti.

<sup>34</sup> CIMENT, cit., p. 182.

a impestare me», sentenza l'arpia *Charpillon*. Assoluto rovesciamento delle parti nel quale Casanova, ovvero *lo stronzo* come amava definirlo Fellini, viene punito secondo la legge del contrappasso. Ginasta del sesso, vanaglorioso ed egoistico, viene ridotto a uomo oggetto, sconfitto e ingiuriato proprio nelle sue più tradizionali e celebrate attribuzioni virili. Ribaltamento simbolico. La *Charpillon* infatti lo deruba e lo umilia brandendo tra le mani, avvolta da una folta pelliccia nera, una pistola, figurazione fallica e di prevaricazione per eccellenza. *Il mostro* domato per mezzo dell'*arma* che ne ha edificato il mito.

La nera carrozza che lo aveva condotto fin sul ponte di Londra si allontana spettrale, ingoiata dalla bruma, lasciandolo solo e indifeso. «Eros ti ha abbandonato e ti sorge davanti la lugubre morte». La tragicità dell'epigrafe declamata da Casanova risuona ridicola. *Thanatos* costituirebbe infatti una componente drammatica, ovvero vitale, del tutto aliena al congegno meccanico rappresentato da questo strano essere. «La lugubre morte» non è riferibile a un essere umano, bensì al guitto, al burattino che il gentiluomo veneziano è stato nel corso dei suoi interi giorni. «Casanova è

veneziano, contemporaneo di Goldoni, il teatro ce l'ha dentro, recita»<sup>35</sup>. Quella maschera di cera sul selciato marcio di pioggia è come se attendesse un comando. Il *si gira* che segna la *ripresa* dello spettacolo della vita. Ricevuto quel segnale, scaglia d'improvviso la propria furia sulle valigie che lo circondano e sparge sulla strada il loro contenuto. Si tratta della tragicommedia di un vecchio attore sifilitico, la cui stella volge al tramonto e che, con i suoi oramai lividi bagliori teatrali, rischiarà l'artificiosità del proprio universo costituito da «un immenso accumulo di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»<sup>36</sup>.

L'importanza nella logica del film di quel quadro fisso trova nuova conferma nelle parole del regista:

Cosa avrei voluto fare con questo film? Arrivare una buona volta all'essenza ultima del cinema, a quello che secondo me è il film totale. Riuscire cioè a fare di una pellicola un quadro. [...] Nel quadro sta dentro tutto, basta guardarlo per scoprirlo. [...] L'ideale sarebbe fare un film con una sola immagine, eternamente fissa e continuamente ricca di movimento.<sup>37</sup>

Quella costruzione figurativa immobile, secondo il noema *barthesiano* dell'*È stato*, attesta l'individualità lineare del Casanova, da sempre immersa

in quello che Guy Debord definisce il

movimento essenziale dello spettacolo, che consiste nel riprendere in sé tutto ciò che esisteva allo stato fluido nell'attività umana, per possederlo allo stato coagulato, in quanto cose.<sup>38</sup>

Sul Westminster Bridge l'occhio di Fellini si fa impietoso. Mostra il gentiluomo veneziano nella sua nudità, non fisica ma psicologica. Voltato, l'uomo si piega in avanti per aprire il baule che contiene il suo abito migliore. Intanto si accomoda in maniera goffa e infantile quei mutandoni di lana che per l'intera durata del film indossa come una seconda pelle. Un gesto che rivela la rozzezza e la bestialità celata sotto l'affettatissima superficie, l'esistenza bloccata nella fase prenatale. Un Pinocchio inabile a liberarsi delle sacche amniotiche che di volta in volta lo avviluppano. Carrozze, vortici, letti inseparabili dallo spettro bifronte di culla e di bara. «Insomma, Casanova è Pinocchio, ma un Pinocchio che non diventa mai uomo»<sup>39</sup>. Di particolare interesse diviene allora lo schizzo per la scena del suicidio eseguito da Fellini. Su questo è riportata una nota in stampatello, probabilmente di Danilo Donati: «A me sembra molto suggestiva la forma del ponte, tratta da un segno istintivo fatto da

<sup>35</sup> Fellini nell'articolo-intervista di Enzo Biagi, "Il Corriere della Sera", 24 set. 1974, p. 22.

<sup>36</sup> GUY DEBORD, *La société du spectacle*, in DEBORD, *Opere cinematografiche*, Bompiani, Milano, 2004, p. 51.

<sup>37</sup> VALERIO RIVA, *Casanova in arte Pinocchio*, "L'Espresso", a. XXII, n. 22, 30 mag. 1976.

<sup>38</sup> DEBORD, cit., p. 62.

<sup>39</sup> RIVA, cit.



Fellini, dove i piloni sono esili e le torri massicce»<sup>40</sup>. La silhouette del ponte simboleggia quindi la fragilità psicologica di Casanova, una chiara disarmonia tra l'interiorità nulla e l'imbellettata esteriorità. Sul ponte londinese si assiste alla vestizione di una marionetta. Una recita esplicita, perpetuata persino in punto di morte, tale da smascherare quell'*esistenzialismo di superficie* che il regista aveva individuato come possibile punto di incontro con la contemporaneità.

Fellini sembra forse temere che quel mondo di forme vuote, di sentimenti spenti, di ottuso compiacimento possa tornare in quest'epoca che gli sembra così povera di emozioni vere.<sup>41</sup>

Vestito con il suo ricco abito nero, recitando i funerei versi del Tasso, Casanova raccoglie un masso sulla sponda del Tamigi e inizia a immergersi lentamente in quelle acque gelide e tempestate di vortici come testimonia in *Storia della mia vita*:

Camminavo lentamente, a causa dell'enorme peso che portavo nelle tasche e col quale ero sicuro che sarei morto sul fondo del fiume prima che il mio corpo potesse essere visto alla superficie, quando...<sup>42</sup>

A questo punto la fantasia visionaria di Fellini prende il

sopravvento sulla pagina autobiografica. Si genera una catena di segni, elementi, eventi che rimandano magicamente al *Pinocchio* di Collodi. In ambedue i casi la morte per annegamento è scongiurata dalla presenza misteriosa di una fata. La *Fata Turchina collodiana* in Fellini assume le sembianze della *Gigantessa*, figura animalesca e nutritiva. Questa distrae l'uomo dal compiere l'atto estremo «con uno strano riso che le gorgoglia nella gola vasta come una colonna». Donna-Mito per eccellenza, con i suoi 210 chili di peso e i 232 centimetri di altezza rappresenta il massimo dell'irraggiungibilità femminile.

La ricerca della mitologica figura femminile conduce Casanova in un luna park, *Paese dei Balocchi* (grotteschi), luogo delle meraviglie incancrenite, delle deformità fisiche e delle esperienze torbide. In quel luogo dove Pinocchio «vide [...] la sua immagine abbellita di un magnifico paio di orecchi asinini» e comprese d'essere «un burattino senza giudizio e senza cuore»<sup>43</sup>, Casanova non raggiunge alcuna consapevolezza. D'altronde si è messo sulle tracce di una creatura che è per sua stessa natura una deformazione iperbolica, ma sarebbe meglio dire ipertrofica, della donna.

«Il gigante è per definizione l'immagine grottesca del corpo»<sup>44</sup>, tutt'altra cosa quindi rispetto all'immagine eterea della fata collodiana. Una «mostruosa Circe» come la definirebbe il dottor Antonio in preda alle proprie tentazioni sessuofobiche nell'episodio felliniano di *Boccaccio '70*. D'improvviso tra le nebbie, nell'atmosfera misteriosa del luna park compare «una orribile testa di mostro marino, con la bocca spalancata, come una voragine»<sup>45</sup>. Una *balena imbalsamata*, fantasmagorica, che richiama alla memoria Giona e Pinocchio. Ma il *leviatano* non è un luogo di redenzione con dio, né con qualsiasi altra figura parentale, bensì di ulteriore perdizione. Ai piedi del mostro marino un imbonitore, in fantasiosi abiti marinareschi, invita la gente a entrare nel ventre «ancora caldo» della balena, attraverso la «bocca spalancata», «in fondo alla gola, in fondo e ancora più in fondo».

Nella topografia grottesca la bocca corrisponde alle budella e all'*uterus*; accanto all'immagine erotica del *trou*, cioè del «buco», l'entrata dell'inferno è rappresentata come le fauci spalancate di Satana («le fauci dell'inferno»)<sup>46</sup>.

L'inaccessibile profondità della pancia della *Grande Mouna*, come confermano le

<sup>40</sup> DE SANTI, MONTI, cit., p. 14.

<sup>41</sup> Intervento dello psicoanalista Ignazio Majore, «Paese Sera», 13 lug. 1975.

<sup>42</sup> GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1989, vol. III, p. 50.

<sup>43</sup> CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Rizzoli, Milano, 2002, pp. 187-190.

<sup>44</sup> BACHTIN, cit., p. 374.

<sup>45</sup> COLLODI, cit., p. 210. Ulteriore conferma del legame tra la balena del luna park e quella collodiana si ha in BERNARDINO ZAPPONI, *Il mio Fellini*, 1995, Marsilio, Venezia, p. 98.

<sup>46</sup> BACHTIN, cit., p. 361.

parole di Bachtin, diviene un nuovo misterioso percorso nel “sesso femminile”, in quel “basso materiale-corporeo” che riconduce alla terra, «alla morte; ma è anche e soprattutto il principio della vita. È il ventre». Ancora una volta però si avverte l’sterilimento del «motivo della morte-rinnovamento-fertilità»<sup>47</sup>. La stessa struttura del film mistifica il senso di questo movimento ciclico, nel quale «un anello è legato all’altro, dove la vita di un corpo nasce dalla morte di un altro, più vecchio»<sup>48</sup>. Il Casanova è un film a incastro. Il suo movimento è quello della ripetizione che non è però ripropositiva, della circolarità che vede la successione di stagioni infeconde, incapace quindi di destare l’atmosfera comica e festosa del «mondo che muore e nasce nello stesso tempo». Le immagini felliniane, a differenza di quelle rabalaisiane, non fissano il *momento della transizione*, bensì la *dilatazione della stasi*; non dissolvono la *paura cosmica* ma la amplificano attraverso un *djà-vu inquietante*, una *pseudo-ciclicità*.

Il tempo pseudo-ciclico si appoggia alle tracce naturali del tempo ciclico [...] Mentre il tempo ciclico era il tempo dell’illusione immobile, vissuto realmente, il tempo spettacolare è il tempo della realtà che si trasforma, vissuto illusoriamente.<sup>49</sup>

Il gentiluomo veneziano non vive, imprigionato com’è nel suo destino meccanico. La ciclicità carnevalesca viene congelata nella galassia von Neumann cui pare appartenere l’automa Casanova e degenera in una *struttura ricorsiva* incapace di procedere oltre se stessa. Nel film si fa chiaramente riferimento a tale condizione con le parole di Egard, «un simpatico inglese, giovane e ricco che si godeva la vita passando da un’avventura all’altra»<sup>50</sup>. Questi, in preda ai fumi dell’alcool e dell’oppio, assume nel ventre della *Grande Mouna* il ruolo collodiano di *Grillo-parlante* e sussurra quella che risuona come una sentenza inappellabile: «Ma i tuoi viaggi attraverso il corpo delle donne dove ti portano? In nessun luogo». Affermazione chiarita dal tratto terribile, cupo e sarcastico di Roland Topor. «I suoi disegni, trasformati in lastre di lanterna magica, accrescono la galleria teratologica delle donne di *Casanova*»<sup>51</sup>, attraverso figure di sessi femminili dalle forme tentacolari o concentriche. La tavola *Angelo custode* rappresenta, ad esempio, la sostituzione del triangolo del pube femminile con una zona oscura, dalla quale emergono solo due occhi demoniaci e una bocca dai denti taglienti come lame. Raffigurazione

simbolica di una vagina dentata, castrante e insaziabile, presente in molte mitologie. Basti ricordare la dea Kali, simbolo dell’organo sessuale femminile, la «fonte della vita e il più sacro piacere del vivere». Il segno che la identificava era la *yoni* o vagina, rappresentata dalla «forma di una bocca, di un pesce o di un ovale appuntito», oppure semplicemente da un “triangolo”, che “inghiotte” l’organo sessuale maschile (il *lingam*). Ciò ha da sempre generato un forte timore nell’uomo, terrorizzato che dietro le labbra della *yoni* si celassero dei denti. Kali è infatti anche dea «dell’oscurità e della distruzione»<sup>52</sup>. L’intera simbologia emersa è presente nella sequenza della *Grande Mouna*, dalla grande bocca del pesce al triangolo del pube, dall’oscurità della cavità alle labbra dentate, dalla raffigurazione del piacere erotico fino all’ovale appuntito che compare come puro effetto ottico a incorniciare il volto di Casanova nel suo dialogo con Egard. Si tratta di una simbologia ancestrale e universale, talmente radicata nell’uomo da renderla immediatamente comprensibile. Ma nel film, al pari dei tratti carnevaleschi depauperati del loro risvolto rigenerante, tale simbologia mitica si presenta in quanto meccanismo svilito,

<sup>47</sup> BACHTIN, cit., p. 360.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>49</sup> DEBORD, cit., pp. 82-83.

<sup>50</sup> CASANOVA, cit., p. 50.

<sup>51</sup> ZAPPONI, cit., p. 98.

<sup>52</sup> La stessa iconografia del film giustifica i riferimenti alla filosofia orientale, avendo ispirato, ad esempio le scene erotiche raffigurte sulle pareti del *pied-à-terre* veneziano della monaca M. M.





Federico Fellini istruisce Donald Sutherland e Tina Aumont per una scena del *Casanova* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)





Federico Fellini e Donald Sutherland durante le riprese del *Casanova* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)



fine a se stesso e autosufficiente. Il viaggio nella *Grande Mouna* che potrebbe proporsi come metaforico ritorno alle origini, rinascita, in realtà produce il frutto di un aborto del tutto inconsapevole della propria deformità psicologica. «Oh! Babbino mio! Finalmente vi ho ritrovato! Ora poi non vi lascio più, mai più, mai più!»<sup>53</sup>. A differenza di Pinocchio, per il quale la balena ha rappresentato il *limen*, la prova iniziatica da superare per diventare un ragazzo fatto di carne e ossa, ovvero un uomo, Casanova non rinnega la propria natura artificiale, di meccanismo disumanizzato che non vive, non ama, non soffre e quindi non cresce.

## 2.2 Il paralitico-Barry

Il tratto picaresco ereditato dal romanzo di William Makepeace Thackeray fa del *Barry Lyndon* un film solo in apparenza distante dall'immobilità del *Casanova*, dalla pseudo-ciclicità del film felliniano. La parabola tracciata dalla vita di Redmond Barry conduce infatti al nulla; ri-conduce all'ambiente in stile Luigi XVI della sequenza conclusiva di *2001: Odissea nello spazio* e

all'agonia che vi si consuma. Gli istanti, successivi sulla retta del tempo, qui si sovrappongono. Si attua un'opera di sedimentazione che porta con sé la causa del suo stesso detrimento. Il tempo si annulla e rivela il dispositivo meccanico che lo ha prodotto, cioè la macchina cinema, nella quale l'istante è effettivamente congelato nel fotogramma e il movimento si aggiunge illusoriamente. In *Barry Lyndon* il *falso movimento* non costituisce la sola materia narrativa, ma si eleva a mera cifra stilistica. Il fallimento dell'ascesa sociale di Barry è *stilisticamente* presagito. Nel corso dell'intera *part I*, «by what means Redmond Barry acquired the style and title of Barry Lyndon», si assiste a una catena interminabile di eventi che vedono per protagonista l'ambizioso avventuriero irlandese<sup>54</sup>. Ma il passaggio da un quadro all'altro non produce alcun progredire. Al personaggio non viene concesso di uscire dall'ambiente museale cui appartiene, ma solo di ricominciare senza requie spostamenti circoscritti alla cornice del medesimo schermo vitreo. Kubrick costringe Barry al fondo dell'inquadratura. Da lì deve dimostrarsi capace di emerge-

re e in parte sembra riuscirci, ma nella scena successiva lo si ritrova ancora al fondo del frame, a una distanza siderale<sup>55</sup>. Il suo *iter* si dimostra *iterativo*, monotona coazione a ripetere che verrà ripresa e continuata dal dottor William (il nome è lo stesso di Thackeray) Harford/Tom Cruise, protagonista nella New York natalizia kubrickiana/schnitzleriana di *Eyes Wide Shut*. Cruise è inespessivo e monocorde come Ryan O'Neal e *Eyes Wide Shut* è *Barry Lyndon* nell'evo contemporaneo. «Bill è poco più che un manichino, incapace di prendere iniziative»<sup>56</sup> e ugualmente Barry, il quale sembra sempre essere, e lo è, guidato dall'esterno. Il moto se c'è non gli appartiene. Da qui si spiega la volontà, quasi maniacale da parte di Kubrick, di mantenere l'avventuriero irlandese al centro esatto dell'inquadratura. In questo modo gli spostamenti laterali vengono neutralizzati e si esprime un senso di mancata naturalità. Ryan O'Neal marcia o cammina su un invisibile *tapis roulant*, non è lui a spostarsi ma la macchina da presa che lo spia, lo braccia, lo osserva con sguardo distaccato, da entomologo. Interessante è l'uso della carrellata ottica, in particolare

<sup>53</sup> COLLODI, cit., p. 216.

<sup>54</sup> Barry ha modo di innamorarsi della cugina Nora Brady e di duellare con il Capitano Quin, di allontanarsi da casa per sfuggire alla legge e di lasciarsi derubare dal bandito Feeney, di ritrovarsi tra le fila dell'esercito inglese nella guerra dei Sette anni e di uscirne da disertore, di conquistare una ragazza tedesca ed essere costretto a indossare la divisa militare prussiana, di salvare la vita al Capitano Potzdorf e di incontrare le Chevalier de Balibari con il quale intraprenderà la vita da giocatore-baro che lo condurrà al matrimonio con Lady Lyndon.

<sup>55</sup> La presenza dell'aggettivo siderale si giustifica con l'uso da parte di Kubrick di speciali obiettivi Zeiss recuperati dalla NASA e impiegati per le fotografie fatte dai satelliti. Si legga l'articolo tratto da "American Cinematographer", marzo 1976.

<sup>56</sup> GIORGIO CREMONINI, *Mesto, rigido e cerimoniale o La vita sessuale nel tardo capitalismo*, in *Speciale Kubrick's Eye*, "Cineforum", a. XXXIX, n. 9 (389), nov. 1999, pp. 3-8.

del *reverse zoom*, che per sua stessa natura riproduce un falso movimento. Questo, preponderante rispetto a quello in avanti, inizia da un *particolare* (di un quadro per l'appunto) e si allontana progressivamente, creando «dei campi lunghi o lunghissimi che isolano i soggetti in uno spazio ampio e ne mostrano l'annichilimento»<sup>57</sup>.

Kubrick vuole metterci di fronte alla fobia più inconscia e quindi più potente che affligge l'umanità: l'impossibilità di sapere e quindi di controllare la nostra esistenza e il suo significato. E insieme vuole farci riflettere sulla crisi della ragione nel pensiero moderno, crisi dei dispositivi di controllo (tecnologici e culturali) che non può far altro che condurre all'annullamento del soggetto, al suo "risucchiamento" da parte di forze ostili, o comunque annichilenti, quali sono le categorie superiori e incomprensibili dello spazio e del tempo.<sup>58</sup>

La dimensione spazio-tempo intrappola il personaggio-insetto Barry. Il falso movimento dell'avventuriero, così come l'iperattività sessuale di Casanova, attesta l'assenza di un *ánemos*, di un'anima, di un soffio vitale. Il regista americano esclude il cuore e si rivolge allo stomaco e al cervello, mettendo in scena «il ritratto di una società che si rappresenta»<sup>59</sup>, quella del XVIII secolo che, nonostante le feste e i cerimoniali, il lusso e i piaceri, non riesce a occultare la propria disintegrazione. L'eccesso di (iper)realismo,

di naturalismo pittorico è un discorso sulla (e interno alla) *finzione*, che si rivela a sua volta tutto interno a quello sulla *verità* storica. In questa logica il centro dello schermo diviene *il* luogo del film. Ingresso che dà sul palcoscenico settecentesco della vita e che al fine inghiotte Barry, mutilato e bloccato in un'immagine fissa tecnicamente finzionale. Mentre per Casanova il ventre della *Grande Mouna* si lega indissolubile (e mortale) al ventre materno e l'esplorazione dello stesso si dà in quanto immersione-regressione amniotica; per Barry l'ingresso nella carrozza è un ritornare definitivo nell'unico luogo in cui gli è assicurata (non l'esistenza ma) la *persistenza* (retinica), ovvero la *camera obscura*. Per questo motivo la sua immagine non (poteva) può (e non potrà) che essere fissa. *Barry Lyndon* è un film sulla Storia e Kubrick ridà al XVIII secolo «la sua gravità, il suo peso storico»<sup>60</sup>, ma «la Storia resta come *negazione* assoluta nella ricostruzione perfetta»<sup>61</sup>. L'utopia tecnica tutta barocca infatti non può colmare (semmai amplifica) la paura del *nulla*.

Il Settecento è d'altronde caratterizzato da una certa ambiguità di fondo. Si tratta del secolo dei lumi ma anche di quello di Sade; è l'epoca degli spiriti liberi e nondimeno del-

l'anatra di Vaucanson, del giocatore di scacchi di Kempelen e, potremmo aggiungere, della bambola meccanica di Fellini, ovvero della pretesa umana di dare alla materia i movimenti della vita attraverso l'impiego della ragione calcolatrice. Ancora automatismi quindi e la costruzione stessa del film avviene secondo la rigida logica del meccano. Non ci sono dissolvenze, solo tagli netti che distribuiscono gli eventi. E così come l'apparente movimento di Barry viene neutralizzato dall'effettivo movimento della macchina da presa o dal montaggio, lo stesso movimento drammatico (sia emozionale che narrativo) è azzerato da un altro espediente tecnico, la voce fuori campo che, come la musica, mantiene un costante rapporto dialettico con le immagini. Questa con la sua sottile ironia impedisce il contagio passionale dello spettatore (vedi la sequenza dell'incontro di Barry con il cavaliere di Balibari) e, anticipando gli eventi futuri, accresce il peso del destino e imprigiona il racconto nella fatalità (come nella morte del figlioletto Brian, disarcionato dalla furia del cavallo regalatogli dal padre per il suo compleanno). L'avventuriero irlandese non può controllare il proprio passaggio attraverso la Storia. Ad esempio, la scena della seduzione di Lady

<sup>57</sup> FEDERICO GRECO, *Citizen K.: La messa in scena del tempo (e della propria fine)*, in *Speciale Kubrick's Eye*, cit., pp. 16-19.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> CIMENT, cit., p. 78.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>61</sup> ENRICO GHEZZI, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano, 2002, p. 129.

Lyndon da parte di Barry al tavolo da gioco suggerisce l'«attrazione vuota che sentono l'uno per l'altra»<sup>62</sup>, rappresenta cioè il correlativo oggettivo della loro inesistenza nei confronti del tempo e dello spazio, della Storia. Una vita simulata all'interno di una società che della simulazione è l'essenza; rappresentata per mezzo di un'arte, quella cinematografica, che è pura finzione. Una campana pneumatica sotto la quale le azioni si riducono al silenzio, tanto da ricordare per l'intero film il cinema muto, e i personaggi a spettri che appongono la firma al loro stesso atto di morte.

La vertigine causata da questo vedersi morto trova la sua origine in quella perfezione iperreale del film kubrickiano che, come nota Jean Baudrillard, è di per sé "inquietante".

Si parla di rifare dei *film muti*, migliori certamente di quelli d'epoca. Tutta una generazione di film a-venire che starebbero a quelli che conosciamo come l'*androide* sta all'uomo: artefatti meravigliosi, senza carenze, *simulacri* geniali cui non manca che l'immaginario, quell'allucinazione propria che fa il cinema. I migliori di quelli che vediamo oggi si muovono già in questo ordine. *Barry Lyndon* ne è senz'altro l'esempio più preciso: non si è fatto mai meglio, non si farà

forse mai meglio nel...nel che cosa? Nell'evocazione? No, non è nemmeno evocazione, è *simulazione*.<sup>63</sup>

Non si ha più a che fare con un film, bensì con *una grande macchina di sintesi a combinazione variabile* che riduce la storia al rango di semplice *soggetto operativo* o, meglio, di asfittico *archivio*. Il che confermerebbe l'ipotesi per cui *Barry Lyndon* sia una specie di pinacoteca cinematografica, un album da 11 milioni di dollari di riproduzioni fotografiche di quadri settecenteschi. Ipotesi che però viene a perdere la sua connotazione negativa. Questo film, più di altri, è strettamente connesso a una certa cultura combinatoria. Kubrick impiegò un tempo interminabile nella fase di pre-produzione. Accumulò dati, creò un vastissimo archivio iconografico, effettuò ricerche su ogni minimo dettaglio dell'epoca, anche minuzie che non sarebbero mai apparse sullo schermo<sup>64</sup>. Una mania enciclopedica che si manifesta intorno al secolo, il Settecento, che ha visto la piena fioritura dell'enciclopedia moderna. Interessante notare come il termine enciclopedia derivi dall'espressione greca *enkýklios paidéia* che significa

educazione circolare. Un nuovo itinerario che si muove per tornare su se stesso, quello dell'indagine scientifica, tanto simile, come afferma lo stesso regista, al lavoro di un detective. Da qui una concezione del *fare cinema* che scaturisce da (e consiste in) una lunga *sedimentazione* di dati e di stati, secondo l'estetica (e la pratica) del *collage*<sup>65</sup>. Questa prassi necessita di un dominio assoluto sui materiali eterogenei che costituiranno, dalla loro combinazione appunto, il film. In quest'ambito si esplica maggiormente l'ossessione principe di Kubrick: il controllo (razionale) e il suo corollario: il problema della costruzione, ovvero l'ordine, la simmetria.

Il cinema kubrickiano è "scacchistico"<sup>66</sup>. Il gioco degli scacchi richiede capacità di dominio visivo e intellettuale, che è anche e soprattutto abilità nel prevedere il futuribile. Il secolo dei lumi viene visto attraverso la *luccicanza* (lo *shining*) del cinema di Kubrick e Barry è una pedina nelle mani del regista-scacchista.

Il discorso si complica ulteriormente alla luce delle parole di uno dei più grandi scacchisti di tutti i tempi,

<sup>62</sup> Affermazione di Kubrick in CIMENT, cit., p. 178.

<sup>63</sup> JEAN BAUDRILLARD, *La storia: una messa in scena rétro*, "Fiction", a. I, n. 2, inverno 1977-1978, pp. 121-125.

<sup>64</sup> Cfr. la testimonianza rilasciata da Ken Adam in CIMENT, cit., pp. 211-217: «Per me fu insomma una ricerca immensa [...] Mentre di solito, durante la preparazione di un film non smetto mai di disegnare, per questo film praticamente non ho mai usato un solo foglio di carta. [...] Abbiamo fatto ricerche sugli spazzolini da denti, sui profilattici, su un sacco di cose dell'epoca che in conclusione non sono poi apparse sullo schermo. L'esperienza è stata massacrante».

<sup>65</sup> Si legga FLAVIO DE BERNARDINI, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau, Torino, 2003: «Il *fare cinema*, se è necessario (e lo è) il riferimento alla mappa delle arti visive contemporanee, funziona come un *collage* di istantanee [...] Dopo la metafora della fabbrica, sul piano di una sociologia, ovvero il cinema come catena di montaggio, la metafora del collage forse illumina il cinema sul piano di una estetica», p. 12.

<sup>66</sup> MARCELLO WALTER BRUNO, *Stanley Kubrick*, Gremese, Roma, 1999, pp. 61-70.



Garry Kasparov, per il quale il gioco degli scacchi è lo sport più violento che esista. E *Barry Lyndon* mostra continuamente l'incapacità di un intero secolo di reprimere la violenza sottocutanea e sotterranea. La compostezza sociale, rafforzata dall'equilibrio perfetto delle inquadrature, non può che conoscere il proprio punto di rottura. L'irruzione della macchina da presa a mano equivale alla perdita del controllo. Questo improvviso squilibrio si presenta in tre diverse momenti: nel corso della rigorosa vita militare inglese con il match di boxe tra Redmond e il soldato che lo aveva deriso, poi nel bel mezzo del concerto al castello di Hackton con il pestaggio di Bullington da parte di Barry e infine nel tentato suicidio di Lady Lyndon.

Il gioco presuppone quindi un agone, si tratti degli scacchi, del duello, del pugilato, degli scontri familiari o dell'arte della guerra. È implacabile, pretende un vincitore. Il gioco, secondo il pensiero di Caillois, «è condannato a non fondare né a produrre nulla»<sup>67</sup>, a lasciare dietro di sé unicamente l'ebbrezza fugace dell'uccisione o la depressione della sconfitta. E proprio lo schema gioco-duello scandisce la parabola verso il nulla tracciata dalla vita di Barry.

«Il cinema scacchistico è quello che sa di essere la morte al lavoro»<sup>68</sup>. Lo stesso pessimismo kubrickiano non investe la vita e i suoi elementi-pedine, ma nasce dalla consapevolezza della fallibilità dell'uomo e delle sue *mosse sbagliate* nell'eterna partita contro la Storia. Da qui il limite stesso di Barry (e di tutti i personaggi di Kubrick): egli è «protagonista della storia ma non della Storia»<sup>69</sup>.

La partita contro il Tempo implica l'eliminazione, la rimozione. In un film in cui il duello è situazione ricorrente, quell'elemento che in *Arancia Meccanica* Alex, sottoposto alla cura Ludovico, definisce «il nostro vecchio amico il succo di pomodoro, lo stesso che adoperano in tutti gli studi di Hollywood» non solo non scorre a fiotti, ma è del tutto assente. Ulteriore conferma che *Barry Lyndon* non è un film storico, ma un'opera che intende interrogarsi sulla Storia e sul carattere violento della scienza storiografica, sulla sua ineluttabilità.

La voce fuori campo così può permettersi di anticipare gli eventi perché si tratta di *fatti noti*. Per Kubrick «non è tanto importante *che cosa* stia per accadere, ma *come* ciò accadrà»<sup>70</sup>. E il come tutto accada non fa che affermare lo scacco matto cui è (stato già) desti-

nato Barry, il quale resterà Redmond e non diventerà mai realmente Lyndon. Non a caso intende entrare nelle scarpe di un uomo, sir Charles Lyndon, costretto sulla sedia a rotelle. Un uomo *paralitico*. Barry non potrà avere alcun futuro. È tutto già scritto o, meglio, filmato.

P.S. [...] per un osservatore sito nella nebulosa di Andromeda, il segno della nostra estinzione non sarebbe più appariscente di un fiammifero che si accende per un secondo nel cielo; se quel fiammifero fiammeggerà nel buio, non ci sarà nessuno a piangere una razza che usò il potere che avrebbe potuto mandare un segnale di luce verso le stelle per illuminare la sua pira di morte.<sup>71</sup>

### Capitolo III 3.1 Il Casanova-Fellini

«Ciò che c'è di ammirevole nel fantastico, – dice Breton – è che non c'è più fantastico: non c'è che il reale». Eppure nel *Casanova di Federico Fellini* il Settecento onirico messo in scena dal regista, «carico di velluti, sete e drappaggi, splendente nei corpetti femminili foderati di gemme, spumoso nei polsi di pizzo tinteggiato delle giacche maschili»<sup>72</sup>, non sembra voler cogliere il senso di un'epoca storica, né passata né presente. La reinvenzione del passato, attraverso creazioni seducenti e inaspettate, libere

<sup>67</sup> Citato in CIMENT, cit., p. 86.

<sup>68</sup> BRUNO, cit., p. 70.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>70</sup> CIMENT, cit., p. 173.

<sup>71</sup> Dichiarazione di Kubrick tratta da ERIC NORDEN, *Playboy interview: Stanley Kubrick*, "Playboy", sett. 1968, riportata in GHEZZI, cit., p. 12.

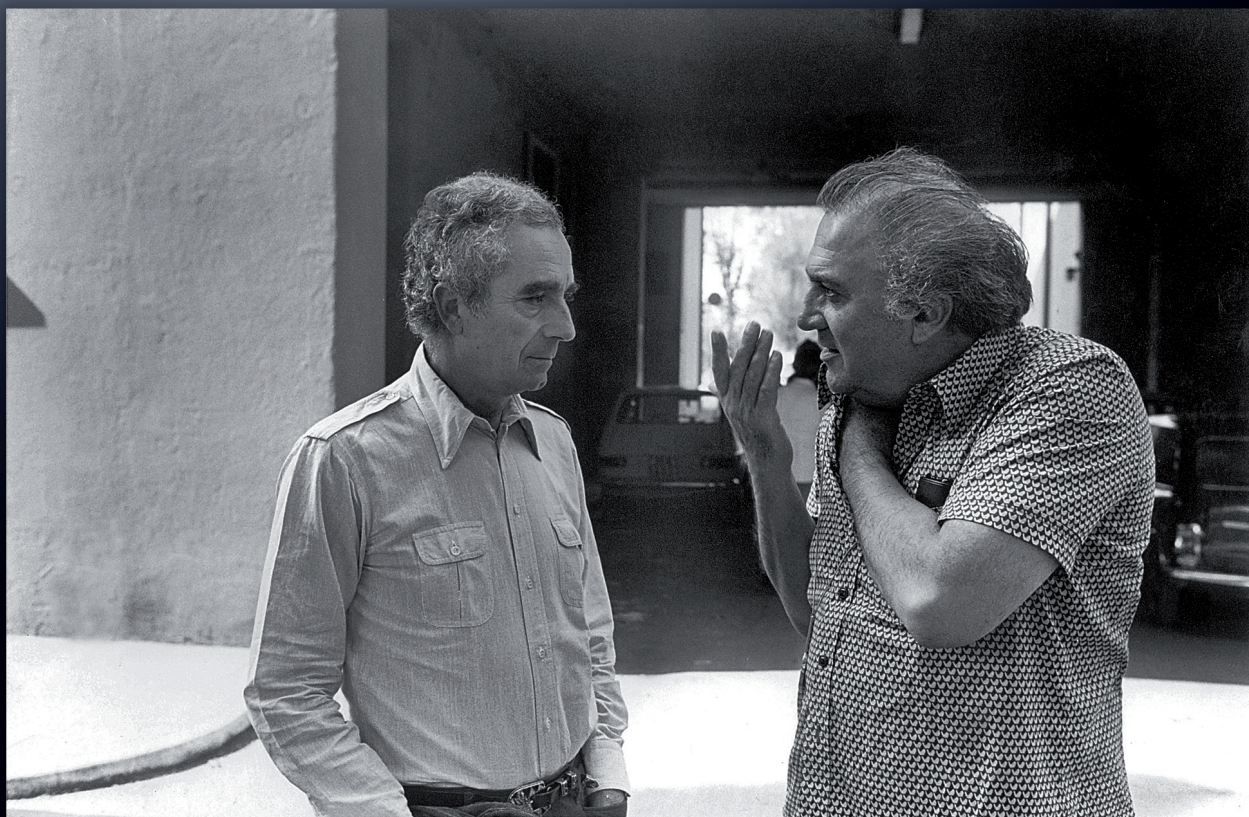
<sup>72</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *L'arte rigorosa e visionaria di vestire il tempo passato*, "La Domenica di Repubblica", 3 lug. 2005, pp. 14-15.





Si girano due sequenze del *Casanova* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)





Alessandro Blasetti e Michelangelo Antonioni fanno visita a Fellini sul set del *Casanova* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)



da ogni restrizione filologica, mira alla conquista di un reale dai confini incerti, totalmente interno all'uomo Fellini.

Non è in gioco la memoria autobiografica come in *Amarcord* (1973), dove la materia residuale del passato, storico e personale, si mesceva al flusso ininterrotto del fantastico per generare bugie dal sentore reale. L'apparente labilità delle situazioni messe in scena si rivela ben più gravosa di quella che potrebbe apparire come una insignificante operazione agiografica o bozzettistica. Interpretare *Il Casanova* come la storia di una nuova maschera italiana rappresenterebbe una forte limitazione per la profonda drammaticità universale, e non nazionale, che vi si racconta. Non si spiegherebbe in altro modo la decisione di Fellini di affidare il ruolo del seduttore veneziano, ovvero del prototipo dell'*italiota* servile seduttore, a un attore anglosassone, Donald Sutherland, antitetico per sua stessa natura al vitellone Sordi, al buongustaio Tognazzi, allo Snàporaz Mastroianni e all'istrione Gassman.

*Il Casanova* è «un tuffo vertiginoso nelle profondità umane»<sup>73</sup>, nei misteri più insondabili dell'esistenza, quali il coito e la morte, le due dimensioni spazio-temporali del *quando non si è ancora* e del *quando non si è più*. «Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta», affermava

Bazin, poiché il cinema è la negazione della loro natura di eventi irripetibili. Il «poeta maledetto»<sup>74</sup> Fellini non si rende interprete dell'oscenità, non violenta l'amore, né vivisezionava la morte. Eppure il suo film è un tuffo nell'oscurità del coito e nell'ombra sempre più corta che l'imminenza della morte getta sulla vita. *Il Casanova*, pur mostrandosi nello sfarzo di un mirabile affresco barocco, non si impone in quanto rappresentazione, bensì in quanto riflessione:

Questo film che rifiutavo in modo così violento doveva segnare una linea di demarcazione, ma nella mia vita, non nella mia carriera. [...] Per me il film era proprio questo: avevo varcato un confine e mi avvicinavo all'ultimo versante della vita. Ho cinquantasette anni, la sessantina è già lì che mi aspetta. E forse inconsciamente ho messo nel film tutte queste ansie, tutta la paura che mi sento incapace di affrontare. Forse il film si è nutrito della mia paura.<sup>75</sup>

Ma come per tutti i creatori in tutte le arti egli, attraverso l'elaborazione a volte dolorosa delle proprie ossessioni, riesce a valicare i limiti della condizione individuale per tuffarsi nella rete di corrispondenze universali. Gli stessi *Mémoires* di Giacomo Casanova non rappresentano il testo del film semmai il pretesto, nel loro carattere di «elenco telefonico» o di «immenso cimitero», per una riflessione definitiva sul carattere puramente tragico dell'esistenza.

In Fellini anche la riflessione non è il frutto di una pacata intelligenza, ma scaturisce dal lavoro dell'inconscio e, anziché esprimersi attraverso costrutti logici e verbali, fa della cartapesta, della plastica, del legno verniciato gli elementi costitutivi del proprio codice comunicativo. «Egli danza... egli danza...», in questo modo Pasolini per bocca di Orson Welles definisce il regista romagnolo nell'episodio *La ricotta* del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* (1963). E *Il Casanova* si chiude sulle immagini di un balletto tra il seduttore veneziano e Rosalba (interpretata da Leda Lojodice), la bambola meccanica appartenuta al conte di Württemberg. Qui la visionarietà prende doppiamente il sopravvento sulla realtà, e per mezzo della creazione felliniana e per mezzo dell'immaginazione dell'oramai vecchio esule veneziano che, indignato e solo (anche l'uccello meccanico, ridotto allo stato di vecchio ferro inutilizzabile, lo ha abbandonato), siede nella sua camera del castello di Waldenstein (da tempo infatti vive a Dux dove lavora come bibliotecario per il conte) e rievoca malinconico la propria Grande Madre acqua. L'immaginazione (sia essa onirica o mortale, estremo viaggio della mente) riconduce a quella Venezia sulla quale il film si era aperto. Questa però ora è ricoperta di neve e l'intera laguna è gelata (le scenografie

<sup>73</sup> GAUTER, SAGER, cit., p. 132.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 127-128.

sono ricoperte di schiumogeno e impacchettate, quasi secondo l'esempio di Christo, con della plastica trasparente che raggiunge l'effetto ghiaccio grazie alla fotografia di Rottunno). «La morte è assorbimento o ritorno al seno della terra»<sup>76</sup>, ma qui ancora una volta lo spirito grottesco viene tradito e la morte come *assorbimento* mistifica nella morte come *raggelamento*. Venezia è cristallizzata nel freddo e sotto la superficie del ghiaccio traspare l'immensa testa di polena, anch'essa imprigionata. L'intera sequenza si pone come l'equivalente fantastico dell'immagine invece tutta scientifica di Barry Lyndon bloccato nell'atto di salire sulla carrozza. Congelati o addirittura ibernati, gli attori Redmond e Casanova svelano definitivamente la fissità e la rigidità delle loro non-vite. Il vecchio di Dux si vede nel suo sogno di morte. Calca la lastra del Canal Grande immobilizzato dal gelo e la sua figura torna giovanile e pura. In questo scenario mille amiche voci di donna lo chiamano, ma egli non fa in tempo a voltarsi che gli sfuggono, sono (come sempre sono state) spettri che si dissolvono ai suoi "occhi di pietra". Poi il Santo Padre, affiancato nella sua carrozza (che «sembra d'oro; in realtà è rivestita di stagnola, e tempestata di grani di riso e len-

ticchie, con sopra una mano di porporina»<sup>77</sup>) dalla madre del seduttore veneziano, sorride e indica a Casanova l'unica donna che egli abbia veramente amato. Si tratta di Rosalba, la bambola meccanica che gli concesse la grazia di giacere con lui tra lenzuola violacee (come sarà in *Eyes Wide Shut* di Kubrick), porgendo il suo delicato meccanismo alla voluttà dell'uomo-burattino. I due simili si sono definitivamente ricongiunti. Stretti nei loro meccanismi si abbandonano a un lugubre balletto da carillon (coreografato da Gino Landi).

Si tratta di una sequenza che induce al silenzio, a quel silenzio che, nella battuta conclusiva del suo ultimo film *La voce della luna* (1990), Fellini invocherà per bocca di Salvini/Roberto Benigni: «Eppure io credo, che se ci fosse un po' più di silenzio, se tutti facessimo un po' di silenzio... forse qualcosa potremmo capire». E in questa sequenza conclusiva del *Casanova* siamo indotti a capire o almeno a cercare di capire.

Non a caso Roland Barthes cita il film di Fellini nel suo *La camera chiara* ovvero in quello che è, di fatto, il suo libro testamentario, non solo perché scritto pochi mesi prima della morte, ma anche e soprattutto perché attraverso le riflessioni, le considerazioni

e le digressioni sulla fotografia egli vi si interroga sul carattere effimero della condizione umana. Egli ricorda che

la sera stessa di un giorno in cui avevo ancora una volta guardato le foto di mia madre, andai a vedere, con degli amici, *Il Casanova di Fellini*; ero triste, e il film mi annoiava; ma alla scena in cui Casanova si mette a danzare con la bambola meccanica, i miei occhi furono colpiti da una sorta di acutezza atroce e deliziosa [...] Pensai allora irresistibilmente alla Fotografia [...] Nell'amore fatto nascere dalla Fotografia [...], un'altra musica dal nome stranamente *démodé* si faceva udire: la Pietà.<sup>78</sup>

Pietà intesa come *pietas*, il sentimento di rispetto che nasce dalla vicinanza al Casanova felliniano. La sequenza del balletto meccanico non intende redimere quel personaggio. Il suo volto appare smaltato al pari di quello di Rosalba, reificato in una porcellana di Sèvres del Settecento. Si instaura però una subitanea empatia con l'esule veneziano, tanto che il dettaglio degli occhi arrossati e umidi, montato a dividere in due parti il balletto, non appartiene a Casanova, ma allo spettatore: «il film di cui ci illudevamo d'essere solo spettatori è la storia della nostra vita»<sup>79</sup>. Sembrerebbe che il gentiluomo veneziano abbia finalmente trovato, con quella bellissima donna di cera, un po' di calore e di tenerezza. Anche quell'estremo contatto in verità si

<sup>76</sup> BACHTIN, cit., p. 370.

<sup>77</sup> VIRGILIO FANTUZZI, *Fellini '76. Cinque notti sul set di "Casanova"*, "Rivista del Cinematografo e delle Comunicazioni Sociali", n.s., a. XLIX, n. 7-8, lug.-ago., 1976, pp. 284-289.

<sup>78</sup> BARTHES, cit., p. 116.

<sup>79</sup> ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, introduzione a FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 2004, p. XXIV.

rivela illusorio. La *Rosalba* abbracciata da Casanova nel suo sogno lugubre rievoca l'ultima parola pronunciata dal magnate della stampa Charles Foster Kane/Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) sul proprio letto di morte, *Rosebud*. Due nomi che indicano cose. Due uomini che al termine delle loro gloriose esistenze, nel corso delle quali hanno incontrato centinaia e centinaia di persone, non rievocano altro che due oggetti inanimati, un automa e uno slittino. Simenon, discutendo del *Casanova* con Fellini, afferma come non sia «facile trovare un contatto umano, nemmeno se lo si cerca. Si trova soprattutto il vuoto, non crede?». E il regista romagnolo, a questo interrogativo che è in realtà un invito a confermare quanto detto, risponde: «Per quanto si faccia, non si trova la pace»<sup>80</sup>.

*Il Casanova di Federico Fellini* è più contemporaneo di quanto possa sembrare, perché tratta di un argomento universale, tanto nel tempo quanto nello spazio: l'uomo di fronte alla propria finitezza. Questo fu molto probabilmente il motivo dell'insuccesso tanto di critica quanto di pubblico del film, aspetto sintetizzato dalla recensione di Vincent Canby per il "New York Times": «Federico Fellini ha creato un altro film eclatante, spettacolare, ma particolarmente privo

di gioia»<sup>81</sup>. *Il Casanova* non intende compiangere l'uomo ma costringerlo a piangere, obbligarlo a provare quanto è espresso dalle parole di Roland Barthes:

Attraverso ognuna di quelle immagini, infallibilmente, io andavo oltre l'irrealtà della cosa raffigurata, entravo follemente nello spettacolo, nell'immagine, cingendo con le mie braccia ciò che è morto, ciò che sta per morire, proprio come Nietzsche quando, il 3 gennaio 1889, si gettò piangendo al collo di un cavallo martoriato: impazito per la Pietà.<sup>82</sup>

Ritorna Nietzsche e con lui la follia e lo smascheramento, la liberazione *dal e del* dionisiaco. Ed è paradossale che sia proprio il clown Fellini a invitare non Casanova ma gli spettatori a sciogliere con le lacrime i lacci delle loro maschere.

Forse, proprio perché è vittima di un malinteso così generale, e spesso così aggressivo, *Casanova* mi sembra il mio film più bello, il più lucido, il più rigoroso, il più stilisticamente compiuto.<sup>83</sup>

### 3.2 Macrofisica del potere

Il motivo dello sconcerto dei produttori americani alla visione del *Casanova di Federico Fellini* non differisce molto dall'insuccesso di critica di *Barry Lyndon*. Da un lato il tratto "poco sexy" del film felliniano, dall'altro, in maniera quasi speculare, l'assenza di

Sesso e di ultra-violenza giudicata intollerabile in un'opera d'amore e di guerra quale la pellicola kubrickiana. Nell'uno e nell'altro caso l'opera filmica sembra sottrarsi al proprio dovere di soddisfacimento della pulsione voyeuristica dello spettatore. Aspetto confermato dall'eliminazione in fase di montaggio da parte del regista americano di un'esplícita scena di sesso tra Barry e Lady Lyndon<sup>84</sup>. Il contatto umano è cancellato, si percepisce come assenza, scarto di fotogrammi insignificanti. Ciononostante in *Barry Lyndon* la violenza scorre ovunque sottocutanea, legata a un'inquietudine di carattere sessuale. L'erotismo si è trasferito dalla donna alla morte e le armi, pur non insanguinandosi, hanno rafforzato la loro alleanza col potere. Sesso, violenza, potere, tre termini in grado di sopravvivere agli stravolgimenti del Tempo perché ne rappresentano gli ingranaggi. Il luogo più adatto per un'analisi delle manifestazioni di tale *macrofisica del potere*, è la micro-struttura familiare (sia per il ristretto numero di elementi da controllare, sia per la complessità dei conflitti che vi si generano). Nell'intera cinematografia kubrickiana si assiste alla messa in crisi dell'organismo-famiglia, della sua consistenza corporale e istituzionale. Ritorna qui l'imma-

<sup>80</sup> GAUTER, SAGER, cit., p. 137.

<sup>81</sup> VINCENT CANBY, "Fellini's Casanova" *Is New Revel*, "The New York Times", 12 febbraio 1977, citato in CHRIS WIEGAND, *Federico Fellini. Direttore del circo dei sogni 1920-1993*, Taschen, Köln, 2003.

<sup>82</sup> BARTHES, cit., p. 117.

<sup>83</sup> FELLINI, *Fare un film*, cit., pp. 177-178.



gine di Alice Harford/Nicole Kidman che è innanzitutto un corpo perfetto e saldo, unico (e ultimo) organismo custode dell'umanità nella sua stessa sessualità animalesca (*Fuck!*), non inquinata né dal rituale orgiastico né dallo spettro dell'Aids, ovvero dalle degenerazioni della vita sessuale nel tardo capitalismo. L'unica speranza per un corpo familiare vacillante e martoriato come in *Lolita* (1962) dove Humbert Humbert/James Mason sposa una vedova snob, Charlotte Haze/Shelley Winters, con l'unico scopo di possederne la figlia adolescente (interpretata da Sue Lyon). La stessa figura filiale diviene oggetto intercambiabile in *Aranzia Meccanica*, dove Alex vedrà il suo posto in casa occupato da Joe, un ragazzo perbene con il quale i genitori hanno letteralmente sostituito il figlio da loro messo al mondo. Il tetto non è più sinonimo di rassicurante focolaio domestico in *Shining*, anzi diviene esso stesso dimora del perturbante, un Overlook hotel labirintico in cui Jack Torrance/Jack Nicholson intende uccidere le persone che più dovrebbe amare, la moglie e il figlio, sangue del suo stesso sangue. E in *Barry Lyndon* il disfacimento del corpo familiare si fa storico, presentandosi non più come un organismo unitario, bensì in una forma parcellizzata,

ovvero al contempo disunita e dominata dai rapporti mercantili.

Il matrimonio, lungi dal presentarsi come legame affettivo, non può che assumere le sembianze di una traslazione economica, il che giustifica la perfetta sovrapposibilità dei termini *matrimonium* e *patrimonium*. Nel Settecento (e non diversamente nella contemporaneità) in cui l'individuo è essenzialmente e interamente sociale, (non in quanto attivo partecipante alla vita politica, ma nel suo costante mostrarsi come oggetto da vetrina) Barry è dominato da una *concezione additiva* della vita.

Un individuo dominato da una visione *additiva* dell'esistenza mira ad accumulare i segni, esteriori e intelligibili da chiunque, di una vita vincente: successo economico, notorietà, lusso, donne belle o ricercate per il loro talento o influenza e così via.<sup>85</sup>

In questo aspetto l'avventuriero irlandese è più che altrove accostabile a Casanova: essi giocano un ruolo per l'altrui piacere, in bilico tra l'euforia per una società perfetta, anche se declinante, e un' indefinita malinconia. D'altronde Stanley Kubrick sa perfettamente che il *basic instinct* per eccellenza non è il sesso ma la fame. L'atto sessuale, indispensabile per la continuazione della specie, non lo è per la sopravvivenza del singolo

individuo, la cui vita (e quindi anche quella della sua specie) dipende invece dal soddisfacimento del proprio fabbisogno calorico. «La fame è il primo motore della Storia.»<sup>86</sup> La lotta per sfamarsi ha condotto le scimmie vegetariane a diventare carnivore (*2001: Odissea nello spazio*) e la stessa lotta per la sopravvivenza conduce Barry dall'innocenza alla professione di baro, dall'essere derubato (dal bandito Feeney) al rubare (al tavolo da gioco), dall'essere privato dell'amore della cugina Nora al privare dell'affetto materno Lord Buldingdon e del suo la propria consorte.

Il denaro è il simulacro moderno del cibo. La preziosità della vita del Capitano Quin non dipende da *inestimabili* virtù militari o etiche, ma dalla sua *quantificabile* rendita annua che ammonta a 1500 sterline. «Nella società moderna una delle condizioni essenziali del piacere è la presenza del denaro»<sup>87</sup>. L'acquisizione del titolo di lord non è legata alla circolazione arteriosa del sangue blu, quanto alla circolazione di liquidi, all'elargizione di benefici monetari, all'acquisizione di beni immobili. Una rendita di trentamila sterline vale bene i quattro quarti di nobiltà. La stessa Lady Lyndon non è una bambola di porcellana, ma è niente più che la sua *firma*. Quella firma che appone

<sup>84</sup> Informazione tratta da [www.archiviokubrick.it](http://www.archiviokubrick.it).

<sup>85</sup> JUAN ANTONIO RIVERA, *Tutto quello che Socrate direbbe a Woody Allen*, Frassinelli, Milano, 2005, p. 56.

<sup>86</sup> Stanley Kubrick nell'intervista di MARCELLO WALTER BRUNO, *Ad occhi chiusi spalancati*, "Segnocinema", a. XIX, n. 97, mag.-giu. 1999, pp. 2-7.

<sup>87</sup> YUKIO MISHIMA, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 30.

meccanicamente sulle cambiali accumulate dal marito. La firma Lady Lyndon è preziosa più della sua stessa vita. Il sesso, in questa logica spietata e materialistica, è lo strumento di potere per eccellenza, di prevaricazione sul corpo femminile e quindi familiare. Il sesso è l'arma. Da qui la sostituzione dell'incontro erotico con lo scontro armato. Il duello è figura topica, tanto che nella locandina di *Barry Lyndon* sono raffigurati in maniera stilizzata, silhouette nera su sfondo bianco, gli arti inferiori di una figura maschile che col piede sinistro calpesta una rosa e che con l'unica mano che entra nel quadro stringe una pistola. Un colpo di arma da fuoco apre il film, con la morte del padre di Barry nel corso di un regolamento di conti causato dall'acquisto di cavalli (un cavallo rappresenterà anche la causa del decesso di Brian, il figlioletto di Barry; l'animale che dovrebbe incarnare il simbolo stesso dell'avventuriero priva l'uomo delle sue possibili conquiste) e il duello si ripresenterà, con protagonista Barry, in maniera regolare sotto diverse forme: nell'incontro di boxe con il commilitone inglese, nel regolamento dei debiti di gioco e anche nei ludici passatempi con il piccolo Brian. Tra questi, due scontri acquistano particolare valore dram-

matico: quello con il Capitano Quin e quello con Lord Bullingdon. Duelli che nella struttura simmetrica del film si incrociano ai due amori della vita dell'avventuriero irlandese: il primo alla passione-attrazione nell'età dell'innocenza per Nora Brady, il secondo al legame contrattuale dell'età corrotta con Lady Lyndon. La carica erotica è inscindibile dalla violenza e diviene espressione del potere come nel mesto e rigido cerimoniale orgiastico di *Eyes Wide Shut*. Nei meccanismi del potere l'esercizio della violenza equivale alla *violazione del corpo*, per questo motivo Redmond non verrà semplicemente ucciso, bensì costretto all'amputazione dell'arto inferiore, così come la modella che salverà la vita di Bill, non sarà solamente assassinata, ma prima sevizata. Traspare qui la ricerca estrema da parte dell'uomo di un antidoto animalesco in grado di destarlo dal proprio stato di sospensione noiosa. «Uccide più gente l'amore che non la noia» afferma Stendhal, dal momento che «la noia toglie tutto, perfino il coraggio di uccidersi»<sup>88</sup>. Lady Lyndon, ingerendo una quantità insufficiente di veleno, non solo si dimostra incapace di suicidarsi, ma sprofonda ulteriormente nella propria condizione letargica. Barry, ugualmente, non possiede ab-

bastanza coraggio per uccidersi e non raggiunge l'obiettivo di farsi ammazzare. Quando decide di sparare a vuoto il colpo con cui avrebbe potuto eliminare il figliastro, Lord Bullingdon, egli non intende concedere la grazia o redimersi. Egli desidera esporsi al fuoco nemico una seconda volta, nel subdolo tentativo di essere colpito a morte. Continuare a vivere non ha più senso nella logica materialistica del film e dell'epoca. Con il figlioletto Brian non è scomparso solo il destinatario incontrastato del proprio affetto, ma è andato soprattutto perduto l'investimento *capitale* della propria esistenza; con il suo corpo inerme è stata sotterrata anche la legittimità paterna delle richieste di successione. Barry è doppiamente impotente.

I due coniugi non legati nel matrimonio dall'amore, trovano nel medesimo destino di sconfitta il punto di massima compenetrazione. D'altronde il senso ironico della frase posta a epilogo del film è ben chiaro:

Fu durante il regno di Giorgio III che i suddetti personaggi vissero e disputarono; belli o brutti, ricchi o poveri, buoni o cattivi, ora sono tutti uguali.

Unico e solo detentore del potere è il Tempo. Il principio e la fine non appartengono all'uomo.

<sup>88</sup> STENDHAL, *L'amore*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1968, p. 161.

## The Melancholy of the Body: Federico Fellini's *Casanova* and Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*

by Mauro De Clemente

### Introduction

Fellini's eighteenth century is an imagined and dreamt (feared, even) place, recreated with instinct. What is seen and heard on the screen does not comply with the need for pedantic verisimilitude. Fellini's truth consists only of the lies that we have to, blindly, believe in. But *Barry Lyndon's* strength is equally intense, even though here we find an obsessive depiction of the period, based on paintings and any other source that can be consulted. The fact is that these levels of historical fidelity and infidelity end up reaching the same level. It almost spurs a not so far-fetched consideration: films about the past are made not only by combining the present, but also by imagining the future.

Gianni Amelio<sup>1</sup>

*Casanova* (1976) is Federico Fellini's *Barry Lyndon* (1975) and *Barry Lyndon* is Stanley Kubrick's *Casanova*. In both films, as Enrico Grezzi points out, there is «the triumph of cinema», of the visionary and the (in) visibility: being swallowed by the darkness (of the film) in *Casanova* and the transparency of seeing itself historical, as if from a great distance, in *Barry Lyndon*. And at the same time we can note the difference, the impossibility of fixing death in Fellini and of freezing time in Kubrick.

In the two year period, 1975-1976, that was the origin of a radical cultural, followed by political, restoration, Pier Paolo Pasolini was amongst those that found in the eighteenth century the most suitable intellectual reference for his *Salò or the 120 days of Sodom*: the Marquis de Sade. In Fellini the XVIII century is the expression of contraptions and sex, of power as abuse of someone else's body. In Kubrick this is a recurrent fact. Just think of the *corporal punishment* inflicted by Barry Lyndon on Lord Bullingdon, the *reification* of Lady Lyndon, the mummification of the young Brian and finally the *castrating amputation* that takes Redmond Barry off the scene. In Pasolini's film this process is taken to extremis in the historical context of Fascism. The degradation of the body is accompanied by getting injured to violence, by going through the Antinferno, the Circle of Manias, the Circle of Shit and the Circle of Blood. And the Epilogue is incredibly close to the ending of *Casanova*: two boys, in a room of the villa in which the torture was performed, change radio stations, from Orff's *Carmina Burana* to the popular song *Son tanto triste*. The two stiffly dance from the depths of their hell. The same *Casanova* ends with a dance performed by the Venetian seducer and a mechanical doll. Carillon movements in a Venice reduced to a sheet of ice. The mechanical consumption of existence, that is, death at work.

In the contemporary era of the *Extreme makeover* both *Casanova* and *Barry Lyndon* are successful, in their staging, as reflections on the *body organism*, in its superficial changeability or cancellation and its social importance. After all Stanley Kubrick and Federico Fellini, apart from the debased concept of auteur, are brilliant and powerful *metteur en scène*. Our aggressive cosmetic procedures represent one of the many aspects of the instant gratification society that we live in. A society that finds its origin in the eighteenth century, with the rouged and entirely exterior individual. Redmond Barry is a spectre, his face has been erased and replaced with a socially recognisable mask. The mechanical performance of Giacomo Casanova belongs to his being a puppet, that is to his condition of *functional object*. He perpetuates his *récit* to the death, that is when the performance of existence is no longer able to entertain the audience. This will happen in *Dux*, where a wrinkly Casanova, bent over by age recites Ariosto's *Pazzia di Orlando*, with all the emphasis and art at his disposal, mocked by the loud laughter of those attending. Here, as nowhere else, Fellini quotes Charlie Chaplin. He doesn't revive Charlot, but he questions himself about the condition of man and the artist in the final phase of existence. Casanova is Fellini as Calvero is Chaplin, «not in the elementary and primary sense, as Bazin writes about *Limelight* (1952), in which one can find evident autobiographical elements in the story», but within «a self-criticism of the myth by its author»<sup>2</sup>. The film, according to the French critic, questions itself about the value of the artist and the value of the audience: «Can Charlot die? Can Chaplin grow old?». The mask, due to its very nature, is fixed and alien to physical decay. However Casanova grows old and Fellini's death was announced on 31 October 1993. *Casanova* is a bad dream, that bad dream that draws us to life, exorcising the fear of death.

*The melancholy of the body* becomes therefore the synthesis of the tyranny of the *mechanical bodies*, that repute themselves to be intelligent, but render everything sterile in their *recursive* structures. The speed of the sexual act of the body-Casanova and the rise of the element-Barry, in actual fact facilitates the inertia of both characters.

<sup>1</sup> GIANNI AMELIO, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Einaudi, Turin, 2004, pp. 178-179.

<sup>2</sup> ANDRÉ BAZIN, «*Limelight*» o la morte di Molière, in *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milan, 2003, pp. 243-247.



Deprived of their vital fluids they are no longer themselves or their body: Casanova does not make the women pregnant and Barry does not bleed in the duels. In the possible future eighteenth century envisioned by Fellini and Kubrick man is no longer able to *act with* the body, he can only *act on* the body. The eclipse of the interaction in favour of the coercion, even in the social sphere, but our analysis is limited to the human organism, its defeat and its possibilities crystallised by time.

## Chapter I

### 1.1 The performative body

Fellini's *Casanova* opens at night in Venice, on the Canal Grande and the Rialto bridge in the middle of the uproarious and chaotic celebrations of the Carnival. The shots follow each other violently and break into fragments rhythmically, denying the spatial structure of an historical fantasy Venice, but providing the propitiatory atmosphere. The screen fills with masked and festive spectators that watch, shouting and laughing, the parade of decorated gondolas and the continuous waterfall of fireworks. Casanova is amongst the crowd, hidden behind the anonymous profile of a Pulcinella-Pierrot.

And here he receives his first «sexual summons»<sup>3</sup>, from the nun M.M.. On the San Bartolo island, location of the sexual encounter, Pierrot reveals his real face. Once the papier-mâché mask is removed, Casanova's profile is moulded on the screen with slightly reddened eyes and eyelids and an ashen pink complexion, as if he was veiled in a placental patina.

Right from the beginning Casanova presents himself in his only congenial role, that of the valiant and untiring seducer. The Pulcinella-Pierrot costume, designed by Danilo Donati, has an extremely ancient tradition, hereditary of the mask of the *Maccus* (the servant, the madman) of the *exodium Atellanicum* (end of the II century BC). It is a mask born from the spirit of the Saturnians, essence of the carnival overturning of the world. Jupiter leaves his place to Saturn and the rigid rules and schematics are supplanted by the celebration of the low (the sexual act) and the parody of the high (M.M. is the lover of De Bernis, the *ambassadeur* of the king of France). Therefore it could only be the nose appendix that emerges from the effigy of Casanova.

Amongst all the features of the human *face* only the *mouth* and the *nose*, the latter as the replacement of the phallus, have a primary role in the grotesque images of the body.<sup>4</sup>

The mask and the body, a combination that Fellini reached with great difficulty, as is shown by the documentary *E il Casanova di Fellini?* by Liliana Betti and Gianfranco Angelucci, shown on Rai's first channel on 6 May 1975. The director's two collaborators accompanied this 72-minute TV special with the subtitle *digressions on a film to make* and included sketches, interviews and expert opinions on the well-read and erotomaniac Casanova and the social phenomenon of casanovism. As the same Angelucci confessed (in another documentary called *Et Fellini créa le Casanova*, this time shot for the French version of the film, restored with the *Centre National de la Cinématographie* in 2004), Fellini used that «film of inspection, journalistic investigation or reportage» to focus on the features of the character and at the same time to perform a series of screen tests on the major Italian and foreign actors of the time, such as Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Alain Cuny and Alberto Sordi.

Choosing the actor was one of the burning issues. During 1974 Fellini steadfastly refused the names of various Hollywood stars (amongst whom Marlon Brando, Al Pacino, Robert Redford) that were suggested to him by the producer Dino De Laurentiis. Those stars didn't match up to the director's vision; he wanted new 'virgin' faces. At the end of July of the same year, De Laurentiis gave way to Andrea Rizzoli, son of the great arts patron Angelo with whom Fellini had made *La dolce vita*, *Otto e mezzo* and *Giulietta degli spiriti*. The news agencies announced names of the calibre of Alberto Sordi, Michael Caine, Jack Nicholson, Tom Deal and Gian Maria Volonté, but when in February 1975 the lawyer Alberto Grimaldi became the final and definitive producer of the film, the Venetian seducer was still without a face.

<sup>3</sup> ELIO BENEVELLI, *Analisi di una messa in scena: Freud e Lacan nel "Casanova" di Fellini*, Dedalo, Bari, 1979, pp. 15-16.

<sup>4</sup> MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Turin, 1979, p. 346.

This reveals the actual importance of the TV special. The question mark in the title reveals the atmosphere of confusion that enveloped the project. *Casanova* risked failure becoming thus, according to Fellini, the metaphor of its ineffectual contemporaneity. The director, in looking for new stimuli, used that reportage to organise his ideas and reached the decision to cast Donald Sutherland in the title role: «an actor with a faded, vague and aquatic face, that recalls Venice»<sup>5</sup>. And it is on the Canadian actor's face that Fellini performs that feature that, according to Antonio Costa, brings him closest to Méliès, the “magician of Montreuil”: the «manipulation of the plastic forms». An analysis of Fellini's sketches for the *Casanova/Sutherland* make-up, veritable studies of ‘invention-planning’, becomes fundamental. They confirm the importance of the image and clarify the Maestro's aesthetic sense which, like the caricatures, replaces the ‘principle of verisimilitude’ with the ‘principle of equivalence’<sup>6</sup>.

The protagonist has the *tipage* features that essentially make him similar to a mask. Donald Sutherland's face becomes, in Fellini's hands, that of a mannequin, whose single parts (nose, mouth, chin, hair) assume autonomous roles, compared to the whole, and can be infinitely manipulated and arranged with each other. The sketches don't contain simple *glosse*, the director lists actual *instructions*, as if the make-up artists had to take apart a toy, change its elements and finally put it back together, transformed and ready to be used. Pluck his eyebrows and then draw them back, shave the head for seven centimetres, apply artificial nose and chin, use wires to change the shape of the eyes; these are just some of the interminable operations that the actor had to endure every morning. Sutherland allowed Fellini's vision to mould him without any reverential fear. The director recalled:

Donald Sutherland's alarmed and anxious look, fearing my ambushes, traps and betrayals. Each time that I approached him, to give him some instructions, he stiffened like someone sensing an unavoidable danger.<sup>7</sup>

What we have examined up to now seems to confirm the total contiguity between Fellini's approach and the grotesque universe that Michail Bachtin talked about in reference to Rabelais' work. The Russian literary critic, whilst examining the devil Pantagruelle, identifies the constituent nucleus of that universe in the presence of «cosmic elements», in the description of the «grotesque image of the body» and finally in the execution of a «purely carnival gesture»<sup>8</sup>. In *Casanova* the cosmic element is represented by the water that, however, is constituent of Venice and it is the element with which the film starts with the surfacing of *Venusia's* great head. The grotesque image of *Casanova's* body is not only linked to parts such as the nose and the mouth, that recall the lower body, but also by the eyes that usually are of no importance in the grotesque image of the face. «The grotesque only deals with rolling eyes»<sup>9</sup> and in Fellini's character even they seem to want to «escape the boundaries of the body»<sup>10</sup>. In the end *Casanova* is the interpreter of the carnival act par excellence: the sexual act repeated ad infinitum.

The analysis so far has been intentionally short-sighted and incapable of looking beyond the surface of the images. The critical instrument represented by Bachtin's studies can only be used negatively. The same elements that seem to construct *Casanova's* grotesque universe, in actual fact cause its disintegration, from which a new understanding and a new direction for the critical investigation seems to emerge.

The cosmic water element contains the typical connotation of the amniotic fluid. Venice, with its submerged lagoons, recalls the aquatic world of the uterine origins, a vortex that *Casanova* is incapable of escaping because, as Fellini often claimed, he has never been born. The placenta, instead of giving him life, imprisons him. This reversal from the positive to the negative is clear in the imprisonment sequence and the subsequent escape from The Leads. The cell in which the heretic seducer is locked up in is a dark, humid and confined space whose wooden walls seem devoid of corners and enveloping like the walls of the maternal womb. Here *Casanova* draws in on himself and assumes the foetal position. The escape should present itself as the liberation from the umbilical shackles and in actual fact assumes, in Fellini's portrayal, all the characteristics of a birth. The heretic seducer emerges from the roof of The Leads as if from a vaginal opening and from that height seems to dominate his native city. His “eyes of stone” though don't let him see that his Venice is an imprisoning amniotic sac, a humid bladder inside which he lives his imaginary life. He believes in his capabilities of escapee and free man and «he is on the other hand ensnared in the *basilissa* eye of this *Venessia-Regina-Venusia*»<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Federico Fellini's statement during the press conference for the start of the film, as reported by Giovanni Grazzini in the “Corriere della Sera” of 6 June 1975.

<sup>6</sup> Cfr. ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Turin, 2002, pp. 79-86.

<sup>7</sup> FEDERICO FELLINI, *Intervista sul cinema*, edited by Giovanni Grazzini, Laterza, Bari, 2004, p. 161.

<sup>8</sup> BACHTIN, quot., p. 357.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> GIORGIO FICARA, *Casanova e la malinconia*, Einaudi, Turin, 1999, p. 13.

The very set reinforces this impression with shapes that turn Venice into a body. The church domes recall the voluptuousness of a maternal breast, that here does not symbolise the triumphal fertility of life. The supreme language of water is omnipresent, omni-filtering and omni-rampant (even the opening credits float on the surface of the Venetian lagoon), but from the *eau de vie* it is distorted in lustral water of death. After all if its true that Fellini's vision (and of Danilo Donati) is such to recreate Venice in the Cinecittà studios, so that «everything was more real than real, but nothing was realistic»<sup>12</sup>, it is equally indisputable that the sea of the Venetian lagoon appears as plastic matter, pitch-black, the negation of any form of life<sup>13</sup>.

A further confirmation of the above is the initial Carnival sequence of the film. The doge of Venice, with a long scimitar, cuts the ribbon, pronouncing the initiation formula: «Resecabo ligamina placentae tuae»<sup>14</sup>. The cut of the ribbon triggers the flight of an angel-like man from the top of the tower in the San Marco square, to the waters of the Canal Grande below. The immersion should be followed by the surfacing of an enormous mitred head of a figurehead. But it rises slowly as far as its large eyes and then, despite its swaying and shaking, it doesn't rise to the surface. The lagoon sucks it back completely. This incipit is the interpretation of Casanova's life: the man that should have been born is reabsorbed by the matrix.

A closer inspection reveals that even Casanova's body appears far from the characteristics and meanings of the grotesque universe. If one examines Bachtin's words on the *body in constant development*:

The most important role in the grotesque body is given to its parts and *places* where it goes beyond itself, it exceeds the set limits and starts the construction of a new (second) body: the stomach and the phallus.<sup>15</sup>

But Casanova's virility is sterile; the dynamism of the vital fluids is drained. The Venetian seducer wears a Pierrot costume, which is a statement of growing melancholy, the melancholy of the subversive Pulcinella character. Furthermore when he removes his mask, his profile pose, on the one hand concentrates the attention on the dimensions of the nose-beak, on the other, due to his rigidity, recalls an effigy on a coin or ancient medal. The free plasticity of the Dionysian mask – as Nietzsche would say – has irretrievably stiffened in «a single expression, in the lie and the disguise»<sup>16</sup>. Beneath the Pierrot disguise there is another disguise. The man doesn't turn into a satyr but, to borrow La Mettrie's expression, into *homme machine*. The concealment of the phallus throughout the film alludes to the machine-like nature of Casanova's mask. The sacred device that he always carried with him, that phallus-bird that with its mechanical movements accompanies its master's penetrative acts, symbolises the definitive separation of the sexual and reproductive organ from the body. The secret of the Venetian seducer is the secret of all automatons: «he cannot undress [...] without revealing the trick of his mechanisms, without revealing his non-humanity»<sup>17</sup>. And yet, as George Simenon quite rightly pointed out, despite the fact that Fellini's Casanova never takes his underwear off and is always wearing a bizarre waistcoat that accentuates his infantile aspect, it is due to those clothes that «he is more naked than if he were completely undressed»<sup>18</sup>.

Bachtin's *bi-corporeal body* becomes an *a-corporeal body*. A *unique body* that no longer crosses the boundaries between two bodies and between the body and the world but that, once the traces of dualism have been erased, closes in on itself. So that the events that involve him are one way and death (intended as *petite mort*) is nothing other than death and never corresponds to birth. The sexual act is not procreative, it is purely an act, antechamber of a deathly sclerotic process.

Casanova's body is not a grotesque body but, in a wholly contemporary logic, it gives itself as a performative body. The desensitised body of a sexual athlete that writhes in simulation. The eroticism is eclipsed and the sweat, that wets Casanova's face and dishevelled hair, is not the epidermic «crystallization»<sup>19</sup> of the sensorial pleasure, but the «secretion by the sudoriferous glands of a fluid composed mainly of water, containing dissolved salt and with a rather acidic pH». The *contre-plongée* that frames him during his sexual performance transforms the movements into physical exercise, such as push-ups or the mechanical movement of a piston. This type of shot confirms the

<sup>12</sup> CLAUDE GAUTER, SILVIA SAGER (edited by), *Carissimo Simenon Mon cher Fellini, carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Adelphi, Milan, 1998, p. 134.

<sup>13</sup> The reference is to Casanova's arrest that takes place amongst the wave motion of the Venetian lagoon.

<sup>14</sup> Translation: «I will cut the links to your placenta».

<sup>15</sup> BACHTIN, quot., p. 347.

<sup>16</sup> GIANNI VATTIMO, *Il soggetto e la maschera, Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milan, 2003, p. 43.

<sup>17</sup> CARLO A. MADRIGNANI, *Le "seduzioni" di Casanova*, «Cinema e Cinema», Year IV, No. 11, Apr.-Jun. 1977, pp. 73-80.

<sup>18</sup> GAUTER, SAGER, quot., p. 135.

<sup>19</sup> The reference is to the *passion-love* theorised by Stendhal.



replacement of the body-female with a body-machine, that of the camera. The Venetian seducer once again refuses the human and therefore, just as the sweat is reduced to mere chemical element, the athletic effort is given uniquely as the formula for the second principle of dynamics, that is  $F=m \cdot a$ .

Fellini (personally indifferent, even hostile to athletic competitions<sup>20</sup>) dedicates an entire sequence to a veritable *athletic-erotic challenge*. Upon his arrival in Rome, Casanova is invited to the patrician palace of Lord Talau, the English ambassador to the sacred city. Here, as elsewhere, in an apparently apatropaic atmosphere, the guest is preceded by his reputation for being a stallion and is forced to provide a practical demonstration of his gift. A challenge is organised against the coachman Righetto. The one who performs the highest number of sexual acts with the chosen woman will be the winner. Intelligence against brute strength, the gentlemen against the kind savage, poetry against vulgarity, *homo sapiens* against *homo erectus*. The Venetian guest is the winner, but his triumph is a new defeat of grotesque vitality. The sexual act, deprived of the carnal contact, is a mere *service due*.

The female figure too is reduced to a sterile interchangeable object, devoid of natural qualities, whose only numerical aspect is celebrated. This concept is wonderfully expressed in a painting by Roland Topor<sup>21</sup> called *Una teoria di Casanova* (1975). Standing, one next to the other, naked, some female bodies merge into each other without interruption. Not a single woman but the fusion of an n number of heterogeneous female elements, ready to fully satisfy the sexual-pornographic transient tastes and desires. It is a veritable postmodern erotism (as well as post-mortem), celebration of a gaiety that has forgotten its carnival charge, degenerating into a sadly mournful hallucinatory and absurd<sup>22</sup> atmosphere.

Donald Sutherland own fear in the face of the manipulating vision of Fellini contributes to this.

I am convinced though, that this feminine unease, this chronic fear, this incurable diffidence has undoubtedly helped the character, rendering him increasingly strange, distant and spectral. Just like I had imagined him.<sup>23</sup>

*Casanova*, in fact, appears as a film inhabited by spectres. The colour of Sutherland's face, and of all the characters that he meets in his phantasmagorical non-existence, is the lunar and deathly white. Fellini is ruthless from this point of view. The bed, ancient symbol of the amorous alcove is transformed at each encounter: a *crypt* (in the sequence with the nun M.M.), a *catacomb-like crack* (in the esoteric-sexual encounter with the Marchesa d'Urfé), a *wooden coffin* (in the orgy of the Moors' tree in Dresden). The woman is transformed into a *wax doll* (Annamaria) or *porcelain doll* (the mechanical doll) or manoeuvring *voodoo dolls* (the daughters of Dr Moebius in Bern) or she appears in the guise of a *mummy* (the Marchesa d'Urfé), or a *diabolical hunchback* (Teresina in Dresden). And finally the face is illuminated with the light of the afterlife (the nun M.M.) or lies asleep, clutching a bouquet of flowers in her hands, like a marble statue covering a sarcophagus (Henriette in the carriage heading to Parma).

Casanova is nothing but an inexistent mannequin. The mannequin used for the costumes, which appears at the beginning and the end of TV special *E il Casanova di Fellini?*. Suspended in space, hanging from the structures of a Cinecittà set.

## 1.2 The spectral pose of the *mask without a face*

In *Barry Lyndon*, as in all of Kubrick's films, we witness the eclipse of the face in favour of the mask. It is the overturning of what Leonardo Sciascia stated in his essay *Il volto sulla maschera*. The Italian writer examined the so called Kuleshov effect and focused not on the editing but on the face (in this case of Mozhukhin) as the first nucleus of meaning of a film. Sciascia stated that we find ourselves faced with:

the paradox of the paradox: because it would have been impossible to conceive a similar experiment which would have achieved these effects without the face of a great actor, without the face of Mozhukhin.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Read Fellini's statement in *Intervista sul cinema*, quot., p. 18: «The competition, the contest, the race, the challenge find me more than indifferent, hostile even».

<sup>21</sup> For the funfair sequence Roland Topor realised the drawings of the magic lantern.

<sup>22</sup> Read Danilo Donati's statement on the carnival sequence in PIER MARCO DE SANTI, RAFFAELE MONTI, *L'officina del Casanova di Federico Fellini*, Pisa, 1978, p. 21: «[...] we thought of using crazy colours. I thought of a carnival like the one I had seen many years ago in Paternò. People wore what they owned. There was a component of the lunatic asylum that [...] it became emblematic of human folly. This will be the interpretation of the sequence. [...] The volumes are of the period, but the sentiment of the carnival is that of the lunatic asylum».

<sup>23</sup> FELLINI, *Intervista sul cinema*, quot., p. 161.

<sup>24</sup> LEONARDO SCIASCIA, *Il volto la maschera*, in SCIASCIA, *Cruciverba*, Einaudi, Turin, 1983, p. 193.

In Kubrick the human assertion of the face over the mask is replaced by the mask without the face, a definitive mask, able to bury the organic part of man. The face is not dismantled and re-assembled, it is de-humanised and mineralised. Emblematic of this is the image of Alice/Nicole Kidman in *Eyes Wide Shut* (1999), as she lies asleep in the purple sheets of the conjugal bed next to the Venetian mask, lying on the cushion, worn by Bill/Tom Cruise during his intrusion in the orgiastic ceremony. The figure of the double is not the only thing at play. Dr William Harford is that mask; behind the mask there is a profound void. It is no accident that it occupies his place, sanctioned by marriage, next to the body of the wife that impassively rests. No longer art in the period of its technical reproducibility, but art as pure decoration of the void.

The XVIII century of *Barry Lyndon* is of course distant (in the historical setting and in the year of production, 1975) from the end of the century New York (1999) of Alice and Bill, and yet it is presented as the origin of the excess of *ratio* that instead of illuminating the world it has progressively obscured it. Here the mask is in fact the linguistic artifice that describes the face as something other than what it is, towards the extreme stage of reification. The characters/actors of the film are not only reduced to «masks with a single expression» but they, along with the landscapes, act as *cine-photographic reproductions of pictorial reproductions* of eighteenth century artists. Just think that:

In the *Portrait of James Cook* by Thomas Gainsborough we find the figure of Captain Quinn; in *Lady Kent*, by Gainsborough again, there is obviously Lady Lyndon; again: in the *Portrait of Horace Walpole* by Eccardt we can recognise the iconography of the reverend Samuel Runt; whilst in the *Warren Hastings* by Joshua Reynolds we find Lord Harlan, the Lord that helps Barry to achieve his Lordship. And, once again by Reynolds, the *Portrait of George III* is the model of Barry Lyndon, whilst in *Charles Stuart* by Jacques-Louis David we find the iconography of Lord Bullingdon, the stepson. In the *Portrait of Lord Clive* by Dance we find captain Grogan, who tricks, but protects Redmond Barry, whilst finally in the portrait by Reynolds of James Bowell we can recognise the effigy of Nora Brady's master.<sup>25</sup>

Paintings that in idealising<sup>26</sup> the eighteenth century lead the features of the mask to «soften with make-up and rouge [...] lending the characters a spectral air in a kingdom of shadows»<sup>27</sup>. Spectres imprisoned by the *spectrum* of photography, as Roland Barthes suggested:

Photography transformed the subject in object and, actually, if I may, in a museum object [...] photography [...] represents that extremely particular moment in which, in actual fact, they are neither object nor subject, but rather a subject that feels that it is becoming an object: in that moment I live a micro-experience of death (of the parenthesis): I really become a spectre.<sup>28</sup>

Photographic spectres and even veritable optical spectres in *Barry Lyndon*, irradiations recorded by Kubrick's film which acts almost like a spectrographic exam. The bodies of the characters/actors impress the film, like the light of dead stars that are still able to reach us, with rays from their wigs, costumes and faces from centuries earlier «and not with a light added subsequently»<sup>29</sup>.

Emblematic, in this crystallisation of the eighteenth century, is the scene in the bath, which is the momentary reconciliation between Barry and Lady Lyndon. The scene is introduced by a few French verses read by the lady companion. They compare the hearts of the two lovers to «deux miroirs ardents» whose passion and bodies are but «rayons» that «au même point se réunissent». Lady Lyndon is at the final stage of the reification process. Sitting in the bathtub taking a bath she has in fact assumed a (photographic) pose: of an impassive doll that shows her graces through a mirror of glacial and immobile water, immersed in a veritable tub-sarcophagus. Kubrick's decision to give the role of this female character, who is as attentive to her aesthetic taste as she is unhappy, to an ex-model, Marisa Berenson, is quite important. Not only because the model figure in itself «looks like her photograph, as her appearance exhausts her essence completely»<sup>30</sup>, but most importantly because the profession of the model is based on perpetually posing. In this context Berenson's extraordinary beauty, right height and her clean and strong lineaments become significant. *A posteriori* and not *a priori* therefore, her perfect *extérieur* reflects the melancholy vacuity and isolation that Lady Lyndon suffers. The woman, as the off-screen voice informs us, will not have in

<sup>25</sup> OMAR CALABRESE, *Kubrick pittore*, "Cinema e Cinema", Special Issue Year XVI, No. 54-55, Jan.-Aug., 1989, pp. 103-109.

<sup>26</sup> Read in ROBERTO LASAGNA, SAVERIO ZUMBO, *I film di Stanley Kubrick*, Edizioni Falsopiano, Alessandria, 1997, what the costume designer Milena Canonero stated: «The wigs were based on the research, but frankly in reality they would have been much uglier, coarser and also in this case we chose to refer to the painters that idealised the eighteenth century».

<sup>27</sup> MICHEL CIMENT, *Kubrick*, Rizzoli, Milan, 2002, p. 84.

<sup>28</sup> ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Turin, 2003, p. 17.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>30</sup> TIQQUN, *Elementi per una teoria della Jeune-Fille*, Bollati Boringhieri, Turin, 2003, p. 33.

Barry's existence a more important role than the elegant carpets and nice paintings that provide his pleasant surroundings. This situation was also reflected in Berenson's isolation which lasted three months in a castle in the Irish countryside with no shooting.

It was a rather depressing place with very limited heating and electricity. I found myself quite alone as I wasn't shooting, it rained every day and I felt very melancholy.<sup>31</sup>

*Melancholy*, from its male (Redmond Barry) and female (Lady Lyndon) point of view, produces the eclipse of life and sight. Absence of sight frozen in the void, as the zeroing of the sensitive perception due to a stiffening of ocular motility. The cinematic organ by definition, the eye, becomes inorganic, objective correlative of the barrenness of the vital capacities of these *characters painted with the (photographic) light* and, by this, fixed in an *in absentia existence* (of the cinematic-photographic image). The presence of hundreds upon hundreds of candles confirm, on the one hand, the illusoriness of the experiences (it is no accident that they illuminate the nightmare of the game, the formality of the rituals and the vacuity of love), on the other the melancholy set of a wax museum. Movement is not allowed. In the condition of the *pose*, moving would result in being out of focus, that is the dissolution of the photographic *spectrum*<sup>32</sup>. Even the type of makeup used in the eighteenth century contained a deadly side. The research by the costume designer Milena Canonero revealed that it was extremely harmful for the skin.

Along the lines of the *mask without a face* and its *spectral posing*, Roland Barthes' words are once again illuminating:

It's well known that clothes don't express the person, but they constitute it; or, rather, we know that the person is nothing other than that desired image that the clothes allow us to believe in.<sup>33</sup>

And in *Barry Lyndon* even though we, in most cases, witness the actions caused by violent desires (be they abuses of power, revenge, success or death), each time the desire presents itself as empty as the image of the characters beneath the costumes. The costume suddenly becomes the protagonist, reducing the actors to shadows of themselves. Their formality derived from the library of references gathered by Kubrick to make the sketches, based on the illustrations of the period by Gainsborough, Hogarth (*The life of a libertine, Marriage à-la-mode, The distressed poet, A rake's progress*), Reynolds, Chadowiecki, Chardin, Stubbs (for the hunting costumes), Cooper, Zoffany, Pietro Longhi (*La passeggiata a cavallo, Il concerto, Ritratto di famiglia*). No costume «was drawn in the normal sense of the term»<sup>34</sup>. They were all *simulated*.

## Chapter II

### 2.1 Casanova-Pinocchio

Vorticose water. Foaming water. The Thames, from Casanova's point of view, seems fashioned by the artistic work of Robert Smithson or any other exponent of *land art*. Sulphurous spirals in the iciness and dark fog of London. Casanova treads Westminster Bridge disgraced «by the infamous Charpillon and her worthy daughter». Medium long shot, full-length figure. It looks like a *freeze frame*. Only the cape is moved lightly by the wind. A few moments of visual stillness to mark the existential void. Casanova immobilised by a rigor mortis that is not the consequence of a biological death, but a perennial condition of non-life and non-humanity. Baggage amongst his trunks. Puppet abandoned amongst his cases, by now unusable in his preferred exercise, the piston, that is the mechanical stallion (who doesn't impregnate). «Disgusting! It was you, with that rotten worm between your legs, who infected me», judges the harpy *Charpillon*. Complete overturning of the parts in which Casanova, that is the bastard as Fellini used to love to call him, is punished with matching retribution. Sexual gymnast, vainglorious and egoistic he is reduced to the role of an object, defeated and insulted in his most traditional and celebrated manly attributes. Symbolic overturning. Charpillon, in fact, robs him and humiliates him by brandishing in her hands, wrapped in a black fur,

<sup>31</sup> CIMENT, quot., p. 294.

<sup>32</sup> Read the testimonies of Murray Melvin/cardinal Runt and of Jan Harlan, executive producer, in MAURO DI FLAVIANO, FEDERICO GRECO, STEFANO LANDINI, *Stanley and Us*, Lindau, Turin, 2001, pp. 90-91.

<sup>33</sup> Quoted in RINALDO CENSI, *Donne velate*, "Cineforum", Year XLII, No. 7 (417), Aug.-Sep. 2002, p. 14. Roland Barthes' statement refers to a novel by Pierre Loti.

<sup>34</sup> CIMENT, quot., p. 182.



a pistol, a phallic and abusive figuration par excellence. *The monster* dominated with the weapon that built his myth. The black carriage that had brought him to the bridge moves off, spectral and swallowed by the fog, leaving him alone and defenceless. «Eros has abandoned you and lugubrious death rises in front of you». The tragic nature of the epigraph recited by Casanova sounds ridiculous. Thanatos would be a dramatic, that is vital, component that is totally alien to the mechanical device represented by this strange being. «The lugubrious death » cannot be referred to a human being, but to the third-rate actor and puppet that the Venetian gentleman has been during his days. «Casanova is Venetian, a contemporary of Goldoni, theatre is part of him, he acts»<sup>35</sup>. It's as if that wax mask on the paving rotted with rain is waiting for a command. The action that marks the resumption of the performance of life. Once that command is received he throws his fury against the cases that surround him littering the street with their contents. It is the tragicomedy of an old syphilitic actor, whose moment is coming to an end and that, with his by now pale theatrical rays, lights the artificiality of his universe, consisting of «an immense accumulation of performances. Everything that was lived directly has moved away in a staging»<sup>36</sup>. The importance, in the logic of the film, of that still frame is confirmed by the director's words:

What would I have liked to do with this film? Reach, for once, the ultimate essence of cinema, what I consider the total film. To make a painting with film. [...] The painting contains everything, we just need to look at it to discover it. [...] The ideal would be to make a film with a single image, eternally fixed and continuously full of movement.<sup>37</sup>

That immobile figurative construction, according to Barthes' noema of *It has been*, bears witness to the wooden individuality of Casanova, that has always been immersed in what Guy Debord defines the:

Essential movement of the performance, that consists in taking back everything that existed in the fluid state in human activity, to own it coagulated, as things.<sup>38</sup>

On Westminster Bridge Fellini's gaze is pitiless. He shows the Venetian gentleman in his psychological, not physical nudity. Turned away, the man bends forward to open the trunk with his best dress. Meanwhile he clumsily and childishly adjusts those woollen underpants that he wears throughout the film as a second skin. A gesture that reveals the coarseness and bestiality hidden beneath the extremely affected surface, the existence blocked in the prenatal phase. A Pinocchio unable to free himself of the amniotic sacs that each time envelops him. Carriages, vortexes, beds that cannot be separated from the two-faced spectre of cot and coffin. «In short, Casanova is Pinocchio, but a Pinocchio that never turns into a man»<sup>39</sup>.

Fellini's sketch for the suicide scene becomes of particular interest. It contains a note in capital letters, probably by Danilo Donati: «I find the shape of the bridge, from an instinctive drawing by Fellini, with slender pillars and massive towers, very evocative»<sup>40</sup>. The silhouette of the bridge symbolises Casanova's psychological frailty, a clear disharmony between the interior void and the embellished exterior.

On the bridge we witness the investiture of a puppet. An explicit show, perpetuated even on the point of death, that unmasks that *superficial existentialism* that the director had identified as the possible link to the contemporary world.

Fellini perhaps seems to fear that that world of empty forms, burnt-out feelings and obtuse gratification could come back in this age, that seems to him so devoid of true emotions.<sup>41</sup>

Dressed in his rich black dress, reciting Tasso's funereal verses, Casanova picks up a boulder on the side of the Thames and starts immersing himself slowly in those icy waters filled with vortexes, as he states in *Histoire de ma vie*:

I walked slowly due to the enormous weight that I carried in my pockets and with which I was certain I would die on the bottom of the river before my body would return to the surface, when...<sup>42</sup>

<sup>35</sup> Fellini in the article-interview by Enzo Biagi, "Il Corriere della Sera", 24 Sep. 1974, p. 22.

<sup>36</sup> GUY DEBORD, *La société du spectacle*, in DEBORD, *Opere cinematografiche*, 2004, Bompiani, Milan, p. 51.

<sup>37</sup> VALERIO RIVA, *Casanova in arte Pinocchio*, "L'Espresso", Year XXII, No. 22, 30 May 1976.

<sup>38</sup> DEBORD, quot., p. 62.

<sup>39</sup> RIVA, quot.

<sup>40</sup> DE SANTI, MONTI, quot., p. 14.

<sup>41</sup> Talk by the psychoanalyst Ignazio Majore, "Paese Sera", 13 Jul. 1975.

<sup>42</sup> GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, Mondadori (I Meridiani), Milan, 1989, vol. III, p. 50.

At this point Fellini's visionary imagination takes over from the autobiographical writings. A chain of signs, elements and events are generated that magically recall Collodi's *Pinocchio*. In both cases death by drowning is averted by the mysterious presence of a fairy. Collodi's Fairy with Turquoise Hair becomes the Giantess in Fellini, a bestial and nourishing figure. She distracts him from committing suicide «with a strange laughter that gurgles in her throat, as big as a column». Woman-Myth par excellence, with her 210 kilos and 232 centimetres in height, she represents the utmost female unattainability.

The search for the mythological female figure leads Casanova to a fair ground, a grotesque *Land of toys*, a place of gangrenous wonders, physical deformities and turbid experiences. In that place where Pinocchio «saw [...] his image embellished by a magnificent pair of donkey's ears» and he understood that he was «a puppet with no judgement and no heart»<sup>43</sup>, Casanova does not reach any awareness. After all he is looking for a creature that by its very nature is a hyperbolic, or rather hypertrophic, deformation of a woman. «The giant is, by definition, the grotesque image of the body»<sup>44</sup>, quite different from the ethereal image of Collodi's fairy. A «monstrous Circe» as doctor Antonio would define her, prey to his sexual phobia temptations in Fellini's final episode of *Boccaccio '70*.

Suddenly from the fog, in the mysterious atmosphere of the fun fair, «a horrible head of a sea monster, its mouth open like an abyss»<sup>45</sup> appears. A phantasmagorical stuffed whale, that recalls Jonah and Pinocchio. But the leviathan is not a place of redemption with God, nor with any other parental figure, but a further perdition. At the foot of the sea monster a barker, in fanciful sailor's costume, invites people to enter the «still warm» stomach of the whale, through the «gaping mouth», «at the back of the throat and even further down».

In the grotesque topography the mouth relates to the bowels and the uterus; alongside the erotic image of the *trou*, that is the “hole”, the entrance to hell is represented like Satan's gaping jaws (“the jaws of hell”).<sup>46</sup>

The inaccessible depth of the belly of the *Grande Mouna*, as Bachtin's words confirm, becomes a new mysterious journey in the “female sex”, in that “low corporeal-material” that leads back to the earth, «to death; but also, and most importantly, to the beginning of life. It is the belly». Once again though one feels the barrenness of the «theme of death-renewal-fertility»<sup>47</sup>. The actual structure of the film mystifies the sense of this cyclical movement, in which «a ring is tied to another, where the life of a body is born from the death of another, older, one»<sup>48</sup>. *Casanova* is an interlocking film. Its movement is that of the repetition, which does not repropose, the circularity that sees the succession of barren seasons, incapable therefore of awakening the comical and festive atmosphere of the «world that dies and is born at the same time». Fellini's images, as against Rabelais', do not fix the *moment of transition*, but the *dilation of the stagnation*; they don't dissolve the cosmic fear, but they amplify it through a *disquieting déjà-vu*, a *pseudo-cyclicity*.

The pseudo-cyclic time rests on the natural traces of the cyclic time [...] Whilst the cyclic time was the time of the immobile illusion, actually lived, the spectacular time is the time of reality that transforms, lived illusorily.<sup>49</sup>

The Venetian gentleman does not live, imprisoned as he is in his mechanical destiny. The carnival cyclicity is frozen in the von Neumann galaxy that Casanova the robot seems to inhabit and it degenerates into a *recursive structure*, incapable of proceeding beyond itself. In the film there is a clear reference to this condition with Egard's words «a likeable Englishman, young and rich that enjoyed life by moving from one adventure to the next»<sup>50</sup>. He, prey to the alcohol and opium, assumes the Collodian role of the *Talking Cricket* and whispers what sounds like a final judgement, in the belly of the *Grande Mouna*: «But where do your journeys through women take you? Nowhere». A statement that is made clear by Roland Topor's terrible, dark and sarcastic stroke. «His drawings, transformed in magic lantern sheets, increased the teratological gallery of *Casanova's* women»<sup>51</sup>, through representations of female genitalia with tentacular or concentric shapes. The *Guardian angel* plate represents, for example, the replacement of the triangle of the female pubes with a dark area, from which two demoniacal eyes and a mouth with teeth as

<sup>43</sup> CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, Rizzoli, Milan, 2002, pp. 187-190.

<sup>44</sup> BACHTIN, quot., p. 374.

<sup>45</sup> COLLODI, quot., p. 210. Further confirmation of the link between the whale of the fair and Collodi's whale is provided by BERNARDINO ZAPPONI, *Il mio Fellini*, 1995, Marsilio, Venice, p. 98.

<sup>46</sup> BACHTIN, quot., p. 361

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>49</sup> DEBORD, quot., pp. 82-83.

<sup>50</sup> CASANOVA, quot., p. 50.

<sup>51</sup> ZAPPONI, quot., p. 98.

sharp as knives emerge. Symbolic representation of a toothed vagina, castrating and insatiable, found in many mythologies. Like the goddess Kali, symbol of the female sexual organ, the «source of life and the most sacred living pleasure». She was identified by the symbol of the *yoni* or vagina, represented by the «shape of a mouth, a fish or a pointed oval», or simply by a “triangle”, that “swallows” the male sexual organ (the *lingam*). This has always generated great fear in men, terrorised that teeth might be hiding behind the lips of the *yoni*. Kali is in fact also the goddess «of darkness and destruction»<sup>52</sup>. The entire emerged symbology is found in the sequence of the *Grande Mouna*, from the large mouth of the fish to the triangle of the pubis, from the darkness of the hole to the toothed lips, from the portrayal of the erotic pleasure to the pointed oval that appears as an optical effect that frames Casanova’s face in his dialogue with Edgard. It is an ancestral and universal symbology, that is so deep-rooted in men as to render it immediately comprehensible. But in the film, just like the carnival traits impoverished of their regenerative aspects, this mythical symbology presents itself as a debased mechanism, an end in itself and self-sufficient. The journey in the *Grande Mouna* that could be a metaphorical return to the origins, a re-birth, in actual fact produces the fruit of an abortion wholly unaware of its own psychological deformity. «Oh! My daddy! Finally I have found you! From now on I will never leave you, never ever!»<sup>53</sup>. Unlike Pinocchio, for whom the whale represented a *limen*, the initiation test to overcome in order to become a real flesh and blood boy, that is a man, Casanova does not disown his own artificial nature of a dehumanised mechanism that does not live, love, suffer and therefore grow.

## 2.2 The paralytic-Barry

The picaresque element inherited from William Makepeace Thackeray’s novel renders *Barry Lyndon* a film that only appears to be distant from the immobility of *Casanova*, from the pseudo-cyclicity of Fellini’s film. The trajectory of Redmond Barry’s life, in fact, leads to nothing; it leads back to the Louis XVI style ambiance of the final sequence of *2001: A space odyssey* and the agony that is consumed therein. The moments, that follow in the time line, here are overlaid. There is a work of sedimentation that carries the cause of its own detriment. Time is cancelled and reveals the mechanic device that produced it, that is cinema, in which the moment is effectively frozen in the frame and the movement is added illusorily. In *Barry Lyndon* the false movement is not only the narrative matter, but it is a stylistic feature. The failure of Barry’s social climbing is stylistically foreseen. During the whole of part 1 «by what means Redmond Barry acquired the style and title of Barry Lyndon», we see an interminable series of events starring the ambitious Irish adventurer<sup>54</sup>. But the passage from one painting to the next does not produce any progress. The character is not allowed to escape the museum environment that he belongs to, but simply to incessantly start again with movements limited to the frame of the same vitreous screen. Kubrick forces Barry at the back of the shot. From there he must prove himself capable of emerging and in part he seems to succeed, but in the next scene, we find him once again at the back of the frame, at a sidereal distance<sup>55</sup>. His progress is repetitive, monotonous repetition compulsion that will be resumed and continued by doctor William (the name shared by Thackeray) Harford/Tom Cruise, the protagonist of the Kubrick/Schnitzler Christmas time New York of *Eyes Wide Shut*. Cruise is inexpressive and monotonous as Ryan O’Neal and *Eyes Wide Shut* is *Barry Lyndon* in the contemporary age. «Bill is little more than a mannequin, incapable of taking the initiative»<sup>56</sup> just like Barry, who always seems to be, and is, guided by outside forces. If there is any drive it does not belong to him. Which explains Kubrick’s almost obsessive urge to keep the Irish adventurer in the exact centre of the frame. In this way lateral movements are neutralised and there is a sense of missing naturalness. Ryan O’Neal marches or walks on an invisible treadmill, he doesn’t move, it’s the camera the spies him, hunts him and observes him with the detached gaze

<sup>52</sup> The iconography of the film justifies the references to Oriental philosophy, as it inspired, for example, the erotic scenes on the walls of the Venetian *pied-à-terre* of the nun M.M.

<sup>53</sup> COLLODI, quot., p. 216.

<sup>54</sup> Barry falls in love with his cousin Nora Brady, duels with Captain Quinn, runs away from home to escape the law and is robbed by the bandit Feeney. He finds himself enrolled in the English army in the Seven Years’ War from which he deserts, wins over a German girl and is forced to wear the Prussian military uniform. He saves the life of Captain Potzdorf and meets le Chevalier de Balibari with whom he undertakes the life of gambler-cheat that will lead him to the marriage with Lady Lyndon.

<sup>55</sup> The use of the adjective sidereal is justified by Kubrick’s use of special Zeiss lenses sourced from NASA to photograph satellites. Read the article in “American Cinematographer”, March 1976.

<sup>56</sup> GIORGIO CREMONINI, *Mesto, rigido e cerimoniale o La vita sessuale nel tardo capitalismo*, in *Speciale Kubrick’s Eye*, “Cineforum”, Year XXXIX, No. 9 (389), Nov. 1999, pp. 3-8.



of the entomologist. The use of tracking shots and in particular of the reverse zoom, that by its nature reproduces a false movement, is interesting. The latter, predominant compared to the forward zoom, starts from a detail (of a painting) and progressively moves away, creating «long or extremely long shots that isolate the characters in a broad space and reveal their annihilation»<sup>57</sup>.

Kubrick wants us to face the most unconscious and therefore most powerful phobia that afflicts humanity: the impossibility of knowing and therefore controlling our existence and its meaning. And at the same time he wants us to reflect on the crisis of reason in modern thought, crisis of the control devices (technological and cultural) that can only lead to the annihilation of the individual, his being “swallowed” by hostile, or at least annihilating, forces, such as the higher and incomprehensible categories of space and time.<sup>58</sup>

The space-time dimension traps the character-insect Barry. The false movement of the adventurer, as well as Casanova’s sexual hyperactivity, bears witness to the lack of an *ànemos*, a soul or a vital breath. The American director excludes the heart and turns to the stomach and the brain, by staging «the portrait of a society that represents itself»<sup>59</sup>, of the XVIII century that, despite the festivities and rituals, the luxury and pleasures, cannot disguise its disintegration. The excess of (hyper)realism, pictorial naturalism is a subject of the (and in the) pretence, that reveals itself in turn to be inside the historical truth. In this logic the centre of the screen becomes the place of the film. Entrance to the eighteenth century stage of life and that in the end swallows Barry, mutilated and blocked in a technically fictional fixed image. Whilst for Casanova the belly of the *Grande Mouna* is indissolubly (and mortally) linked to the maternal womb and its exploration is an amniotic immersion-regression; for Barry entering the carriage is a definitive return to the only place in which the (retinal) persistence (and not the existence) is assured, that is the *camera obscura*. This is why his image could not, cannot, and will not be fixed. *Barry Lyndon* is a film on history and Kubrick returns to the XVIII century «its gravity, its historical weight»<sup>60</sup>, but «history remains as the absolute *negation* in the perfect reconstruction»<sup>61</sup>. The baroque technical utopia, in fact, cannot fill (quite the opposite, it amplifies) the fear of the *void*.

The eighteenth century, after all, was characterised by a certain underlying ambiguity. It was the century of Enlightenment, but also of de Sade; it was the age of free spirits and Vaucanson’s duck, Kempelen’s Automaton Chess Player and, we could add, Fellini’s mechanical doll, that is the human presumption to give matter the movements of life through the use of calculating reason.

Automated equipment once again and the actual construction of the film follows the rigid logic of the mechanic. There are no fades, just clear cuts that separate the events. In the same way that Barry’s apparent movement is neutralised by the actual movement of the camera or by the editing, the same dramatic movement (both emotional and narrative) is zeroed by another technical solution, the off-screen voice that, like the music, maintains a constant dialectic relationship with the images. The voice, with its subtle irony, prevents the audience’s passionate involvement (see the sequence with Barry’s meeting with the Chevalier de Balibari) and, anticipating future events, it augments the weight of fate and ensnares the story in fatality (like the death of the son Brian, unsaddled by the fury of the horse his father gave him for his birthday). The Irish adventurer cannot control his passage through history. For example, the seduction of Lady Lyndon at the gaming table suggests the «empty attraction that they feel for each other»<sup>62</sup>, it represents therefore the objective correlative of their inexistence in terms of time, space and history. A life simulated within a society that is the essence of simulation; represented by an art, cinema, that is pure illusion. A pneumatic bell under which the actions are reduced to silence, so much so that throughout the film one is reminded of silent cinema, and the characters are spectres that sign their own death certificates.

The vertigo caused by this seeing oneself dead finds its origins in that hyper-real perfection of Kubrick’s film that, as Jean Baudrillard noted, is in itself “disquieting”.

There is talk of remaking *silent films*, certainly better than the original ones. A whole generation of films to come that will be, in relation to the ones we know, like the *android* is to man. Marvellous artefacts, without shortcomings, brilliant *simulacrum*s that are only missing the imagination, that hallucination that makes cinema. The best ones that we can see today are already like this. *Barry Lyndon* is certainly the most precise example: nothing better has ever been done before, perhaps nothing better will ever be done in terms of...of what? The evocation? No, it’s not even evocation, it’s *simulation*?<sup>63</sup>

<sup>57</sup> FEDERICO GRECO, *Citizen K.: La messa in scena del tempo (e della propria fine)*, in *Speciale Kubrick’s Eye*, quot., pp. 16-19.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> CIMENT, quot., p. 78.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>61</sup> ENRICO GHEZZI, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milan, 2002, p. 129.

<sup>62</sup> Kubrick’s statement in CIMENT, quot., p. 178.

<sup>63</sup> JEAN BAUDRILLARD, *La storia: una messa in scena rétro*, “Fiction”, Year I, No. 2, winter 1977-1978, pp. 121-125.

We are no longer dealing with a film but with a *great variable combination synthesis machine* that reduces the story to mere *operational subject* or, better, *asphyxial archive*. Which would confirm the hypothesis that *Barry Lyndon* is a sort of cinematic picture gallery, an 11 million dollar album of photographic reproductions of eighteenth century paintings. But this hypothesis loses its negative connotation. This film, more than others, is closely linked to a combinatorial culture. Kubrick used an interminable amount of time for the pre-production. He accumulated information, a huge iconographic archive, he researched the smallest details of the period, even minute details that would never appear on the screen<sup>64</sup>. An encyclopaedic mania that developed around the eighteenth century and witnessed the coming of the modern encyclopaedia. It is interesting to note how the term encyclopaedia derives from the Greek expression *enkýklios paidéia*, which means circular education. The scientific exploration heads in a new direction only to return on itself, very similar, as even the director stated, to the work of a detective. Which gives rise to an approach to *making cinema* that emerges from (and consists of) a long *sedimentation* of data and states, by following the aesthetics (and the practice) of the *collage*<sup>65</sup>. This approach requires an absolute control of the heterogeneous materials that will constitute, through their combination, the film. In this context, Kubrick's overriding obsession finds its greatest expression: the (rational) control and its corollary: the issue of the construction, that is the order and the symmetry. Kubrick's cinema is "chess-like"<sup>66</sup>. The game of chess requires visual and intellectual control, which is also, and most importantly, the ability to foresee what may happen in the future. The century of Enlightenment is seen through the *shining* of Kubrick's cinema and Barry is a pawn in the hands of the director-chess player.

The discussion becomes more complicated in the light of the words of one of the greatest chess players of all time, Garry Kasparov, for whom chess is the most violent sport in existence. And *Barry Lyndon* continuously demonstrates the incapability of an entire century to repress the subcutaneous and covert violence. The social decorum, strengthened by the perfect balance of the shots, cannot fail to meet its breaking point. The incursion of the hand-held camera reflects the loss of control. This sudden imbalance happens in three different moments: during the rigorous English military life with the boxing match between Redmond and the soldier that mocked him, then in the middle of the concert at castle Hackton with Barry's beating of Bullingdon and finally in Lady Lyndon's attempted suicide.

The game implies a contest, whether it is chess, a duel, boxing, family confrontations or the art of war. It is implacable, it demands a winner. The game, according to Caillois, «is condemned never to build or produce anything»<sup>67</sup>, it leaves behind only the fleeting thrill of the kill or the depression of defeat. It is the game-duel framework that marks the trajectory towards nothing traced by Barry's life. «Chess cinema is cinema that knows it is death at work»<sup>68</sup>. Kubrick's pessimism does not invest life and its elements-pawns, but it originates in the awareness of the fallibility of man and of his *wrong moves* in the eternal match against history. Therein lies Barry's limit (and of all of Kubrick's characters): he is the «protagonist of the story but not of history»<sup>69</sup>.

The match against time implies the elimination and the removal. In a film in which the duel is a recurrent situation, that element that in *A clockwork orange* Alex, subjected to the Ludovico technique, defines «our old friend tomato juice, the same that all the Hollywood studios use» not only does not flow, it is totally absent. A further confirmation that *Barry Lyndon* is not an historical film, but a work that aims to question history and the violent nature of historiographic science, in its inevitability. The off-screen voice is thus allowed to announce the events, because they are *known facts*. For Kubrick «*what* is about to happen is not as important as *how* it will happen»<sup>70</sup>. And the way everything happens only confirms the checkmate that Barry is (has been) destined for: he remains Barry and will never actually become Lyndon. It is no accident that he wants to fill the shoes of a man confined to a wheelchair. A paralytic man. Barry will not be able to have any future. It has all been written, or rather, filmed already.

P.S. [...] for an observer located in the Andromeda Nebula, the sign of our extinction would not be more striking than a match that lights for a second in the sky; if that match glows in the dark, no one will shed tears for a race that used the power that could have sent a light signal towards the stars to illuminate its funeral pyre.<sup>71</sup>

<sup>64</sup> Cf. the testimony of Ken Adam in CIMENT, quot., pp. 211-217: «For me it was an immense amount of research [...] Whilst usually, during the preparation of a film, I never stop drawing, for this film I practically never used a single sheet of paper. [...] We researched toothbrushes, condoms and lots of things from the period that in the end never appeared on the screen. The experience was exhausting».

<sup>65</sup> Read FLAVIO DE BERNARDINIS, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau, Turin, 2003: «Making cinema, if a reference to the map of the contemporary visual arts is necessary (and it is), works like a collage of snapshots [...] After the metaphor of the factory, on a sociological level, that is cinema as an assembly line, the metaphor of the collage perhaps illuminates cinema from an aesthetic point of view», p. 12.

<sup>66</sup> MARCELLO WALTER BRUNO, *Stanley Kubrick*, Gremese, Rome, 1999, pp. 61-70.

<sup>67</sup> Quoted in CIMENT, quot., p. 86.

<sup>68</sup> BRUNO, quot., p. 70.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>70</sup> CIMENT, quot., p. 173.

<sup>71</sup> Kubrick's statement from ERIC NORDEN, *Playboy interview: Stanley Kubrick*, "Playboy", Sept. 1968, included in GHEZZI, quot., p. 12.

### Chapter III

#### 3.1 Casanova-Fellini

«What is admirable in the fantastic, – Breton says – is that there is no fantastic: there is nothing but the real». And yet in Fellini's *Casanova* the oneiric eighteenth century staged by the director, «heavy with velvets, silks and drapes, shining in the women's bodices lined with gems, fluffy in the colourful lace cuffs of the men's jackets»<sup>72</sup>, does not seem to want to capture the sense of an historical period, neither past nor present. The reinvention of the past, through seductive and unexpected creations, free of any philological restrictions, aims to conquer a reality with uncertain boundaries, totally within Fellini.

This is not the case of the autobiographical memory, like in *Amarcord* (1973), where the residual matter of the historical and personal past, mixed with the uninterrupted flow of the imagination to generate lies that felt real. The apparent transience of the situations staged reveals itself to be much more demanding than what may appear as an insignificant hagiographic or sketchy operation. Approaching *Casanova* as the story of a new national mask would be an enormous limit for the profound universal, and not simply national, dramatic force that is being told. There can be no other explanation for Fellini's decision to give the part of the Venetian seducer, that is the typical Italian servile seducer, to an Anglo-Saxon actor, Donald Sutherland, antithetical by his very nature to the loafing Sordi, the gourmet Tognazzi, the Snàporaz Mastroianni and the histrionic Gassman.

*Casanova* is «a vertiginous dive into the human depths»<sup>73</sup>, in the most unfathomable mysteries of existence, such as coitus and death, two dimensions of time and space of the *when we are not yet* and of the *when we are no longer*. «Like death, love is lived not portrayed», claimed Bazin, because cinema is the negation of their nature as un-repeatable events. The “cursed poet”<sup>74</sup> Fellini does not interpret the obscenity, he doesn't violate love, nor does he dissect death. And yet his film is a leap into the obscurity of the coitus and the increasingly shortened shadow that the imminence of death casts on life. *Casanova*, even though it appears in the magnificence of a wonderful baroque fresco, it never imposes itself as a representation, but as a reflection:

This film that I refused so violently was to mark a line of demarcation, not in my career, but in my life. [...] For me the film was exactly this: I had crossed a boundary and I was approaching the final part of life. I am fifty-seven years old, sixty is just round the corner. And perhaps I have unconsciously put in the film all these anxieties, all the fear that I feel incapable of facing. Maybe the film fed off my fear.<sup>75</sup>

But, as for all creative people in all the arts, he manages, through the at times painful elaboration of his obsessions, to overcome the limits of the individual condition to plunge into the network of universal experiences. Giacomo Casanova's *Mémoires* are not the text of the film, but rather the pretext, in their nature of “telephone directory” or “immense cemetery”, for a definitive reflection on the purely tragic nature of existence.

In Fellini even the reflection is not the result of a calm understanding, but it originates from the intense activity of the unconscious and, instead of expressing itself through logical and verbal constructions, it uses papier-mâché, plastic and painted wood to communicate. «He dances... he dances...», this is how Pasolini, through Orson Welles, defined Fellini in the *La ricotta* episode in the collective film *Ro.Go.Pa.G.* (1963). And *Casanova* concludes on the images of a dance between the Venetian seducer and Rosalba (played by Leda Lojodice), the mechanical doll that belonged to the Count of Württemberg. Here the vision twice takes over reality, through Fellini's creation and through the imagination of the by then old and exiled Venetian that, indignant and alone (even the mechanical bird, reduced to an old rusty piece of metal, has abandoned him), sits in his room in the Waldenstein Castle (he has been living in Dux for a while, working as librarian for the Count) and melancholically recalls his own watery Great Mother. The imagination (either oneiric or mortal, extreme journey of the mind) leads back to the Venice that the film opened with. But now it is covered with snow and the entire lagoon is frozen (the set is covered with foam and wrapped, almost like Christo, with transparent plastic that turns to ice through Rotunno's photography). «Death is the absorption or the return to the womb of the earth»<sup>76</sup>, but here, once again, the grotesque spirit is once again betrayed and death as *absorption* is distorted into death as *freezing*. Venice is crystallised in the cold and under the surface of the ice we can see that the immense head of the figurehead is trapped too. The entire sequence is like the fantastical equivalent of the wholly scientific image of Barry Lyndon frozen in the act of climbing into the car-

<sup>72</sup> LEONETTA BENTIVOGLIO, *L'arte rigorosa e visionaria di vestire il tempo passato*, “La Domenica di Repubblica”, 3 Jul. 2005, pp. 14-15.

<sup>73</sup> GAUTER, SAGER, quot., p. 132.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 127-128.

<sup>76</sup> BACHTIN, quot., p. 370.



riage. Frozen or even hibernated, the actors Redmond and Casanova finally reveal the fixity and rigidity of their non-lives.

The old man of Dux is seen in his dream of death. He treads the sheet of ice that the Canal Grande has now become and his figure becomes young and pure. In this setting a thousand friendly voices of women call him, but just as he turns they disappear, they are (as they have always been) spectres that dissolve before his “eyes of stone”. Then the Holy Father, approached in his carriage (that «seems to be made of gold; in actual fact it is covered in foil and studded with rice and lentils, with a lick of crimson paint»<sup>77</sup>), by the mother of the Venetian seducer, smiles and points out to Casanova the only woman that he has ever really loved. It is Rosalba, the mechanical doll that allowed him the grace of lying with him in the purple sheets (as they will be in Kubrick’s *Eyes Wide Shut*), presenting her delicate mechanism to the voluptuousness of the man-mannequin. The fellow creatures have finally come together. Embraced in their mechanisms they abandon themselves in a mournful carillon-like dance (choreographed by Gino Landi).

It is a sequence that inspires silence, that silence that, in the final lines of his last film *La voce della luna* (1990), Fellini invokes through Salvini/Roberto Benigni: «And yet I think, that if there was a bit more silence, if we were all a bit quieter...maybe we could understand something». And in this final sequence in *Casanova* we are induced to understand or at least try to understand.

It is no accident that Roland Barthes quotes Fellini’s film in his *Camera Lucida*, which is in fact his testamentary book, not only because it was written a few months before his death, but also, and most importantly, because through reflections, considerations and digressions on photography he questions the fleeting nature of the human condition. He remembers that:

the evening of the day in which I had once again looked at the photographs of my mother I went to see *Casanova*, with some friends, ; I was sad, and the film bored me; but at the scene in which Casanova starts dancing with the mechanical doll, my eyes were struck by a sort of terrible and delicious sharpness [...] I then thought irresistibly about photography [...] In the love that photography gave birth to [...], another music with a strangely *démodé* name made itself heard: Pity.<sup>78</sup>

Pity as *pietas*, the feeling of respect that arises from the closeness to Fellini’s *Casanova*. The sequence of the mechanical ballet does not try to redeem the character. His face appears glazed just like Rosalba’s, reified in a Sèvres porcelain of the eighteenth century. There is a sudden empathy with the Venetian exile, so much so that the detail of the reddened and moist eyes, edited so as to divide the dance in two parts, does not belong to *Casanova*, but to the viewer: «the film that we deluded ourselves we were merely watching is the story of our lives»<sup>79</sup>. It would seem that the Venetian gentleman has finally found, with that extremely beautiful wax woman, some warmth and tenderness. Even that final contact reveals itself to be illusory. The Rosalba embraced by Casanova in his funereal dream evokes the final word pronounced by the newspaper magnate Charles Foster Kane/Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) on his death bed, *Rosebud*. Two names that refer to things. Two men that at the end of their glorious existences, during which they have met hundreds and hundreds of people, recall inanimate objects, an automaton and a sledge. Simenon, in discussing *Casanova* with Fellini, claims that it is not «easy to find human contact, not even if one looks for it. More than anything we find the void, don’t you think?». And Fellini, to this question that in actual fact is more of an invitation to confirm the statement, replied: «No matter what we do, we can’t find peace»<sup>80</sup>.

Fellini’s *Casanova* is more contemporary than it seems, because it deals with a universal theme, in time and space: man facing his own finiteness. This was probably the reason for its failures with the critics and with audiences, as can be seen in Vincent Canby’s review for the “New York Times”: «Federico Fellini has created another sensational, spectacular film, that is particularly devoid of joy»<sup>81</sup>. *Casanova* does not aim to pity man, but force him to cry, compel him to feel what is expressed by Roland Barthes’ words:

Through each one of those images, infallibly, I went beyond the unreality of the thing portrayed, I madly entered the performance, the image, encircling with my arms what was dead, what is about to die, just like Nietzsche when, on the 3 January 1889, threw himself crying on the neck of a mutilated horse: crazy with pity.<sup>82</sup>

<sup>77</sup> VIRGILIO FANTUZZI, *Fellini ’76. Cinque notti sul set di “Casanova”*, “Rivista del Cinematografo e delle Comunicazioni Sociali”, Special Issue., Year XLIX, No. 7-8, Jul.-Aug., 1976, pp. 284-289.

<sup>78</sup> BARTHES, quot., p. 116.

<sup>79</sup> ITALO CALVINO, *Autobiografia di uno spettatore*, introduction to FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Turin, 2004, p. XXIV.

<sup>80</sup> GAUTER, SAGER, quot., p. 137.

<sup>81</sup> VINCENT CANBY, “*Fellini’s Casanova*” *Is New Revel*, “The New York Times”, 12 February 1977, quoted in CHRIS WIEGAND, *Federico Fellini. Direttore del circo dei sogni 1920-1993*, Taschen, Köln, 2003.

<sup>82</sup> BARTHES, quot., p. 117.

Nietzsche returns and with him the folly and the unmasking, the liberation from, and of, the Dionysian. And it is paradoxical that it is the clown Fellini that invites, not Casanova, but the audience to release the strings of their masks with tears.

Perhaps because it is the victim of such a general, and often quite aggressive, misunderstanding, *Casanova* seems to me my most beautiful, most lucid, most rigorous and most stylistically accomplished film.<sup>83</sup>

### 3.2 Macrophysics of power

The reason for the American producers' bewilderment upon viewing *Casanova* was not so different from *Barry Lyndon*'s critical failure. On the one hand the not very 'sexy' Fellinian film and on the other, almost specular way, the lack of sex and ultra-violence which was judged intolerable in a film about love and war, such as Kubrick's. In both cases the films seem to shirk their duty of fulfilling the voyeuristic drives of the audience. This aspect was confirmed by the American director's editing out an explicit sex scene between Barry and Lady Lyndon<sup>84</sup>. The human contact is erased, it is perceived by its absence, rejection of insignificant frames. Nevertheless in *Barry Lyndon* violence flows below the surface, tied to a restlessness of a sexual nature. The eroticism is transferred from the woman to death and the weapons, even though not bloodied, have strengthened their alliance with power. Sex, violence and power, three words that are able to survive the distortions of time, because they are its workings.

The most suitable place for an analysis of the emergence of the macrophysics of power is the family micro-structure (both for the restricted number of elements to control and for the complexity of the conflicts generated). In all of Kubrick's cinema we witness the stresses placed on the organism-family, of its corporal and institutional consistency. The image of Alice Harford/Nicole Kidman comes to mind here, as she is the perfect and solid, unique (and last) organism, custodian of humanity in its bestial sexuality (*Fuck!*), not polluted by the orgiastic ritual or the spectre of Aids, that is the degeneration of sexual life in late capitalism. The only hope for a wavering and tortured family body in *Lolita* (1962) where Humbert Humbert/James Mason marries a snob widow, Charlotte Haze/Shelley Winters, with the only aim to possess her adolescent daughter (played by Sue Lyon).

The same filial figure becomes an interchangeable object in *A Clockwork Orange*, where Alex sees his place in the home taken by Joe, a nice boy his parents have used to literally replace the child they gave birth to. The roof is no longer the synonym of the reassuring domestic hearth in *Shining*, quite the opposite, it becomes the place of disquiet, in a labyrinthine Overlook hotel in which Jack Torrance/Jack Nicholson tries to kill the people that he should love, the wife and son, blood of his blood. And in *Barry Lyndon* the disintegration of the family body becomes historic, presenting itself no longer as a unitary organism, but as a subdivided form, that is at the same time divided and dominated by commercial relations.

Marriage, far from presenting itself as a sentimental bond, cannot fail to assume the semblance of an economic transfer, which justifies the perfect superimposition of the terms *matrimonium* and *patrimonium*. In the eighteenth century (and now) when the individual is essentially and entirely social, (not as an active participant of political life, but in his constant presenting himself as if in a shop window) Barry is dominated by an *additive conception* of life.

An individual dominated by an additive vision of existence aims to accumulate the exterior and universally intelligible, signs of a successful life: economic success, fame, luxury, beautiful women or women sought-after for their talent or influence and so on.<sup>85</sup>

In this aspect the Irish adventurer is closer to Casanova: they both play a role for the pleasure of others, balanced between the euphoria of a perfect society, even if in decline, and an undefined melancholy. After all Stanley Kubrick knows perfectly well that the basic instinct par excellence is not sex, but hunger. The sexual act, indispensable to the continuation of the species, is not indispensable for the single individual, whose life (and therefore also that of his species) depends on fulfilling his caloric requirements. «Hunger is the first driving force of History.»<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> FELLINI, *Fare un film*, quot., pp. 177-178.

<sup>84</sup> Information taken from [www.archiviokubrick.it](http://www.archiviokubrick.it).

<sup>85</sup> JUAN ANTONIO RIVERA, *Tutto quello che Socrate direbbe a Woody Allen*, Frassinelli, Milan, 2005, p. 56.

<sup>86</sup> Stanley Kubrick in the interview with MARCELLO WALTER BRUNO, *Ad occhi chiusi spalancati*, "Segnocinema", Year XIX, No. 97, May.-Jun. 1999, pp. 2-7.

The fight to feed themselves led vegetarian monkeys to become carnivores (*2001: A space odyssey*) and the same fight for survival leads Barry from innocence to being a cardsharp, from being robbed (by the bandit Feeney) to robbing (at the gaming table), from being deprived of the love his cousin Nora to depriving Lord Bullingdon of his maternal love and his spouse of his.

Money is the modern simulacrum of food. The great value of Captain Quinn's life lies not in his *inestimable* military virtues or ethics, but his *quantifiable* annual income of 1500 pounds. «In modern society one of the essential conditions of pleasure is the presence of money»<sup>87</sup>. The acquisition of a lordship is not linked to the arterial flow of blue blood as to the flow of liquid assets, monetary donations and the acquisition of real estate. An income of thirty thousand pounds is well worth the four quarterings of nobility. Lady Lyndon is not merely a porcelain doll but she is also no more than her signature. That signature that she places mechanically on the bills accumulated by her husband. Lady Lyndon's signature is more precious than her life.

Sex, in this ruthless and materialistic logic, is the instrument of power par excellence, the instrument of abuse on the female, and therefore family, body. Sex is the weapon. This logic leads to the replacement of the erotic encounter with the armed conflict. The duel is the topical figure, so much so that the *Barry Lyndon* poster shows a stylised, black silhouette on a white background, the lower limbs of a male figure that with the right foot crushes a rose and, with the only hand that enters the image, holds a pistol. A pistol shot opens the film, with the death of Barry's father during a settling of scores over the purchase of horses (a horse will also be the cause of Brian's death, Barry's son; the animal that should embody the symbol of the adventurer denies man of his possible conquests) and the duel will return, with Barry as protagonist, regularly and in different ways: in the boxing match with the English soldier, in settling gambling debts and in the playful pastimes with the young Brian.

Amongst these, two duels acquire a particular dramatic importance: the one with Captain Quinn and the one with Lord Bullingdon. Duels that in the symmetrical structure of the film cross the two loves of the Irish adventurer's life: the first with the passion-attraction of the innocent age for Nora Brady and the second with the contractual bond of the corrupt age with Lady Lyndon. The erotic charge is inseparable from the violence and it becomes expression of power, like the sad and rigid orgiastic ceremony in *Eyes Wide Shut*.

In the mechanisms of power, exercising power is the equivalent of the violation of the body, this is why Redmond will not simply be killed, but forced to bear the amputation of the lower limb, just as the model that will save Bill's life, will not only be assassinated, but firstly tortured. What transpires here is the extreme search by man of a bestial antidote able to awaken him from his state of suspended boredom. «Love kills more people than boredom» claimed Stendhal, since «boredom strips away everything, even the courage to commit suicide»<sup>88</sup>. Lady Lyndon, in taking an insufficient amount of poison, not only proves herself incapable of committing suicide, but sinks further into her lethargic condition. Barry, equally, doesn't have enough courage to kill himself and doesn't achieve his aim of having himself killed. When he decides not to shoot his step son, Lord Bullingdon, his aim is not to pardon him or redeem himself. He wants to expose himself to enemy fire a second time, in the devious attempt to be mortally struck. Continuing to live has no sense in the materialistic logic of the film and the time. The disappearance of the child Brian not only took with it the uncontested recipient of his affections but also, most importantly, he lost the *capital* investment of his existence: the paternal legitimacy of the claims to succession have been buried along with his helpless body. Barry is doubly impotent.

As the married couple are not joined in the marriage by love, they find in the same fate of failure the point of maximum permeation. After all the ironic sense of the film's epilogue is clear:

It was in the reign of King George III that the aforesaid personages lived and quarrelled; good or bad, handsome or ugly, rich or poor they are all equal now.

Time is the single, and only, holder of power. The beginning and the end do not belong to man.

<sup>87</sup> YUKIO MISHIMA, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*, Feltrinelli, Milan, 2002, p. 30.

<sup>88</sup> STENDHAL, *L'amore*, Arnoldo Mondadori, Milan, 1968, p. 161.





Anita Ekberg e Federico Fellini sul set della *Dolce vita* (Foto Reporters Associati / Cineteca di Bologna)

## LA BIOGRAFIA INFINITA

**DICHIARAZIONI SPARSE SU LA DOLCE VITA E ALTRO**

Si possono trovare nel libro *Interviews* – edited by Bert Cardullo (professore universitario a Izmir, Turchia), University Press of Mississippi, Jackson 2006. Raccoglie 16 interviste di Fellini con giornalisti tutti diversi (solo Gideon Bachmann è presente 5 volte) di vario interesse e attendibilità. Le imprecisioni non mancano: George Bluestone dovendo parlare del Cardinale Siri lo chiama Spira; e si accontenta di sapere da Fellini che «quelle intorno a *Cabiria* sono voci» e «non importanti» (in realtà l'intervento del primate genovese fece cessare ogni attacco della censura al film). Significativa la dichiarazione: «Se lei vuol capire il mio lavoro, non legga "Cinema Nuovo"».

A Bachmann il maestro racconta le solite spiritose invenzioni: di essere venuto a Roma a 16 anni (ne aveva 19); di aver girato l'Italia con uno spettacolo di rivista (non è vero); che tutti i copioni scritti da lui finirono sullo schermo (alcuni non furono realizzati); e infine che decise di fare il regista perché non si accontentava di scrivere (anche questo andò diversamente). Curiosa la storia che riferisce a Germaine Greer (1988, pag. 153) su *Viaggio d'amore*: il film rispecchierebbe puntualmente il suo recarsi al capezzale del padre morente. Federico dichiara di aver rinunciato a realizzare il film (non accennando all'indisponibilità di Sophia Loren) dopo che Giulietta gli scrisse una lettera a nome della madre offesa da quanto avvenuto: portarsi dietro un'amante in una circostanza simile.

Numerosi gli interventi dedicati a *La dolce vita*. A pag. 18 Federico sottolinea, parlando nel '61 con Enzo Peri, «il carattere privato e confidenziale del film». A pag. 20: «*La dolce vita* è puro frutto di immaginazione... Ci può essere, naturalmente, qualche coincidenza fra gli episodi del film e certi episodi della realtà. Nel film ci sono scene che coinvolgono i nobili, ma io non ho mai frequentato gente titolata in vita mia». E ancora: «L'ultima scena non è ciò che si chiama un lieto fine. È vero che la giovinetta sorride all'eroe, ma il suo sorriso è enigmatico e lui va per la sua strada... Io penso che sarebbe immorale presentare una soluzione bella e pronta alla fine di un film». A pagina 21 sostiene che «due scene del film furono tagliate nella versione anglo-americana»: non dice però quali e non dice se fu per ragioni di lunghezza o altre. Pag. 36, intervista a "Playboy" (6 gennaio '66): «In *La dolce vita* intendevo mostrare lo stato d'animo di Roma. Ciò che ne è venuto fuori è un reportage scandaloso, l'affresco di una strada e di una società. Ma io non ci vado mai e via Veneto non è la mia strada; e non frequento mai le feste né gli aristocratici. Non ne conosco nessuno... Io intendevo che fosse un documento, non un documentario...»

**ANCORA SU SIRI**

Nella biografia *Siri - Tradizione Novecento* di Nicla Buonasorte (Il Mulino, 2006) non si fa parola del fondamentale episodio riguardante *Le notti di Cabiria*. Fellini è citato una sola volta (pagina 136) per segnalare che Siri giudicò *La dolce vita* «particolarmente pericolosa sotto il profilo morale». Nella controcopertina il volume si proclama «basato su una ricca documentazione archivistica finora inesplorata». Sarebbe stato meglio se la Buonasorte fosse uscita dall'archivio e si fosse presa la briga di esplorare quanto si è scritto e stampato su Fellini e il Cardinale. Libri di storia fatti in questo modo danno poco affidamento.

## LA BIOGRAFIA INFINITA

**LE PERCUSSIONI DI EKEBU'**

Nel programma TV dedicato a Fellini della serie *I ritratti di Enzo Biagi* (prodotto a suo tempo da Sandro Bolchi) fra memorie e confessioni il regista evoca lo choc provato da bambino quando il padre Urbano lo portò all'opera a vedere *I cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai. In base a ricerche fatte, dev'essere stato nel settembre '25 al teatro Vittorio Emanuele (poi Teatro Galli). Oggi piuttosto dimenticata, l'opera su libretto di Arturo Rossato si ispira al romanzo *La leggenda di Gösta Berling* di Selma Lagerlof. Strana coincidenza cinematografica perché da quel libro era stato ricavato l'anno precedente un famoso film di Mauritz Stiller con Greta Garbo. La prima alla Scala di Milano, diretta da Arturo Toscanini, risale al marzo precedente. Federico, che allora aveva cinque anni, era un bel bambino con un gollettone di pizzo. Il palco in cui fu sistemata la famiglia Fellini si trovava proprio sopra il golfo mistico dell'orchestra. Al bimbo fece molta impressione la prima scena, che secondo lui si svolge in una specie di caverna dove scendeva un maglio dall'alto a battere l'acciaio per forgiare le spade dei guerrieri, con il prete spretato e alcolizzato Gösta integrato nel gruppo dei cavalieri dalla regina di Ekebù. Il *Dizionario dell'opera*, a cura di Pietro Gelli, in una voce di Raffaello Manica, sottolinea che l'opera «si situa in un momento già successivo al verismo, raggiungendo punte violentemente espressive». Il Manica segnala anche «una ricorrenza di ritmi quasi percussivi» come l'incalzare dei martelli nelle ferriere, citazione che discende piuttosto dal *Ring* wagneriano che dal *Trovatore*. A tale violenza appartengono i colpi di timpano che marcano ogni calata del maglio. Federichino ne fu tanto sconvolto che cominciò a sanguinare dal naso, sporcando il colletto immacolato, finché per bloccare il flusso dovettero portarlo in farmacia. A tale incidente si può far risalire, forse, la perdurante idiosincrasia per l'opera lirica che il maestro coltivò tutta la vita, inducendolo anche a respingere ripetute offerte in proposito (si parlò di un'*Aida* all'Arena di Verona).

Personalmente ricordo la sua impazienza, mentre eravamo in palco alla Scala con altri amici, a *I sette ricercati* di Giorgio Federico Ghedini, una musica in realtà astrusa che il montatore Leo Catozzo finissimo intenditore e violoncellista cercava di fargli apprezzare. «Ma dove sono questi sette *ricercati?*» continuava a ripetere Federico per far ridere la compagnia.

**SULLA BANCARELLA**

In un libro pescato su una bancarella (amaro destino di scritti anche apprezzabili) trovo un capitolo dedicato ai coniugi Fellini. Si tratta di *Personaggi del secolo* di Emilio Radius (Palazzi editore, Milano, 1970), un importante giornalista e poligrafo nato a Torino nel 1904. L'autore riferisce di una cena in compagnia di Dino Buzzati. È il periodo (seconda metà anni '60) in cui Dino e Federico lavorano al copione di *Il viaggio di G. Mastorna*. Fellini è assorto e un po' triste. Il ritratto, delineato in punta di penna con molta finezza, varrebbe la pena di venir riportato integralmente.



## THE NEVERENDING BIOGRAPHY

**VARIOUS STATEMENTS ON *LA DOLCE VITA* AND OTHER SUBJECTS**

They can be found in the book *Interviews* – edited by Bert Cardullo (university professor in Izmir, Turkey), University Press of Mississippi, Jackson 2006. It collects 16 interviews by Fellini with different journalists (only Gideon Bachmann appears 5 times) of varying interest and credibility. There are quite a few inaccuracies: George Bluestone, in talking about Cardinal Siri, calls him Spira; and he accepts Fellini's words that «those around *Cabiria* are rumours» and «not important» (in actual fact the intervention by the Genoese primate stopped every attack on the film by the censors). The following statement was eloquent: «If you want to understand my work, don't read "Cinema Nuovo"».

The maestro recalled the usual amusing inventions: that he came to Rome when he was sixteen (he was nineteen); that he toured Italy with a variety show (it's not true); that all the scripts he wrote were filmed (some were never made); and finally that he decided to become a director because writing wasn't enough for him (things went differently). The story that he told Germaine Greer (1988, page 153) on *Viaggio d'amore* was curious: the film faithfully reflected his trip to be at his dying father's bedside. Federico said that he gave up making the film (neglecting to mention that Sophia Loren wasn't available) after Giulietta had written him a letter on behalf of the offended mother: bringing a lover on such a sombre occasion.

There are numerous interventions on *La dolce vita*. On page 18 Federico, in talking with Enzo Peri in 1961, stresses «the private and confidential nature of the film». On page 20: «*La dolce vita* is pure imagination ... There can naturally be some coincidences with some episodes of the film and episodes from reality. In the film there are scenes with aristocrats, but I have never frequented titled people in my life». And again: «The last scene is not what you would call a happy ending. It's true that the young girl smiles at the hero, but her smile is enigmatic and he goes his own way... I think that it would be immoral to present a nice easy solution at the end of a film». On page 21 he claims that: «two scenes were cut from the film in the Anglo-American version»: he doesn't say which ones and he doesn't say whether the reason was the length of the film or something else. Page 36, interview with "Playboy" (6 January 1966): «In *La dolce vita* I wanted to show Rome's mood. What came out was a scandalous reportage, the portrayal of a road and a society. But I never go there and via Veneto is not my street; and I never frequent aristocratic parties. I don't know any aristocrats... I wanted it to be a document, not a documentary...» .

**SOMETHING ELSE ABOUT SIRI**

In the biography *Siri - Tradizione Novecento* by Nicola Buonasorte (Il Mulino, 2006) there is no mention of the fundamental episode about *Le notti di Cabiria*. Fellini is mentioned only once (page 136) to report that Siri judged *La dolce vita* «particularly dangerous from a moral point of view». In the inside cover the book boasts to be «based on previously unexplored rich archival documentation». It would have been better if Buonasorte had come out of the archive and had taken the time to explore what has been written and printed about Fellini and the Cardinal. History books of this nature give few assurances.

## THE NEVERENDING BIOGRAPHY

**EKEBU'S PERCUSSIONS**

In the television program dedicated to Fellini, in the series *I ritratti di Enzo Biagi* (produced at the time by Sandro Bolchi), in between recollections and confessions, the director recalls the shock he felt as a child when his father Urbano took him to the opera to see *I cavalieri di Ekebù* by Riccardo Zandonai. According to research it must have been in September 1925 at the Vittorio Emanuele theatre (subsequently the Teatro Galli). The opera, rather forgotten these days, with a libretto by Arturo Rossato, was based on the novel *Gösta Berling's Saga* by Selma Lagerlof. A strange cinematic coincidence is provided by a famous film based on the same book by Mauritz Stiller with Greta Garbo. The premiere at Milan's Scala, directed by Arturo Toscanini, was held the previous March. Federico, who at the time was five years old, was just a pretty child in a lace collar. The box that the Fellini family were settled in was right above the orchestra pit. The child was very impressed by the first scene that, according to him, was set in a sort of cave where a hammer came down from above to strike the steel used to forge the warrior's swords, with the defrocked and alcoholic priest Gösta amongst Queen Ekebù's knights. The *Dizionario dell'opera*, by Pietro Gelli, in an entry by Raffaello Manica, stresses that the opera: «came after the verismo, reaching violently expressive peaks». Manica also mentions a «recurrence of almost percussive rhythms», almost like the pressing hammering of the ironworks, a quotation of Wagner's *Ring Cycle* rather than the *Trovatore*. The violence was reiterated by the timpani strikes that marked each descent of the hammer. The little Federico was so distraught that he had a nosebleed, ruining his immaculate collar, which was only stopped when he was rushed to a pharmacy. Perhaps the root of the maestro's lifelong aversion for opera, he even refused offers to direct operas (there was talk of an *Aida* at the Verona Arena), can be traced back to this incident.

Personally I recall his impatience, when we were in a box at the Scala with other friends, to see *The seven fugitives* by Giorgio Federico Ghedini. The editor Leo Catozzo, a great connoisseur and cellist, was trying to make him appreciate the rather abstruse music. «But where are these seven fugitives?» Federico kept repeating to the amusement of everybody else.

**ON A BOOKSTALL**

In a book found on a bookstall (bitter destiny for some appreciable writings) I found a chapter dedicated to the Fellinis. It was a book called *Personaggi del secolo* by Emilio Radius (Palazzi editore, Milano, 1970), an important journalist and versatile writer born in Turin in 1904. The author wrote about a dinner with Dino Buzzati. It was the period (second half of the sixties) in which Dino and Federico were working on the script for *Il viaggio di G. Mastorna*. Fellini was absorbed and rather sad. The subtle portrait, in pen and ink, would be worth reproducing in full.