

Fondazione Federico Fellini

Via Oberdan 1 - 47900 Rimini

tel. 0541 50085-50303 / fax 0541 57378

www.federicofellini.it

e-mail: fondazione@federicofellini.it

Presidente onorario

Woody Allen

Presidente

Pupi Avati

Vice Presidente

Giuseppe Chicchi

Direttore

Vittorio Boarini

Consiglio d'Amministrazione

Pupi Avati

Marco Bertozzi

Giuseppe Chicchi

Francesca Fabbri Fellini

Stefano Pivato

Italo Sala

Comitato Scientifico

Michele Canosa

Maurizio Giammusso

Jean A. Gili

Vincenzo Mollica

Jacqueline Risset

Gianni Rondolino

Giorgio Tinazzi

Sergio Zavoli

Responsabile delle iniziative

Alessandra Fontemaggi

Responsabile dell'archivio

Giuseppe Ricci

Segreteria

Mirco Cecchini

Segreteria amministrativa

Andrea Cesari

Lorenzo Corbelli

LA MEMORIA DI FEDERICO FELLINI SULLO SCHERMO DEL CINEMA MONDIALE

Atti del Convegno internazionale di studi
Rimini, 7-9 novembre 2003

FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

La memoria di Federico Fellini sullo schermo del cinema mondiale

Convegno internazionale

Rimini, Teatro degli Atti, via Cairoli, 42

7-9 novembre 2003

organizzazione

Alessandra Fontemaggi

archivio e redazione del volume

Giuseppe Ricci

segreteria

Elisa Morri e Paola Campanile

allestimenti

Nevio Semprini

interpreti

Stefania Del Buono

Gianna Guidi

Paola Paolini

Maria Chiara Russo

Maura Vecchietti

amministrazione

Andrea Cesari

ufficio stampa

Catia Donini, in collaborazione con Michela Mercuri

grafica

Colpo d'occhio, Enzo Grassi

hanno collaborato

Giulia Lettieri

Alessandra Rinaldini

Caterina Balducci

Noemi Quarantelli

Alessandra Acciai

Alessandra Fabbri

Stefano Cecchini

traduzione dei testi

Robin Ambrosi

Simona Capelli

Claudia Morri

Cristiana Querzè

David James Sheen

viaggi

CTS Bologna, Lorella Manini

si ringrazia

Criterion Collection, Issa Clubb

Cinemazero, Andrea Crozzoli

Gideon Bachmann

iniziativa realizzata

con il contributo della Direzione Generale Cinema -

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Regione Emilia-Romagna

Provincia di Rimini

in collaborazione con

Cineteca del Comune di Rimini

Cinecittà Holding

in copertina foto di Gideon Bachmann - Archivio Cinemazero

SOMMARIO

VENERDÌ 7 NOVEMBRE – ORE 17,00

PRESIEDE / CHAIR

Vittorio Boarini pag. 11

APERTURA DEI LAVORI / OPENING OF THE PROCEEDINGS

Alberto Ravaoli pag. 16

Vasco Errani pag. 19

Francesca Fabbri Fellini pag. 23

RELAZIONI / LECTURES

Catherine Breillat

Da 8½ a E la nave va: nascita e morte dell'arte pag. 28

From 8½ to E la nave va: The Birth and the Death of Art pag. 34

Vincenzo Mollica

Federico Fellini fra Chaplin e Disney pag. 39

Federico Fellini, Up There with Chaplin and Disney pag. 46

SABATO 8 NOVEMBRE – ORE 10,00

PRESIEDE / CHAIR

Gianni Rondolino pag. 51

RELAZIONI / LECTURES

Martin Scorsese

A proposito de La strada pag. 53

About La strada pag. 58

Peter Bondanella

La presenza di Federico Fellini nel cinema contemporaneo

pag. 62

Federico Fellini's Presence in the Contemporary Cinema

pag. 83

Paul Mazursky

Il mio primo incontro con Fellini

pag. 96

My First Meeting with Fellini

pag. 99

Sergio Zavoli

Presentazione del volume La mia Rimini, riedito da Guaraldi

pag. 101

Presentation of the Book *La mia Rimini*, republished by Guaraldi

pag. 115

Ennio Cavalli

Contemporanea: Leggere, raccontare, riflettere

pag. 125

Contemporanea: Reading, recounting, reflecting

pag. 131

SABATO 8 NOVEMBRE – ORE 15,00

PRESIEDE / CHAIR

Emanuela Martini

pag. 135

RELAZIONI / LECTURES

Dominique Païni

Fellini e il cinema francese

pag. 141

Fellini and French Cinema

pag. 147

Fernando Lopes

Fellini o la memoria magica

pag. 151

Fellini or the Magical Memory

pag. 156

Peter Greenaway

Il realismo magico prima del Realismo Magico

pag. 159

Magic Realism before Magic Realism

pag. 164

Àngel Quintana

Fellini e il fellinismo in Spagna: storia di un'attrazione recente

pag. 167

Fellini and the Fellinian in Spain: History of a Recent Attraction

pag. 176

DOMENICA 9 NOVEMBRE – ORE 10,00

PRESIEDE / CHAIR

Stefano Della Casa pag. 183

RELAZIONI / LECTURES

Otar Iosseliani

Il cinema è cambiato dopo Fellini pag. 187

Cinema Has Changed after Fellini pag. 192

Andrei Konchalovsky

Fellini e Gogol pag. 195

Fellini and Gogol pag. 199

Tatti Sanguineti

Fellini mito planetario pag. 202

Fellini: Planetary Legend pag. 206

Milo Manara

Fellini fumettaro pag. 209

Fellini Comic Strip Illustrator pag. 215

DOMENICA 9 NOVEMBRE – ORE 15,00

PRESIEDE / CHAIR

Jacqueline Risset pag. 219

RELAZIONI / LECTURES

Dominique Delouche

I miei anni felliniani (1954-1960) pag. 224

My Fellinian Years (1954-1960) pag. 234

Enrico Ghezzi

(il) bidone (che) mastorna pag. 241

(il) bidone (che) mastorna pag. 252

Mario Sesti

Presentazione de L'ultima sequenza pag. 259

Presentation of *L'ultima sequenza* pag. 262

7 NOVEMBRE ORE 17,00

PRESIEDE

VITTORIO BOARINI

Diamo inizio con un poco di ritardo, del quale ci scusiamo, a questo convegno. Invito a venire al tavolo il Sindaco della città in primo luogo, che ci ha fatto l'onore di essere dei nostri, il Presidente della Regione Vasco Errani, al quale siamo grati per aver voluto testimoniare l'importanza che riveste questa nostra manifestazione intervenendo di persona alla sua inaugurazione. Tenete conto che è presente anche l'Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna, l'Assessore Barbieri. Infine vorrei che salisse sul palco l'Assessore alla Cultura del Comune di Rimini, se lo ritiene, se ha voglia, e comunque è presente in sala, e Francesca Fabbri Fellini, nipote del cineasta che oggi onoriamo, che tutto il mondo in questi giorni, soprattutto in questi giorni, onora.

Io debbo scusare, oltre il ritardo, anche l'assenza di Ettore Scola che doveva presiedere questa prima seduta del convegno, non per colpa sua, quindi per cause fortuite, di forza maggiore, non può essere presente, non ha responsabilità dell'accaduto. Non pretendo di sostituirlo, semplicemente condurrò tecnicamente questa seduta che per noi, cioè per la Fondazione, ma credo anche per la città di Rimini, per la nostra Regione, è un momento importante perché conclude il ciclo di manifestazioni che Rimini, la città natale del Maestro, ha dedicato a Fellini per onorarne la memoria nell'occasione del decennale della sua scomparsa. D'altra parte, tutto il mondo ha onorato il maestro in questa circostanza, a Cannes come a New York, a Washington, a Seattle, vi sono state manifestazioni a Parigi in onore del vostro grande concittadino e del nostro grande genio della cinematografia. Come voi sapete, Rimini già ha visto varie manifestazioni, fra le quali una ancora aperta al pubblico, che i nostri ospiti potranno, se lo riterranno, visitare, che è la mostra dei costumi di Fellini, cioè la mostra dei costumi originali di due set di Fellini, vale a dire *Roma* e *Il Casanova*. Questa mostra è allestita in un prestigioso

palazzo nel centro della città che è l'Arengo e lì la potrete ammirare.

Subito dopo avere concluso questa prima seduta, inaugureremo lo spazio museale, quello che sarà il museo dedicato al maestro, e inauguriamo con una mostra di fotografie alla presenza dell'autore delle foto stesse che è Gideon Bachmann, e le foto non casualmente sono le foto scattate sul set di $8\frac{1}{2}$, film del quale proprio quest'anno ricorrono i quaranta anni dalla prima uscita.

Mi sono dilungato anche troppo, credo sia il momento di dare la parola al Sindaco.

[Alberto Ravaioli]

Grazie signor Sindaco per le parole che ha pronunciato. Il presidente della Regione Vasco Errani prenderà ora la parola.

[Vasco Errani]

Le parole del Presidente Errani sono di grande conforto per noi, sono di grande conforto per la Fondazione e noi siamo consapevoli dello sforzo che la Regione Emilia-Romagna, come d'altra parte il Comune di Rimini e molti altri enti, fanno in favore della cultura e in particolare della Fondazione. Non è un mistero, voi tutti lo sapete, ma mi piace ripeterlo, che la Regione Emilia-Romagna ha messo a disposizione una cifra considerevole affinché la Fondazione possa acquisire un documento che è un documento fondamentale per lo studio delle opere di Fellini, forse il reperto più prezioso per quanto riguarda lo studio dell'opera complessiva del maestro che è il "Libro dei sogni". Il "Libro dei sogni" è un sogno che con ogni probabilità entro l'anno si compirà e il "Libro dei sogni" verrà a Rimini, grazie alla lungimiranza, grazie anche alla lungimiranza della Regione Emilia-Romagna. Grazie Presidente.

Ed ora la parola a Francesca Fabbri Fellini. Lo dico per gli ospiti stranieri, per alcuni degli ospiti stranieri, Francesca è la nipote del maestro e figlia della sorella Maddalena.

[Francesca Fabbri Fellini]

Grazie Francesca. Con il saluto di Francesca si conclude questa parte di inaugurazione del convegno e passiamo al convegno vero e proprio. Come avete visto dal programma, vi sono due relatori, che sono... non li metto nell'ordine in cui

parleranno ma nell'ordine cavalleresco in cui si dà la precedenza alle signore, la Catherine Breillat. Voi sapete che Catherine Breillat, che ringrazio vivamente per avere accolto il nostro invito, è stata l'aiuto di Fellini nel film *E la nave va*. Oggi Breillat è una delle più note registe francesi e che quindi ha tutti i titoli per intervenire su Fellini e sulla sua opera. Poi abbiamo Vincenzo Mollica, che non so se è arrivato perché era preso dal traffico in questa giornata così tempestosa, che ringrazio vivamente perché so che ha fatto un vero e proprio sforzo per riuscire ad essere con noi, venendo da Roma, facendo la sua relazione e poi ripartendo per impegni che lui ha preso. Pregherei i due relatori di venire al tavolo. Grazie.

[Catherine Breillat]

Ringrazio Catherine Breillat di questa sua appassionata testimonianza e do la parola a Vincenzo Mollica.

Anche Vincenzo Mollica, come Catherine Breillat, ha dato un titolo molto suggestivo, infatti la sua relazione si chiama *Federico Fellini fra Chaplin e Disney*, che suscita subito in noi una serie di suggerimenti e suggestioni. Siamo tutti ansiosi di sapere cosa ci dirà Vincenzo.

[Vincenzo Mollica]

Andiamo ad inaugurare questa mostra e questo spazio museale che sarà il punto di riferimento obbligato a Rimini per quello che riguarda la memoria di Fellini, e successivamente – come voi sapete – ci recheremo... beh, avete avuto tutte le indicazioni, è inutile che io stia a ripetere quello che avete avuto nella vostra lettera specificato e chiarito. Quindi vi ringrazio di essere venuti, ringrazio gli ospiti italiani e stranieri che sono venuti fin qui per testimoniare la loro passione e il loro affetto per il nostro grande cineasta, e cominciamo tutti assieme ad avviarci verso il museo, che è una piccola passeggiata, sperando che il tempo sia clemente. Grazie.

Vittorio Boarini

I would now like to open this conference, and start by apologising for the fact that we are a little bit late.

First of all, I would like to ask the Mayor of the town, who has taken the trouble to be here today, to join us at the table. I would also like to welcome the President of the Regional council, Vasco Errani, to whom we are very grateful for demonstrating the importance of this conference by speaking personally at the opening. I would also like to thank Councillor Barbieri, the Councillor for Cultural Affairs in the Emilia-Romagna region, who is here today, and last of all, if he so wishes, I would like to ask the Councillor for Cultural Affairs in Rimini to join us up here on the stage. In any case he is here with us, as is Francesca Fabbri Fellini, the niece of the great director, who we honour today, together with the whole world at this particular time.

I'm afraid, in addition to the delay, I also have to apologise for the absence of Ettore Scola, who was scheduled to chair the first sitting of this conference, but due to circumstances beyond his control and certainly through no fault of his own, cannot be present today. I do not pretend to take his place, I will simply be technically responsible for chairing this sitting, which for us, i.e. - the Foundation, but I believe also for the entire town of Rimini, is an extremely important occasion, as it concludes the cycle of events that Rimini, the Maestro's birthplace, has organised in honour of Fellini's memory and to mark the tenth anniversary of his passing. And not just Rimini, the whole world has paid tribute to the Maestro on this occasion, including Cannes, New York, Washington, and Seattle. There have been events staged in Paris to pay tribute to your great fellow townsman and the incredible genius of his films. As I'm sure you know, Rimini has staged a series of events, one of which is still open to the public and which our guests can visit if they wish. This is the exhibition of Fellini's costumes, an exhibition of original costumes from two of the Maestro's sets, *Roma* and *Il Casanova*. The exhibition is currently being held in the prestigious Palazzo dell'Arengo in the town centre and visitors can admire it there.

As soon as this first sitting ends we will be opening the museum building that is destined to become the museum dedicated to the Maestro. This will include the opening of an exhibition of photographs where the photographer himself, Gideon Bachmann, will be present. It is no coincidence that all the photos on display were taken on the set of *8½*, a film that this year celebrates the fortieth anniversary of its release.

Now, as I've already spoken for too long, I think the time has come to ask the Mayor to say a few words.

[Alberto Ravaioli]

Thank you for your comments Mr Mayor and now I'd like to ask the President of the Regional council, Vasco Errani, to take the floor.

[Vasco Errani]

President Errani's words come as great comfort to the Foundation and we are all aware of the hard work that both the Emilia-Romagna Regional Council and the Rimini Town council, as well

as many other associations do to promote cultural affairs and in particular the Foundation. It is no mystery, as you all know, but I would like to repeat it nevertheless, that the Emilia-Romagna Regional Council has given a considerable sum of money to the Foundation so that it can acquire a document, that is fundamental for the study of Fellini's work and that is perhaps the most precious find regarding the study of the Maestro's entire oeuvre. I am referring to the "Libro dei sogni" or Book of Dreams. The "Libro dei sogni" is a dream that will almost definitely come true by the end of the year when it comes to Rimini, and this has been made possible by the far-sighted vision, that is to say, thanks *also* to the far-sighted vision of the Emilia-Romagna Regional Council. So our thanks to the President. And now I'd like to ask Francesca Fabbri Fellini to say a few words. For our foreign guests, at least some of our foreign guests, Francesca is the Maestro's niece, his sister Maddalena's daughter.

[Francesca Fabbri Fellini]

Thank you Francesca. Francesca's greeting ends this introduction to the conference, and so now I'd like to open the conference officially.

As you will have seen in the programme, there are two speakers, who are ... I'm not going to mention them in the order in which they will be speaking, but rather as any gentleman would, by introducing the lady, in this case, Catherine Breillat, first. I'm sure you know that Catherine Breillat, who I'd like to thank warmly for having accepted our invitation, was Fellini's assistant during the making of *E la nave va*. Today Breillat is one of the best known French directors and therefore has all the right credentials to talk about Fellini and his work. Then, if he has arrived, we have Vincenzo Mollica. I'm not sure if he is, as he was stuck in traffic caused by today's storms. Anyway, I would like to thank him warmly for coming as I know he has put himself out considerably to be with us, coming up from Rome, giving his talk and then leaving immediately afterwards for another engagement. I would therefore like to ask these two speakers to come to the table. Thank you.

[Catherine Breillat]

Thank you, Catherine Breillat for such a passionate talk and now I'd like to ask Vincenzo Mollica to take the floor. Vincenzo Mollica too, like Catherine Breillat, has given his talk a very stimulating title, *Federico Fellini, between Chaplin and Disney*. This immediately arouses a series of suggestions and impressions, so I'm sure we are all anxious to hear what Vincenzo has to say.

[Vincenzo Mollica]

Now let's go and open the exhibition and museum building that is destined to become a landmark in Rimini to the memory of the great Fellini, and then- as you already know – we will move onto ... well, you've all been given directions so there is no point in me repeating what has been written in the letters sent to you. Therefore I'd like to thank you all for coming, I'd like to thank both the Italian and foreign guests that have come here to share their enthusiasm and affection for our great director. And now let's all walk over to the museum together, it's just a short walk, and I hope the weather will be kind to us. Thank you.

APERTURA DEI LAVORI

ALBERTO RAVAIOLI

SINDACO DEL COMUNE DI RIMINI

Grazie direttore. Desidero salutare i gentili ospiti, le autorità presenti, i tanti ospiti stranieri.

Dopo Cannes, Roma, Parigi, New York e altre mille città nel mondo, nel decennale della sua scomparsa, la scomparsa del regista Federico Fellini, Federico ritorna nel suo paese, nella sua città, Rimini, per questo straordinario convegno internazionale di cinema che pone il sigillo alle celebrazioni che questa Amministrazione ha voluto realizzare assieme a tante altre istituzioni, assieme anche alla Fondazione Fellini, nell'anniversario della morte del regista. Un genetliaco che per Rimini ha segnato un deciso salto di qualità, non solo verso una nuova autorevolezza nell'organizzazione e nell'ideazione di proposte e iniziative rispettose della memoria del maestro, ma soprattutto verso un ridimensionamento di quel luogo comune che per lunghi anni ha innervato il rapporto fra la nostra città e uno dei suoi figli più prediletti.

Il gelo tra Fellini e Rimini è una leggenda sciolta credo ormai dal sole, una oleografia che va rivisitata tenendo conto del grande affetto che la città, Rimini, proprio nell'occasione del decennale, sta tributando a Federico. Non dimentichiamo le parole d'amore che lo stesso regista dedica alla sua Rimini nello straordinario libro che abbiamo avuto occasione di ristampare proprio per questi avvenimenti, per questi eventi, ed assieme a questo alla mostra dei costumi dei film *Casanova* e *Roma*, che già ricordava Boarini, e a questo convegno, e al programma di celebrazione allestiti da Comune, Fondazione, istituzioni locali e regionali.

Federico Fellini, a dieci anni di distanza dalla sua scomparsa, è definitivamente e ufficialmente entrato in quell'empireo chiamato "patrimonio della cultura dell'intera umanità" senza distinzione di sorta. Proprio per questo, la strada chiara, luminosa, che si apre a Rimini per la gestione di questa straordinaria eredità, è

quella della compartecipazione e della collaborazione comune con tutti coloro i quali nel mondo vogliono bene al cinema, alla cultura, a partire da Cinecittà. Dividerci o lasciare spazio alle gelosie, vorrebbe dire fare il peggior torto a Federico e alla sua memoria.

Da ultimo, consentitemi di ringraziare Rimini e tutte le città in Europa e nel mondo per gli omaggi indimenticabili e unici. Solo in occasione dell'ultimo grande anniversario della morte di Giuseppe Verdi forse erano state dedicate le stesse pagine, le stesse iniziative fatte nei confronti del nostro concittadino Federico. Come riminese e cittadino di questo mondo, sono orgoglioso, e come sindaco ancora di più.

Vi ringrazio per la vostra presenza e ancora un grazie a voi tutti che siete qui e vi stringete assieme a noi attorno alla memoria, ma soprattutto alle opere del maestro e ancora dico: "grazie Federico".

Alberto Ravaioli - Mayor of Rimini

I'd like to start by thanking the Director and giving a warm welcome to our guests, the public authorities and all the foreign guests who are here today.

After Cannes, Rome, Paris, New York and thousands of other cities around the world, in the tenth anniversary of his passing, the passing of the director Federico Fellini, Federico has come back to his home country, to his hometown of Rimini. He has come home for this very special international cinema conference that puts the seal on the celebrations that this Administration has chosen to organise together with a wide number of other institutions, including the Fellini Foundation, to mark the anniversary of the director's death. For Rimini this anniversary has marked a clear improvement, not only in its newfound confidence in organising and proposing initiatives regarding the memory of the Maestro, but above all in the downsizing of the cliché that has for many years shaped the relationship between our town and one of its best-loved children.

The frostiness between Fellini and Rimini is a myth that has long since melted in the Summer

sun, an oleography that must be reviewed taking into account the immense affection that the town has displayed for Federico during the tenth anniversary of his death. Let us also not forget the words of love that the director expressed for his Rimini in the extraordinary book that we have republished specially for these events, the exhibition of costumes for the films *Casanova* and *Roma*, that Boarini has already mentioned and the various celebrations organised by the Town Council, the Foundation and the local and regional authorities.

Ten years after his death, Federico Fellini has finally and officially entered that Olympus known as the “cultural heritage of the entire human race” without any reservations of any kind. This is why the way Rimini must handle this extraordinary heritage is so clear. The local council must collaborate and share with all the people in the world who love cinema and culture, starting with Cinecittà. To quarrel or become jealous would be to commit the worst injustice to Federico and his memory.

Last of all, please allow me to thank Rimini and all the towns in Europe and around the world for their many unique and unforgettable tributes. Only on the occasion of the last great anniversary of the death of Giuseppe Verdi perhaps were so many pages written and so many initiatives organised as those dedicated to our fellow townsman, Federico. As a son of Rimini and a citizen of this world I am extremely proud, and as Mayor even more so.

Thank you for coming and thanks once again to all of you who are here and who hold close the memory and above all the work of the great Maestro. And once again, “Thank you Federico”.

VASCO ERRANI

PRESIDENTE DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA

Buonasera a tutti, signor Sindaco, autorità.

Io credo che esistano personaggi, artisti, intellettuali, che per la loro genialità, per la loro capacità di ricerca, per la loro capacità di far pensare, diventano figure che in qualsiasi parte del mondo, gli addetti ai lavori, come i semplici cittadini, riconoscono e amano, perché in quelle cose che vedono, in quel genio e in quella genialità, si ritrovano, trovano qualcosa di sé. Secondo me in questo è la grande genialità di Fellini, un artista che ha interpretato, credo, in modo del tutto originale, alcune caratteristiche fondamentali della sua terra, della Romagna, dei suoi aspetti poetici, infantili perfino, ma anche dei suoi grandi valori, della sua capacità di promuovere lo star bene, la ricerca dello star bene, della comunicazione, della relazione. Credo che non esista film più internazionale di Federico Fellini che è *Amarcord*. Un film che poteva da qualcuno essere letto come un film provinciale, si è discusso molto nel passato sul provincialismo, eppure invece è forse il film più internazionale di Fellini, che racconta la nostra terra, ma in quel modo di raccontarla, appunto, molti ci si sono ritrovati, anche se non sono di questa terra. È un'idea geniale per interpretare l'identità della Romagna, non in chiave di confini, ma invece in una chiave culturale capace di parlare al mondo e capace di relazionare con il mondo.

Io credo che noi dobbiamo enorme gratitudine a Federico Fellini, intanto noi come romagnoli, come persone che vivono in questa terra, poi come italiani, dobbiamo grande gratitudine perché ha saputo fare questa operazione culturale, questa operazione di linguaggio, di rapporto e di relazione, che spesso non si riesce a fare.

Vorrei dire un'altra cosa facendo una sottolineatura e un apprezzamento per il lavoro della Fondazione, dalla mostra che inaugurerà il museo alle iniziative

fatte. Un'altra caratteristica che mi pare decisiva di Fellini è questa, che poi sta nella genialità appunto di un artista: la sua opera non è databile, non ha tempo o meglio va oltre il tempo e continua a parlare. E questa è una risorsa straordinaria, e penso al lavoro fatto dalla Fondazione, il lavoro che farà, e da questo punto di vista voglio confermare l'impegno della Regione a lavorare per fare in modo che continui la riflessione sull'opera di Federico Fellini, in tutti i suoi aspetti. In fondo la mostra sui costumi è un altro esempio della ricchezza straordinaria della genialità di Federico Fellini. Ma c'è anche un'altra ragione, perché noi siamo in un tempo in cui tutto rischia di essere il consumo dentro qualche ora. Non ci sono pensieri lunghi, c'è un bisogno straordinario, nel confronto, nella nostra relazione, nelle nostre paure, nell'incertezza delle nostre comunità, c'è bisogno, per affrontare queste incertezze, di pensieri lunghi, cioè della capacità di guardare oltre i nostri piccoli o grandi egoismi per cercare di capire il mondo, per cercare di capirlo nelle sue straordinarie ricchezze e nelle sue grandissime contraddizioni, e per non esserne spaventati ma per cercare quindi d'interpretarlo. Federico Fellini, la sua opera, da questo punto di vista, ci è davvero utilissima, ci aiuta e ci stimola a pensare, a riflettere.

Noi come Regione stiamo cercando di fare una modestissima, se volete, operazione culturale, ma cercare d'introdurre nel nostro lavoro quotidiano, nel governare, nel dare servizi efficienti, sempre più efficienti, per migliorare, ma sentiamo a questo punto anche un altro dovere e cioè quello di provare a dire a noi stessi, ai nostri cittadini, alla nostra comunità: proviamo magari qualche volta a fermarci e a pensare dove stiamo andando, cosa vogliamo essere, come vogliamo essere in questa dinamica, in questa dialettica, che i cambiamenti del mondo, la cosiddetta globalizzazione ci propone. E come riusciamo a far vivere i nostri valori, la nostra identità, senza chiuderci e senza diventare ancora più incapaci di capire quel che succede.

Questo lavoro che la Fondazione sta facendo, il lavoro che farà, il lavoro che ci consegna, le opere d'arte che ci ha consegnato Federico Fellini, sono un contributo importante nel cercare di andare in questa direzione. Grazie.

Vasco Errani - President of the Emilia-Romagna Regional Council

Good evening everyone, good evening to the Mayor, and to all the public authorities.

I believe there are personalities, artists and intellectuals, that as a result of their genius, their capacity for investigation and their ability to make people think, become figures that both experts and ordinary people from all over the world, come to recognise and love. This is because the things that they see, because of their genius and the way that genius is expressed, people can find themselves or at least something they can relate to. This is where I think Fellini's genius lies. He is an artist that has rendered certain aspects of his homeland, his Romagna, with its poetic qualities, its childlike qualities, but also its great values, such as its ability to promote wellbeing and its pursuit of well-being, communication and relationships, in a way that is completely original. I don't think any of Federico Fellini's films are more international than *Amarcord*. It's a film that could be interpreted as being provincial, and in the past there has been a lot of discussion about provincialism, and yet this is perhaps Fellini's most international film. This is because it tells the story of this area in a way that everyone can relate to, even if they're not actually from here. It was a brilliant idea to portray the identity of this region, Romagna, not in terms of borders but in terms of culture, a culture that speaks to the whole world and that the whole world can relate to.

I think we should be extremely grateful to Federico Fellini for this, both as *Romagnoli*, natives of this land, and as Italians. We should be grateful to Federico because he knew how to conduct this cultural operation, this linguistic operation, this operation of communication and relationship and that is a very rare thing to achieve.

I would like to say something else too. I would like to draw attention to and acknowledge the work that the Foundation is doing, from the exhibition that marks the opening of the museum, to the other events it has organised. Another of Fellini's decisive characteristics, and in my opinion, one which shows where his genius as an artist lies, is that his work is timeless, or rather it goes beyond time and continues to speak. This is an extraordinary resource, and with regard to the work that the Foundation is doing and will do, I would like to confirm the Regional Council's commitment to encouraging people to reflect on all the various aspects of Federico Fellini's work. The exhibition of costumes is really just another example of Federico Fellini's extraordinary genius. There is another reason why Fellini is so important and that is because we are living at a time when everything runs the risk of being consumed in a matter of hours. Thought never lasts very long and therefore there is an incredible need in our relationships, in our fears and in the uncertainty that has arisen in our communities, for a way of thinking that lasts. We need thoughts that face up to this uncertainty, thoughts that are able to look beyond our egoism, be it large or small, thoughts that seek to understand the world, with all its incredible richness and enormous contradictions. We need this way of thinking so that we can try to interpret this world, instead of simply being afraid of it. From this point of view, Federico Fellini's work is incredibly useful as it helps and stimulates us to think and reflect.

In a very modest way, we too at the Regional Council are, if you like, seeking to conduct a cultural operation. We are seeking to bring into our daily work, and the way we govern, more efficient services and constant improvement. But we too have another duty, and that is to try to say to ourselves, to our citizens and to our communities, let's try to stop sometimes and think about where we are going, what we want to be, what we want to be in the situation that the changes that

are taking place in the world today, in this so-called age of globalisation, have put us in. We must consider how we are to succeed in nurturing our values, our identity without cutting ourselves off and without becoming even more incapable of understanding what is happening in the world. The work that the Foundation is doing and will do, the work that it hands on to us, the works of art that Federico Fellini has left us are all an important contribution in helping us move in this direction. Thank you.

FRANCESCA FABBRI FELLINI
RAPPRESENTANTE FAMIGLIA FELLINI

Grazie Vittorio. Buenasera signor Sindaco, buona sera Presidente, buona sera a tutte le autorità e a tutti gli amici che sono qui stasera con noi in questa giornata uggiosa, un po' felliniana forse. Veniva raccontata anche in *Amarcord* una giornata così; ci voleva la nebbia, non sarebbe andato bene il sole. È giusto il tempo anche per una celebrazione, una commemorazione a dieci anni dalla scomparsa di Federico.

Io sono orgogliosa, Vittorio diceva Francesca Fabbri Fellini, perché forse non tutti lo sanno, forse la maggioranza delle persone che sono qui non lo sanno, ma dal primo di luglio io ho acquisito anche il cognome della mamma, un'aggiunta del cognome della quale io vado molto fiera per diversi motivi, perché è un onore portare questo cognome avanti nel corso degli anni, ma era importante anche per la continuazione del cognome per il lavoro che stiamo facendo all'interno della Fondazione, dove io rappresento la famiglia.

Devo dire innanzitutto subito due grazie, lo diceva il nostro direttore, per quanto riguarda la Regione, il Comune di Rimini e anche la Provincia, perché è una strada sempre in salita quella che vede i lavori di una piccola fondazione come la nostra: anche le piramidi sono partite da dei massi e poi piano piano sono cresciute. Noi siamo piccolini, come diceva una canzone, ma cresceremo, e questo anche sono convinta che sia importante ricordarlo sempre a chi ha voglia di conoscere. Oggi abbiamo l'identità di una sede qui a Rimini, che è la sede della nostra villa di famiglia dove all'ultimo piano ci sono mamma e papà e al primo piano ci sono gli uffici della Fondazione, che si possono tranquillamente visitare anche per ricevere informazioni sul lavoro dei ragazzi e delle persone che operano all'interno. E questa sera, dopo quest'apertura dei lavori, ci sarà l'inaugurazione di questo spazio che io credo che sia venuto veramente molto bene, poi starà a

voi il giudizio. C'è stato tanto lavoro dietro l'organizzazione di questo spazio che parte come uno spazio espositivo, con una bellissima mostra di più di 160 fotografie che sono dell'amico di Federico, il grande Gideon Bachmann, che è qui seduto tra di noi. Vorrei un applauso per Gideon, che ha saputo essere un grande amico di Federico, anche un amico invisibile, e ci sarà questa proiezione bellissima che io ho avuto l'onore di vedere a Cannes a maggio, quest'*Ultima sequenza* di Mario Sesti, dove ci saranno appunto gli scatti di questo finale mai proiettato di 8½, bellissimo, che vi farà venire la pelle d'oca. Quindi vi prego di passare la voce perché sarà una cosa *unforgettable*, come dicono gli americani. Grazie a Gideon di avere scattato queste foto, che senza di lui non avremmo mai avuto e portato con noi nei ricordi.

Io sono in rappresentanza della mia famiglia, della mia mammona Maddalena che è sempre con noi – io dico sempre con noi perché io sono solamente fisicamente qui e la rappresento, lei non ha la forza per essere tra di noi. Vi posso assicurare che segue ogni cosa con la massima attenzione: io le riporto i racconti. Sono appena tornata da New York: le facevo le telefonatine per dire il calore che costantemente viene dimostrato a Federico in tutti i paesi del mondo. Ho avuto l'occasione di seguire solo due grosse manifestazioni: prima di New York, la commemorazione di Cannes a maggio dove c'era questo "Viva Federico" su tutta la Croisette, ed era bellissimo vedere quel "Viva Federico", un grido all'arte di Federico, le proiezioni di tutti i suoi film sulla spiaggia dove i giovani passavano la notte in compagnia dei suoi sogni – e fa bene vedere che è internazionale. Federico Fellini è come un grande girotondo intorno al mondo, non ci sono colori, non ci sono religioni, non c'è niente.

Sono tornata da New York ed era incredibile vedere come i giornalisti, come gli americani, di qualsiasi ceto sociale, lo amano, vedere al Guggenheim i giovani che vanno a visitare questa mostra. Io vi consiglio – se vi capita, per caso, non lo so, se in programmazione avete un viaggio a New York – di non perdere questa personale su Federico, sui suoi disegni, che sarà al Guggenheim fino al 24 di gennaio, perché è unica, perché racconta un disegnatore, un grandissimo artista, che avrebbe anche potuto fare solo il pittore e non fare il regista, lo scrittore, il narratore, lo sceneggiatore, tutto quello che ha fatto. Ma è un percorso bellissimo, dove c'erano i giornalisti tedeschi, i giornalisti francesi, i neozelandesi, indiani, da tutte le parti del mondo. Abbiamo fatto una conferenza stampa, e Vittorio era presente insieme a me, insieme all'assessore Pivato, dove veramente vedevi telecamere e tutto il mondo, perché New York è il mondo, è la città più cosmopolita del mondo. E come ricordava il signor Sindaco, gli stessi giornalisti, la stessa

stampa straniera diceva che l'America gli ha reso delle celebrazioni, un ricordo talmente caloroso, che è stato fatto in precedenza solo per Giuseppe Verdi, e credo che questo sia un bell'onore.

In America ho letto alcune righe di saluto della mamma alla Fondazione Guggenheim, che ospita questa mostra, e alla mamma papà le ricorda Federico attraverso i ritagli, attraverso i libri che arrivano in casa – c'è anche questo libro che sarà presentato, di Mario Guaraldi, molto bello, che lascerà veramente il segno, questa *Mia Rimini*. E quando le parlano di Federico, lei sta un attimo in silenzio, guarda da un'altra parte perché parla sempre di meno, però le sue parole sono sempre molto misurate, molto calibrate. Questo le è venuto dopo la malattia perché era una chiacchierona, una valanga di aggettivi, di chiacchiere: è stato questo per tutti coloro che l'hanno conosciuta, che hanno avuto il piacere di stare con lei delle ore. La mamma dice: "Sì, il mio Federicone è sempre qui con noi, è sempre qui con me, perché lui è al di là delle nuvole", e credo che questo "al di là delle nuvole", come dice la mamma e come lei poi lo spiega, sia il fatto che in ogni fotogramma dei suoi film e in ogni tratto dei suoi disegni, della sua arte, in ogni riga dei suoi scritti, in queste bellissime interviste che lui ci ha lasciato, anche in video, che si possono leggere e vedere, è sempre un piacere, c'è sempre da imparare, ogni volta c'è qualcosa di nuovo che ti stimola, che ti spinge a creare. È con noi proprio in questo, nei suoi film che ci ha lasciato, quindi è "al di là delle nuvole" proprio perché, come diceva il signor Sindaco, è qualcosa al di là dello spazio, al di là del tempo, è un'arte che comunque ha preceduto i tempi.

Abbiamo avuto la fortuna a New York di vedere, è stato scelto dal Guggenheim, *Le tentazioni del dottor Antonio*, con questo De Filippo fantastico, unico. Forse pochi di voi hanno visto ultimamente *Le tentazioni del dottor Antonio*: è un film che ha un sacco di anni un mediometraggio di circa quaranta minuti. Vi posso assicurare che è fantastico, è uno spot vivente, ci sono tremila spunti che potrebbero arrivare ai creativi, a quelli che oggi creano le pubblicità. Lui era bravo, aveva capito tante cose, era un genio insomma, e di sicuro non sta a me ricordarlo.

In conclusione, salutandovi e ringraziandovi per la vostra presenza qui, volevo innanzitutto augurare buon lavoro a questo convegno internazionale, che resterà comunque importante come un segno in questa commemorazione mondiale, che si sta facendo dal Brasile alla Germania, a tutto il mondo, perché è dovuto al Federicone, e mi viene da dire veramente, gridando "Viva Federico!", dire: dieci anni dalla sua scomparsa, ma davvero non si sentono questi dieci anni perché lui è sempre con noi. Grazie.

Francesca Fabbri Fellini - Representative of the Fellini Family

Thank you Vittorio. Good evening Mayor, good evening President. A good evening to all the authorities and friends who are here with us on this grey, and rather Fellinian, day. In *Amarcord*, too, there was a day like today; there had to be fog, the sun would not have been right. The time is also right, ten years after Federico's passing, for a celebration and a commemoration.

I am proud, Vittorio said Francesca Fabbri Fellini, because maybe not everybody knows, maybe most of the people here don't know, but as of the first of July I have taken my mother's surname. This surname is an addition that I am very proud of for many reasons, because it is an honour to keep up this surname into the future and also because the continuation of the surname was also important for the work that we are carrying out within the Foundation, where I represent the family.

I must firstly quickly say two thank-yous, as our director was saying, to the Region, to the Rimini council and to the Province too, because the work of a small foundation like ours is always an uphill struggle: even the pyramids started from rocks and then slowly grew. We are very small, as the song goes, but we will grow and I am convinced that it is important to always remind people who want to know about this. Today we are represented by a centre, here in Rimini, that houses our family villa with our mother and father on the top floor and the offices of the Foundation on the first floor. The offices are open for visitors to receive information on the work of the staff. And this evening, after this opening ceremony, there will be the inauguration of this space that I believe has turned out very well, you will have to decide.

A great deal of work has gone into organising this space, that will begin as an exhibition space, with a beautiful exhibition of over 160 photographs by Federico's friend, the great Gideon Bachmann, who is sitting here with us. I would like a round of applause for Gideon who has been a great friend to Federico, and an invisible friend, and there will be this beautiful projection that I had the honour of seeing in Cannes in May. This last sequence by Mario Sesti, which includes the shots of the unseen finale of 8 and a half, beautiful, will give you goose bumps. Therefore please spread the word because, as the Americans say, it will be unforgettable. Thank you Gideon for taking these photos, without him they would not exist and would not have become part of our memory.

I am representing my family and my mother Maddalena who is always with us. I say always with us because I am here physically representing her, as she does not have the strength to be with us. I can assure you that she follows everything with the utmost attention. I tell her everything. I have just come back from New York. I often called her from there to tell her of the warmth constantly shown towards Federico, in all the countries of the world. I have had the chance to follow only two great events. Before New York, the commemoration in Cannes in May where the cry of "Viva Federico" went up all over the Croisette. It was wonderful to see that "Viva Federico", a cry to Federico's art, the screenings of all his films on the beach, where youngsters passed the night in the company of his dreams – and it was wonderful to see that it is international. Federico Fellini is like a great dance around the world, there are no colours, no religions, nothing.

I came back from New York and it was incredible to see how the journalists and Americans of all social classes, loved him, seeing young people visiting the exhibition at the Guggenheim. I recommend you not to miss – if you have the chance, perhaps, I don't know, if you are planning a

trip to New York – this exhibition on Federico, on his drawings that will be on at the Guggenheim until the 24 January, because it is unique. It tells of an illustrator, a great artist, that could have simply been a painter not a film director, writer, narrator, and scriptwriter, all the things that he did. But it is a wonderful journey and there were journalists from Germany, France, New Zealand, India from all over the world. We held a press conference, Vittorio was there with me, as well as councillor Pivato, where you could really see cameras from all over the world, because New York is the world, and it is the most cosmopolitan city in the world. And as the mayor was reminding us, the same journalists, the same foreign press said that the American celebrations, full of such warmth, were only previously shown to Giuseppe Verdi. I think that this is a great honour.

In America I read a few lines of greetings from mamma to the Guggenheim Foundation, that is hosting this exhibition. Papa remembers Federico to mamma through the press cuttings and the books that arrive at the house – there is also this book that will be presented by Mario Guaraldi, very beautiful, that will leave its mark, this *Mia Rimini*. And when they speak to her about Federico, she is silent for a moment, looks somewhere else because she talks less and less, but her words are always very measured and calibrated. This has happened since her illness, as she was a great chatter, an avalanche of adjectives and chat as all that have known her and had the pleasure of staying with her for a few hours can testify. Mamma said: “Yes, my Federicone is always here with us, because he is on the other side of the clouds”, and I think that this “the other side of the clouds”, as mamma says and then goes on to explain, is the fact that in every frame of his films and in every stroke of his drawings, his art, in every line of his writings, in these beautiful interviews that he has left us, also in video, that can be read and seen, it is always a pleasure, there is always something to learn. Each time something new that stimulates you, that pushes you to create. This is how he is with us, in his films that he has left us, therefore he is “on the other side of the clouds” because, as the mayor was saying, it is something beyond space, beyond time, it is an art that was nevertheless before its time.

We were lucky enough in New York to see *Le tentazioni del dottor Antonio*, as chosen by the Guggenheim, with a fantastic De Filippo, unique. Maybe few of you have seen *Le tentazioni del dottor Antonio* recently: it is a very old film, a short feature film, about 40 minutes long. I can assure that it is fantastic, a living advert containing three thousand ideas for creatives, for those that are creating adverts today. He was good, he had understood many things, he was a genius in other words, and surely it's not up to me to mention this.

In conclusion whilst thanking you for your presence here, I wanted to wish this international conference all the best for its work. This conference will remain as an important mark in this global commemoration that is being carried out from Brazil to Germany, to the whole world, because Federicone deserved it and I'd like to say, shouting, “Viva Federico!”: that ten years since his leaving us, these ten years seem to disappear as he is always with us. Thank you.

DA 8½ A E LA NAVE VA: NASCITA E MORTE DELL'ARTE

CATHERINE BREILLAT

Quando sono stata invitata a partecipare alla celebrazione del decimo anniversario della morte di Fellini, sono stata molto contenta perché lui è stato e sarà sempre uno dei più grandi e dei più *vivi* registi del mondo. Solo in seguito sono stata avvertita che avrei dovuto tenere un discorso, e siccome *io non faccio mai discorsi*, o almeno non ne scrivo mai, mi sono detta che avrei improvvisato... Mi sono quindi trovata nella situazione di non avere niente da dire al di fuori di quello che può venirmi in mente ora, di fronte a voi, ed è estremamente imbarazzante.

In Francia, probabilmente a causa di questo anniversario, c'è stata una trasmissione su Fellini molto interessante. Era sera, piuttosto tardi, e l'ho vista per caso, a casa mia, perché accendo la televisione prima di addormentarmi. Fellini parlava di *disponibilità*, nel senso che, diceva, lui non sapeva mai che cosa avrebbe fatto, che ovviamente lo sapeva, perché tutto è preciso, ma che contemporaneamente lui era un *altro* quando faceva i suoi film. Egli non apparteneva a se stesso, apparteneva al film. Si sentiva un'altra persona e chiamava questa sensazione la *disponibilità*. L'Arte, diceva, è semplice, ma richiede un'immensa *disponibilità*. Non si può mai creare niente se si conosce anticipatamente ciò che si farà. E questo è difficile. Bisogna accettare una certa dose di vacuità, una certa dose di paura.

E in camera mia, questo reportage, questa conversazione aveva il tono di intima confidenza. Avevo l'impressione che stava parlando a me, che stava prodigandomi consigli ed incoraggiamento. Quando realizzo i miei film, cerco la sensazione di trovarmi sul ciglio del precipizio, non è follia pura, perché solo sul ciglio del precipizio sperimentiamo questa esigenza fondamentale: essere obbligati a volare, perché altrimenti precipitiamo.

E allora scopriamo che possiamo volare.

Ma ovviamente non siamo noi stessi, ma il superamento di noi stessi.

E questa mattina, quello che Fellini ha espresso a proposito della *disponibilità*, mi ha dato un po' di coraggio, per venire ad *improvvisare* alla sua maniera davanti a voi. Perché, malgrado tutto, era la sola scelta possibile.

Prima di venire, ho dovuto trovare un titolo a questo discorso che non avevo fatto: e ho pensato che il titolo non avrebbe potuto essere altro che quello del *primo incontro* nel senso dell'*incontro primordiale*.

Ma non credo che si *incontrino* i registi perché si conoscono in carne ed ossa. Penso che gli incontri più importanti che si fanno con loro avvengano attraverso i loro film. Sono degli incontri immateriali ed allo stesso tempo eterni.

Infatti, non si incontrano mai le persone allo stesso livello delle opere. In questo senso, il mio incontro con Fellini è stato fondamentale, un incontro fondatore; con questa strana sensazione di intimità che ci trasmettono le opere che sembrano comprenderci e conoscerci meglio della gente che ci frequenta quotidianamente. Come se l'opera avesse la facoltà di rivolgersi a noi in particolare, come una guida ed uno specchio che ci aiuta a realizzarci.

Il mio primo incontro con Fellini non risale a *E la nave va*, ma ad *8½*, che è il primo suo film che ho visto, a quattordici o quindici anni.

Quindi ho cominciato con il film che tratta il tema della *nascita dell'arte* e dei tormenti che la presiedono.

In questo preciso istante mi sento esattamente come Mastroianni quando non vuole (o non può) decidersi a fare il suo film, e viene spinto, trascinato sul set. E lo vediamo puntare i piedi a terra con tutte le sue forze per evitare il più a lungo possibile l'inesorabile momento del confronto.

Questo momento, in cui tutti aspettano qualcosa da noi, e che noi dovremmo saper fare, è molto difficile. Ma non esiste il "savoir-faire", c'è solo questo *salto nel vuoto* e dobbiamo fidarci di quell'altro che è in noi e che può, e deve, prendere il sopravvento. La settima arte mi sembra un nome azzecato, perché è un'arte magica. Il film si fa da solo. Si crea le sue proprie necessità. Si dirige da solo. Non viene diretto. È esso stesso il Maestro: bisogna avere realizzato dei film per comprenderlo.

E non esiste la pusillanimità del regista, ma solo la paura.

L'esigenza, l'immaginazione e la paura.

8½ è un magnifico film che racconta tutto questo. L'ho visto in condizioni che potremmo definire pessime, ma che sono state allo stesso tempo molto rivelatrici. Per me fanno parte del film.

Era agosto, durante le vacanze estive, quando si pensa solo a spiagge e sole. E,

ovviamente, come spesso sulla costa Basca, diluviava. Erano le due del pomeriggio, di domenica.

La Feria, che era un cinema molto modesto, era pieno, per la maggior parte di giovani e rumorosi militari (Bayonne ospita una caserma di paracadutisti). A quell'epoca non si andava al cinema per vedere un film, ci si andava come si va al bar per passare il tempo al coperto ed in compagnia, quando piove, quando non si aveva altro da fare. Il pubblico non sarebbe stato in grado di dire che film andava a vedere... Qualsiasi film sarebbe andato bene. Delle immagini, come fosse un libro di immagini per bambini.

In questo senso si potrebbe dire che il pubblico manifestava una certa *disponibilità* di spirito, salvo che quel genere di *disponibilità* è l'esigenza di vedere qualsiasi film, vale a dire un *film qualunque*: preferibilmente *una barba* in grado di federare una vacuità gregaria.

Ma 8½ li sconcertava !

Ecco qualcosa che li sorprende, che li disturbava, li scuoteva dal loro torpore, e lo spettatore non apprezza questo genere di spettacolo! Manifestavano il loro disprezzo, che poi degenerò in una evidente ostilità.

I sogghigni si spandevano, i *che cos'è questo film?*

In questa atmosfera di sommosa alle volte era difficile seguire il *film*, mentre la paura e la solitudine del regista di fronte alla sua creazione acquistavano tutta la loro forza, tutto il loro senso.

Nascita e necessaria solitudine (talvolta incomprensione) dell'Arte contro l'esigenza che si pensa poter avere del cinema limitato ad un ruolo di piacevole intrattenimento pubblico.

Il film provocava furore semplicemente perché non si limitava a raccontare una bella favolina, una storia di affetti che rilassa senza fare del male a nessuno.

Alla fine quel pubblico sentiva che quello era Cinema vero, un Cinema che fa Cinema: vale a dire Arte. E si arrabbiava con il film che non riusciva a capire fino in fondo. Il pubblico si sentiva umiliato e si inferociva.

L'Arte non sa come funziona. Ma funziona, provoca. E curiosamente quel pubblico che si sentiva abbindolato, e gridava la sua rabbia, il suo furore, il suo odio, al tempo stesso rendeva un omaggio involontario al film. A quel qualcosa che si imponeva loro in maniera così forte da risultare inammissibile.

Ed ho capito che l'Arte era sovversiva. Che non provoca solamente ammirazione e riconoscenza, ma molto più spesso sarcasmo e violenza.

Che c'è qualcosa di intollerabile nel fatto di non filmare solamente delle immagini, ma di *fare cinema*: il cinema, (contrariamente a quanto si afferma ancora

in Francia) non consiste unicamente nel fatto di raccontare una bella storia, tra l'altro non racconta storie, va dritto al *sodo*, è come la pittura. Non riproduce il modello. Produce un senso. Vi proietta nella fisica dei luoghi e dei corpi e nella metafisica del movimento.

È qualcosa di stupefacente.

Non è letteratura applicata, ma emozione dinamica.

Lo stile è decisamente più importante della storia, perché manipola delle verità oscure, cariche di emozioni irrazionali.

E lo stile di Fellini non assomiglia a nessun altro, la sua arte del movimento e delle inquadrature è una firma in sé. E in questo senso non ha mai *fatto scuola*. Pochi registi si rifanno a Fellini, non perché non sia il più grande, ma perché in fondo è impossibile. È come se dei pittori si rifacessero a Cranach, se degli scrittori si rifacessero a Shakespeare.

Così, paradossalmente, Fellini è uno dei più grandi Maestri del cinema mondiale, senza essere il *padre spirituale* di nessun regista. È un evento unico nella storia del cinema, non somiglia (e non somiglierà probabilmente) che a se stesso.

Sarebbe imprudente ed azzardato ispirarsi a Fellini.

In albergo, ho osservato alcuni dei costumi dei suoi film che mi hanno fatto sognare, e che vi sono esposti.

Ovviamente li ho riconosciuti, ho riconosciuto *la mano di Fellini* e la sequenza in cui li avevo visti, ma sono stata stranamente colpita dalla componente artigianale, completamente derisoria, si potrebbe dire “fatti di niente” di questi costumi. E questo rendeva il genio di Fellini umano, tattile, molto vicino a me. Si potrebbe dire che gli bastavano un po' di colla, qualche paillette, pezzi di specchio, pizzi, qualche ritaglio di cartone. L'arte di Fellini è così: fatta di niente, ma creata, inventata dal nulla, è qui il suo genio, un genio innovatore ma familiare e prosaico, la mano del Maestro è ovunque, non gli sfugge nulla, è così che ha potuto inventare immagini mai viste, mai osate immaginare, ma che abbiamo l'impressione di conoscere da sempre.

Un'Arte potente, accompagnata da un artigianato meticoloso ed inventivo, che opera con una sorta di piacere infantile per le cose.

Il secondo film di Fellini veramente molto importante per me è stato il *Satyricon*. Lo è per un motivo aneddotico, perché tutti i film di Fellini sono pressoché ugualmente importanti, ma quando ho visto il *Satyricon*, ho deciso che quando avrei fatto io stessa del cinema (cosa che era una scommessa perché io venivo dalla provincia e non avevo nessuna razionale apertura per diventare regista un giorno) avrei scelto un attore di Fellini.

Si può dire un attore di Fellini perché Fellini inventava i suoi attori. Li creava. E per il primo film che ho diretto ho scelto Hiram Keller, uno degli attori del *Satyricon*. All'epoca (trent'anni fa) alla gente piaceva il *Cinema*, l'idea stessa di *Cinema*: gli attori erano generosi, si contattavano facilmente, non avevano paura di niente, accettavano di fare tutte le cose inverosimili che poteva chiedere il regista. Era l'epoca del cinema selvaggio. Si partiva così. Senza soldi ma con una totale incoscienza. Non dubitando di niente.

Ed infatti si arrivava, senza complicazioni, a realizzare il film.

È un'epoca passata. *E la nave va* ne è la sublime metafora premonitrice.

La Morte dell'arte, non significa che l'Arte muore, ma che non c'è più nessuno per prenderne coscienza. È il mondo che muore.

Ho quindi *incontrato* Fellini all'occasione della mia collaborazione a *E la nave va*. Non so se sia stato realmente un incontro, so solo che sono estremamente fiera che mio nome compaia nei titoli di testa.

Ho sempre definito questa situazione come un talismano perché, in realtà, ho *incontrato* Fellini pochissimo.

Devo sicuramente la mia collaborazione di sceneggiatrice di *E la nave va* al caso e alla necessità della *coproduzione francese*. Anche se può sembrarci strano, Fellini aveva dei problemi a raccogliere i finanziamenti per i suoi film, e li ha trovati in Francia, ma alla condizione di accettare un certo numero di collaboratori francesi.

Ed è capitato a me, anche se non so per quale fortuito concorso di circostanze. Penso che Fellini non avesse bisogno di me per fare il suo film, io non gli ho dato niente, è lui che mi ha dato tanto. E io ho preso.

Contemporaneamente avevo scritto una sceneggiatura per un regista che è estremamente venerato in Francia. Si tratta di Maurice Pialat.

Avevo scritto per lui la sceneggiatura originale di *Police*, in circostanze di amicizia rocambolesche, seguite, come spesso succede con Pialat, da una solenne litigata. Maurice voleva improvvisare una sceneggiatura completamente diversa, e si intrometteva continuamente nel mio lavoro.

Ma alla fine, la sceneggiatura originale era perfettamente riconoscibile. Sono comunque riuscita, con molta fatica, ad inserire il mio nome nei titoli di coda.

La Gaumont, che produceva *E la nave va*, produceva anche questo film di Maurice Pialat. Ho dovuto ingaggiare un avvocato perché mi venisse riconosciuta la paternità di *Police*, che mi doveva molto.

Contemporaneamente *E la nave va* (che non mi doveva niente) usciva in Francia: i cinema erano invasi dai *trailers*, in cui il mio nome appariva a lettere cubitali.

Non avevo chiesto nulla, era una sorta di impostura, ma un'impostura magica. Ed ho deciso che preferivo la filiazione con Fellini che con Maurice Pialat: dopo tutto considero Pialat uno di quelli che in pittura si chiamano "piccoli maestri". Ed è giusto. Ma Fellini è un Maestro con la M maiuscola.

C'è un aneddoto che mi piace raccontare su *E la nave va*: è che il mare in studio era realizzato con dei sacchi da immondizia neri. Non solo l'effetto visivo era sconvolgente, ma il rumore di questi sottili fogli di plastica era esso stesso evocatore. E Fellini affermava ironicamente che era impossibile trovare di meglio per *fare il mare*.

L'effetto era stupefacente. Ma lo era perché giustamente Fellini si è sempre ben guardato dal fare un cinema semplicemente realista, al quale contrapponeva la Verità Metaforica. Così i sacchi da immondizia rendevano perfettamente l'effetto di un mare d'inchiostro, ma al tempo stesso restavano dei sacchi da immondizia. Non erano il mare e non gli somigliavano neppure. Ma rappresentavano spietatamente quel mare.

Credo che fosse assolutamente per derisione, in un misto di crudeltà e malinconia. All'immagine, è assolutamente magnifico, ma contiene in sé l'idea sinistra che questo mare sia già la pattumiera della società, e la nave che crede di navigarci ci è già morta. È stata buttata nella discarica.

È una cosa terribile. E non è altro che una fantasia.

Credo che Fellini ci sorprenda tanto perché pratica quest'arte incredibile di prendere molto sul serio la fantasia.

Manipola l'ironia, la commedia del mondo, il senso dell'osservazione e del dettaglio, contemporaneamente al delirio visivo, alla composizione, ai colori, all'esuberanza e alla profusione creativa.

C'è anche molta truculenza. Ed è ciò che fissa l'invenzione delirante in una sorta di umanesimo.

In Fellini si ritrovano i grandi maestri visionari fiamminghi ed olandesi: Brueghel e Jérôme Bosch riuniti in uno solo.

È un pittore, un grande pittore di tele animate, viventi.

Vedere un film di Fellini è come contemplare un vulcano in eruzione. Si prova una sensazione di forza, di mistero della vita, ed una fenomenale irruzione incandescente. Ci cattura, ci strabilia, ci dà una prodigiosa sensazione di felicità.

FROM 8½ TO *E LA NAVE VA*: THE BIRTH AND THE DEATH OF ART

by Catherine Breillat

When I was asked to take part in the celebrations marking the tenth anniversary of Fellini's death, I was very pleased because Fellini was and will always be one of the greatest and most *alive* directors in the world. I was only told after this that I would have to give a speech and as *I never give speeches* (or at least I never write them) I decided I would improvise...

I therefore find myself in a situation where I have nothing to say beyond what comes to mind, now, in front of you all and that is extremely embarrassing.

In France, probably because of this anniversary, there was a very interesting television programme on Fellini. It was on quite late in the evening and I only saw it because I was at home and I turned on the television before going to sleep. Fellini was talking about *disponibilità* (willingness or receptiveness), in the sense that as he said, he never knew what he was going to do. Obviously he did know, because everything is so precise, but at the same time he was also *someone else* when he was making a film. He didn't belong to himself, he belonged to the film. He felt like someone else and he called this sensation *disponibilità*. Art, he said, is simple, but it does require immense *disponibilità*. You can never create anything if you know what you are going to do beforehand. And that is difficult. You have to accept a certain dose of emptiness, a certain dose of fear.

And in my bedroom, this documentary, this conversation had a very intimate, confidential tone. I had the impression that he was speaking to me, that he was advising and encouraging me. When I make my films I try to reach a sensation where I feel as though I am on the edge of a precipice. It is not pure madness, because it is only when we are on the edge of a precipice that we feel that fundamental need to fly as otherwise we will fall.

And that's how we discover we can fly.

Obviously we are not ourselves, we have surpassed ourselves.

And this morning, what Fellini expressed in the term *disponibilità*, gave me enough courage to come here and *improvise* like he used to, in front of you. Because, in spite of everything, it was the only option.

Before coming I had to come up with a title for this talk that I hadn't prepared and I thought that the title could be nothing other than the *first meeting* in the sense of the *primordial meeting*.

But I don't think one *meets* directors because you get to know them in the flesh. I think that the most important meetings take place through their films. These are intangible meetings that are at the same time eternal.

In fact, you never meet people at the same level as you do through their works. In this sense my meeting with Fellini was fundamental, it was a founder meeting, with that strange sense of intimacy that artworks give us, because they seem to understand us and know us better than the people we see every day. It is as if artworks have the capacity to address us individually, like a guide and a mirror, helping us to become what we are.

My first meeting with Fellini does not date from *E la nave va*, but from 8½, which is the first of his films I saw, at the age of fourteen or fifteen.

So I'm going to start with the film that looks at the theme of the *birth of art* and the torments that surround it.

At this particular moment I feel just like Marcello Mastroianni when he didn't want to (or couldn't) decide to start making his film and is pushed, if not dragged, onto the set. And that's

how we see him, with his heels dug in as hard as can in order to put off the inexorable moment of confrontation for as long as possible.

This moment, when everyone is expecting something from us and we have to know how to give it to them, is very difficult. There is no “savoir-faire”, only a leap into thin air and therefore we have to rely on that other person inside us, who can, and must, pull us through. The seventh art is a name that I find particularly fitting, because it is a magical art. The film makes itself. It creates its own needs. It directs itself, it isn’t directed. It is the Maestro and you need to have made a film to understand this.

There is none of the director’s faint-heartedness, only the fear.

The need, the imagination and the fear.

8½ is a magnificent film that tells the story of all this. I saw it in a situation that I can promise you was positively atrocious, but in a strange way it somehow added to its meaning. And now that situation is part of the film for me.

It was August, right in the middle of the summer holidays, when all you want to think about is sea and sand. And as so often happens on the Basque coastline, it was pouring with rain. It was two o’clock on a Sunday afternoon.

La Feria, was a very modest cinema and it was full. Most of the audience were young and very noisy soldiers (in Bayonne there is a barracks full of budding parachutists). At that time you didn’t go to the cinema to watch a film, you went to the cinema like you go to the bar, to spend a couple of hours out of the rain with your friends when you haven’t got anything better to do. No one ever knew what they were going to see. They were just images, like a children’s picture book.

In this sense, the audience displayed a certain spirit of *disponibilità*, apart from the need to see a film, i.e. *any film*, but preferably something boring, something capable of creating a general sense of vacuity.

But 8½ upset them!

It was something that surprised them, disturbed them, shook them out of their stupor, and the spectator does not appreciate that kind of show! And they showed their contempt, which quickly degenerated into open hostility.

The sneers and the “what *is* this film?” quickly spread.

In this atmosphere of revolt at times it was difficult to follow the film, while the director’s sense of fear and solitude regarding his creation acquired its full power, its full meaning.

It was the birth and inevitable solitude (often misunderstanding) of Art versus the idea that the cinema needs to limit itself to a role of pleasurable public entertainment.

This film provoked the audience’s rage simply because it wasn’t satisfied with telling a nice fairytale, or a relaxing love story that doesn’t hurt anyone.

At the end of the film the audience was told that what they had seen was real cinema, the kind of cinema that makes cinema, in other words Art. And that made them even angrier with the film because they couldn’t understand it properly. They felt humiliated and that made them furious. Art doesn’t know how it works. But it works, it provokes. And curiously the audience felt cheated and gave vent to its anger, its fury and its hate. This at the same time paid an involuntary tribute to the film. To that something that made itself felt so strongly, it couldn’t be forgiven.

It was then that I realised that art is subversive. That it does not provoke only admiration and acknowledgement, but much more often sarcasm and violence.

There is something intolerable in not filming only images but actually *making cinema*: the cin-

ema, (as opposed to what is still upheld in France) is not only about telling a nice story, in fact it doesn't actually tell stories at all, it goes straight to the *heart of the matter*, like painting. It doesn't reproduce a model. It produces a feeling. It throw you into the physics of place and forms and into the metaphysics of movement.

It is something that amazes.

It is not applied literature, it is dynamic emotion.

Its style is decidedly more important than the story because it manipulates dark truths that are charged with irrational emotions.

And Fellini's style is like nobody else's. The art of his movement and framing is a signature in itself. This is why he has never created a school. Very few directors attempt to follow in Fellini's footsteps, not because he isn't the greatest, but because at the end of the day it's impossible. It's as if a painter tried to imitate Cranach, or a writer, Shakespeare.

So, paradoxically, Fellini is one of the greatest masters of world cinema, without being the *spiritual father* of any other director. He is a unique event in cinema history, he isn't (and probably won't ever be) like anyone else apart from himself.

It would be unwise and decidedly risky to be inspired by Fellini.

In my hotel, I saw an exhibition of Fellini's costumes, some of which came from films that really inspired me when I saw them.

Of course I recognised them, I recognised *Fellini's hand* and the sequences I had seen them in. At the same time, however, I was strangely struck by their handmade element that was almost mocking. You could almost say these costumes were made out of nothing. And that rendered Fellini's genius human, tactile, it brought it closer to me. It was as if all he needed was a drop of glue, a few sequins, a piece of broken mirror, some lace and a few bits of cardboard. And that *is* what Fellini's art is like. It *is* made out of nothing. It is created, invented out of thin air. And that's where his genius lies. It is genius that is innovatory and yet familiar and prosaic. The Maestro's hand is everywhere, nothing escapes him. That is how he succeeded in inventing images that have never been seen before, images that no one would dare imagine and yet which give the impression that we have known them forever.

It is a powerful Art, accompanied by meticulous, inventive craftsmanship that works on things with an almost childlike pleasure.

The second most important Fellini film for me is *Satyricon*. I say that because the reason it is so important makes a good story. All Fellini's films are more or less as important as each other for me, but when I saw *Satyricon*, I decided that when I made a film (which at the time was highly unlikely given that I was from the provinces and I had no real prospects for becoming a film director) I would choose one of Fellini's actors.

I think one can say Fellini's actors because Fellini invented his actors. He created them.

And so for the first film I directed I chose Hiram Keller, one of the actors in *Satyricon*. At the time (thirty years ago) people loved *Cinema*, and the idea of *Cinema*. Actors were generous, they were easy to contact, they weren't afraid of anything, they agreed to do all the wild and wonderful things that directors asked them to. It was an era of wild cinema. You started without any money but with a clear conscience. With no doubts at all.

And you got where you wanted, without too many complications, you made a film.

That period is long gone.

E la nave va is its sublime premonitory metaphor.

The death of art doesn't mean that art dies, it means rather that no one is aware of it. It is the world that dies.

So I *met* Fellini when I worked with him on *E la nave va*. I don't know if we really met as such, I only know that I am extremely proud that my name is there in the credits.

I have always defined this situation as a talisman because in fact I actually *met* Fellini very rarely.

I certainly owe the fact that I worked as a screenwriter on *E la nave va* to the fact that the film was a *French co production*. Even if it may seem strange Fellini had difficulty financing the film and eventually he found sponsors in France who included the condition that he had to include a number of French personnel on his staff.

And I happened to be one of them, even if I still don't know what happy combination of circumstances led to my being chosen.

I don't think Fellini needed me to help him make his film, I didn't really give him anything, but he gave me an awful lot.

And I took it.

In the same period I wrote a screenplay for a director who is highly revered in France, Maurice Pialat.

I had written the original screenplay of *Police* for him in a period of daring friendship. This was then followed, as happens often with Pialat, by a serious argument. Maurice wanted to improvise a screenplay that was completely different, and he kept poking his nose into my work.

In the end, my original screenplay was perfectly recognisable, and after a long battle, I succeeded in getting my name in the final credits.

Gaumont, the house that produced *E la nave va*, also produced this film by Maurice Pialat. I had to hire a lawyer before my rights to the authorship of *Police*, which owed a lot to me, were acknowledged.

At the same time *E la nave va* (which owed me nothing at all) was released in France. The cinemas were invaded by *trailers*, showing my name in huge letters. I hadn't asked for anything so it was almost a fraud, but a magical fraud.

And I decided that I preferred being affiliated with Fellini than with Maurice Pialat. After all I consider Pialat to be one of those people who in art history are defined as "minor masters". And he is. Fellini, on the other hand, is a Master with a capital M, a Maestro.

There is an anecdote that I like to tell about *E la nave va*. Fellini had built a sea in the film studio out of black rubbish bags. Not only was the visual effect amazing, the sound these thin sheets of plastic made was also incredibly evocative. And Fellini commented ironically that you couldn't find anything better *to make a sea out of*.

The effect was amazing.

And it was amazing because, rightly, Fellini was always careful not to make films that were simply realistic, or that opposed the concept of Metaphorical Truth.

So the rubbish bags gave the impression of an inky black sea perfectly without ceasing to be black rubbish bags.

They were not the sea and they didn't even look like the sea. But they represented the sea perfectly.

I think that Fellini did this mockingly, out of a mixture of cruelty and melancholy. As an image it is absolutely magnificent, but it also contains the sinister idea that this sea is the rubbish bin

of society and that the ship which intends to sail that sea is already dead. It has already been thrown onto the scrap heap.

And that is terrible.

Even if it is just another fantasy.

I think that Fellini surprises us so much because he practises this incredible art of taking fantasy very seriously.

He manipulates irony, the sense that all the world is a stage, his keen observation and love of detail, but at the same time he delights in visual delirium, composition, colour, exuberance and creative profusion.

There is also a marked degree of truculence. And it is this that fixes this delirious invention in a sort of humanism.

In Fellini you can find all the great visionary Dutch and Flemish masters. He is Brueghel and Jérôme Bosch rolled into one.

He is a painter, a great painter of animated, living canvasses.

Watching a film by Fellini is like watching a volcano erupt. You feel a sensation of power, of life's mystery and a phenomenal incandescent eruption. It takes hold of us, it amazes us and it gives us an immense feeling of joy.

FEDERICO FELLINI FRA CHAPLIN E DISNEY

VINCENZO MOLLIKA

Il titolo è venuto fuori perché avevo un fucile puntato da Boarini che voleva un titolo. Lui mi ha massacrato per un giorno perché voleva un titolo a tutti i costi. Il primo che mi è venuto in mente, il più decente, era quello. Subito dopo mi sono pentito, ho detto: “Ma cosa gli ho detto?”. Poi però, ripensandoci e dovendo riscaldare un po’, per non fare brutta figura subito dopo Catherine Breillat, perché sarebbe terribile, la farò comunque – però sono onorato di averla sentita e mi fa molto piacere – sono partito dalla prima considerazione. In genere quando vengo chiamato in queste occasioni di studio su Fellini, scappo sempre perché non ho nessun motivo per partecipare, nessun titolo per partecipare a convegni su Fellini, perché il mio mestiere è quello del cronista, un mestiere più semplice. Non sono uno storico, non sono un critico cinematografico, non sono un artista, però Boarini, sempre con quel fucile, insisteva perché io partecipassi.

Posso portare soltanto la mia testimonianza di cronista, che porto molto volentieri all’interno della Fondazione Fellini. Perché gli unici due registi di cui Fellini mi parlò molto, e gli unici due registi a cui ha dedicato tanto tempo durante le interviste che ho avuto la fortuna di fargli, sono stati proprio Charlie Chaplin e Walt Disney.

Charlie Chaplin, lui mi disse che lo considerava il progenitore di tutti i cineasti. Diceva che per lui era come Adamo. Diceva: “Se Rossellini è Omero per i cineasti, per i registi, per la gente che fa il cinema, Charlie Chaplin, Charlot, è Adamo”. E continuava a raccontare di Charlot immaginandolo proprio qui, a Rimini, nella sua infanzia. Diceva che lui non poteva immaginare un Natale senza l’arrivo di un film di Charlot, senza avere avuto la possibilità da ragazzo di vedere una comica, un film, qualcosa che riguardasse Charlie Chaplin. Considerava poi un complimento che Charlie Chaplin fece a Giulietta Masina, quando venne assegnato a Fellini

l'Oscar per *La strada*, uno dei complimenti più belli che avesse mai ricevuto, e cioè Charlie Chaplin disse – dopo aver visto *La strada* – che finalmente aveva trovato una “Charlot in gonnella”, proprio parlando di Giulietta Masina.

Devo aggiungere, a questo riguardo, che mi piacerebbe che, nel parlare di Federico, di Fellini, rivolgessimo sempre una maggiore attenzione a Giulietta Masina, perché credo che Giulietta Masina sia stata una figura fondamentale, importante, centrale, non solo nella vita di Federico Fellini, ma proprio nello sviluppo artistico di Federico Fellini. Mi ha sempre colpito il fatto – poi ho un altro racconto di Fellini – che quando Fellini doveva fare un film con lei, con Giulietta Masina, utilizzasse un sistema, un metodo, molto particolare. E questo è accaduto ovviamente fino a *Ginger e Fred*. E cioè, la mattina quando si alzava, le faceva trovare sul tavolo una lettera in cui le spiegava quello che aveva intenzione di fare con lei; la sera, ritornando, prima di andare a letto, lei gli faceva trovare sul comodino una lettera in cui rispondeva alla lettera che lui le aveva lasciato. Era questo il sistema con cui lavoravano. Era questo il sistema che li faceva vivere con grande rispetto l'arte dell'uno e dell'altra, paradossalmente. Poi si trovavano, e lui la persona con cui era più severo era proprio Giulietta Masina. Lo diceva lui stesso, perché dice: “Da lei pretendo il massimo”. Questo a volte faceva arrabbiare Giulietta, però era anche molto orgogliosa del fatto che proprio da lei pretendesse il massimo, perché evidentemente era la persona che più aveva a cuore, perché in genere, quando si ha una persona a cuore, da quella persona si pretende paradossalmente il massimo.

Di Charlot continuò a dire che avrebbe voluto vivere come lui. Di Charlot continuò a dirmi che era stato quello che gli aveva fatto scoprire l'America. Gli piaceva l'idea del vagabondare di Charlot, e quell'idea di vagabondare non lo ha mai abbandonato, l'idea di perdersi nel luogo dove viveva, e di immaginare di essere – pur vivendo in quel posto – al centro del mondo. È capitato molto spesso che andassimo a cena insieme da soli, come due ragazzi, io avevo una macchina molto scassata, non aveva riscaldamento, quindi estate e inverno giravamo con i finestrini aperti. Il percorso era sempre lo stesso: si partiva da San Pietro, poi si faceva Via Veneto, si tornava giù da Cola di Rienzo – parlo di Roma ovviamente – però quel percorso era sempre diverso, perché ogni volta era reinventato dai suoi racconti. Era metodico nei giri che faceva, voleva rivedere dei luoghi, e credo che fosse impossibile per lui non svegliarsi una mattina e non andare in Piazza del Popolo, anche perché doveva farlo per forza, ma credo che appartenesse anche proprio alla sua geografia spirituale, quella di girare, di perdersi, di avere voglia – proprio come Charlot – di perdersi nel mondo.

Un'altra cosa che mi colpì molto fu che in una delle ultime interviste che facemmo, mi disse che lui tutte le volte che pensava di fare un film, cominciava a pensare a questo film come se dovesse sempre fare un film comico. Disse: "Io all'inizio non ho mai pensato di fare un film drammatico, un film inquietante, un film che mettesse in luce certe cose dell'avventura umana, eccetera, no, io ho sempre cominciato a pensare come potessi fare un film comico. L'inizio di tutti i miei pensieri era sempre ricercare una risata". Lui non tradiva così la sua vocazione originaria, che era quella dell'umorista. Lui, per esempio, faceva una differenza tra umorismo e satira, una cosa che purtroppo oggi non si fa più. Diceva che l'umorista è uno che psicologicamente riesce ad essere più profondo di chi fa della satira, perché chi fa della satira tende a vivere un momento di competizione con un altro. L'umorista invece ti fa capire, ti fa riflettere, ti fa andare dentro, ti fa entrare in un percorso psicologico. E questo era quello che gli piaceva di Charlot.

Disney. Quando il film *Biancaneve e i sette nani* compì cinquanta anni, era il 1987, io gli chiesi di fare un'intervista su *Biancaneve e i sette nani*, perché spesso, nei nostri vagabondaggi, parlavamo di fumetti, che era una cosa che Fellini seguiva ed era una materia di cui era molto competente, ma soprattutto considerava i fumetti *letteratura disegnata*: esattamente aveva sposato in pieno quella definizione che aveva dato a questo genere Hugo Pratt. Non a caso, quando mi regalò i tre volumi del "Corriere dei piccoli", annate 1929, 30 e 31, che sono ovviamente legati alla sua infanzia, come potete capire aveva 9, 10 e 11 anni, tre volumi rilegati del "Corriere dei Piccoli", me li regalò due anni prima che morisse, mi disse: "Tienili te questi qua". E facendo un disegno di me ragazzino che mangiavo un gelato – io sono molto goloso, come si può vedere dalla mia dimensione, sono anche dimagrito, ma non si nota – mi disse: "Tienilo, e guarda bene questi albi del 'Corriere dei Piccoli', perché qui dentro c'è tutto il mio cinema". Io non gli credetti lì per lì, li guardai dopo, dopo che se ne andò. E cominciai a capire che forse aveva ragione, perché in certi modi di usare il colore, certi modi di tratteggiare i personaggi, certe facce c'erano già, il suo modo di sognare strettamente legato ai fumetti di Windsor McCay, Little Nemo: erano la sua vita. Quando gli chiesi di parlare di Disney, mi disse: "E va beh, di *Biancaneve e sette nani* ne parlo volentieri".

Lavorammo – rivelo questo visto che non ci sarà altra occasione perché non andrò più ad un altro convegno su Fellini, tanto perché così ci togliamo il pensiero – lavorammo quindici giorni ad una piccola sceneggiatura, perché dovevamo fare uno speciale di quarantacinque minuti su Walt Disney, che si intitolava, titolo

voluto da Federico Fellini: *Walt Disney: due chiacchiere con Federico Fellini*. Lavorammo quindici giorni, non scherzo quando dico quindici giorni, di sceneggiatura. Ovviamente lui fece – vi dico il metodo di lavoro perché è curioso – prima fece un lunghissimo monologo, sollecitato un po’ dalle mie domande, poi mi disse: “Prova a trasformare tutto questo come se fosse una lunga conversazione, credibile, plausibile”. Io provai a tirar giù, ovviamente la mia stesura non andava bene, e abbiamo ricominciato da zero, però su una base, su una traccia, su quella traccia, e doveva fare solo un’intervista televisiva, lui cominciò ad immaginare questa intervista al luna park dell’EUR, soprattutto nella zona dove ci sono i mostri, e cominciò ad immaginare tutto un gioco, mi chiese due telecamere, che dicesse lui ovviamente, spiegando ai nostri operatori campo... insomma, lavorammo due giorni per fare tutto il girato, che son pochi, però due giorni in cui lui si divertì moltissimo perché lavorava per la prima volta in elettronica, con l’elettronica, e disse: “Mi piacerebbe fare dei film così velocemente, come si fa proprio usando questi mezzi”, che nell’87, non erano proprio usuali: oggi qualsiasi ragazzo con una telecamerina fa un bel cortometraggio, all’epoca non erano così diffuse queste cose. Fece tutto questo, si divertì molto, venne in montaggio due o tre volte per controllare che tutto fosse finito, io avevo messo già l’immagine finale di questo cartone animato, che era un cartone animato di *Fantasia*, lui arrivò una mattina e mi disse: “Guarda, il finale non va bene, perché voglio dire qualcosa che mi sono dimenticato di dire”. Tirò fuori dalla tasca un foglio ripiegato che era una carta da macelleria, forse era andato a prendere qualcosa, della carne, eccetera, però su un bel foglio di carta gialla aveva scritto alcuni appunti, e mi disse: “Andiamo in sincronizzazione, questo lo mettiamo sotto un bel cartone animato di Walt Disney, in particolare quello di *Fantasia* più astratto”. C’è un episodio di *Fantasia* in cui c’è proprio un episodio astratto, musicale, totalmente astratto, senza personaggi, per intenderci, fatto solo di suoni e di colori. In quello spezzone, in quel frammento, lui diceva che considerava Walt Disney un poeta, considerava Walt Disney una persona che ha fatto il cinema in libertà totale, cioè la libertà di chi può immaginare tutto quello che vuole e realizzarlo semplicemente attraverso il disegno. Diceva ancora che pensava che Disney fosse stato proprio un privilegiato, proprio per il fatto che poteva utilizzare in pieno, al massimo, la propria immaginazione. Considerava Disney alla stregua di Picasso, e diceva: “Mi piacerebbe molto che un giorno Picasso, da qualche parte, facesse delle scomposizioni paperinesche”, perché diceva “chissà che verrebbe fuori, magari si reinventerebbe un Paperino nuovo”. Perché considerava Paperino una figura eccellente della cultura, attenzione, non della cultura bassa, proprio della cultura

alta del '900, gli piaceva di più Paperino che Topolino.

Quando tutto questo accadde, io feci una riflessione, dissi: “Ma guarda un po’ se... chissà che fine farà questa cosa?”. Andò in onda e mi chiamò Beniamino Placido, che all’epoca era critico televisivo per il quotidiano “La Repubblica”. E Beniamino mi disse: “Ma certo proprio, guarda, ho visto questo speciale nel quale Fellini diceva una cosa fondamentale, e cioè che l’aspetto che amava di più di Disney, era l’aspetto gotico, cioè quando lui riusciva a materializzare la paura, e quindi si riferiva a Biancaneve che si perde nella foresta, alla strega che sfregava la mela stregata, si riferiva in particolare a quando c’era la metamorfosi di Pinocchio, di Lucignolo e Pinocchio in ciuchini”, insomma, andava avanti. Gli piacevano molto i cattivi disneyani e questo aspetto gotico. Beniamino Placido mi disse: “Bello quello speciale, mi è proprio piaciuto, poi eravate così naturali, sembrava che proprio...”, non sapeva che ogni domanda era stata rifatta fino a quando non suonava come doveva suonare a lui. Però questa poi era la sua grande forza, cioè lavorare perché tutto fosse assolutamente naturale, semplice, assolutamente credibile e verosimile.

La forma dell’intervista credo che sia stata una forma – non a caso lui poi ha intitolato un film *Intervista* – credo che fosse una forma importante per Fellini, anzi, mi piacerebbe che la nostra Fondazione si facesse proprio promotrice col tempo – è un desiderio che esprimo, Boarini, poi non so se mai si potrà fare – di raccogliere come degli annali felliniani, anno per anno, raccogliere e farne proprio un volume all’anno, le interviste del ’50... A me piacerebbe sapere cosa diceva Fellini nelle interviste nel ’53, nel ’54, raccogliendone anno per anno. Seguire un’evoluzione di lui che si racconta, ovviamente attraverso la carta stampata, i rotocalchi, di lui che si racconta poi in video. In video è già stato fatto, perché ci sono state tante persone che hanno lavorato in questo senso, per primo Paquito Del Bosco, tanti che hanno fatto già delle raccolte, compreso l’ultimo bellissimo documentario di Mario Sesti, che è già una raccolta in quel senso molto importante, tratta dal materiale di Gideon Bachman, che saluto e che non vedevo da un po’ di tempo. Mi piacerebbe proprio che avvenisse questo: mi piacerebbe che si facesse uno sforzo grande per mettere insieme, alla stessa maniera, le interviste televisive, proprio cronologicamente, per capire come si è evoluto poi il pensiero di Fellini negli anni. Anche perché le scoperte saranno tantissime, soprattutto cercando di andare a pescare in quel pozzo di materiale ancora inedito che secondo è tanto. Tante persone hanno fatto questo mestiere di cronista, come lo faccio io: magari per il telegiornale dovevo usare un minuto e mezzo, però poi le interviste duravano dieci minuti, quindici minuti, venti minuti, a volte anche mezz’ora quando aveva

voglia di chiacchierare.

Però una cosa che non mi è mai capitata è che Fellini facesse un'intervista a caso, cioè che Fellini parlasse tanto per parlare. Capita spesso che noi siamo inchiodati, inondati di chiacchiere, parole, cose che non sono poi il massimo della vita da ascoltare; lui invece, quando doveva fare un'intervista, preparava sempre una paginetta. L'ho scoperto poi con gli anni, con la confidenza, diventando amici. Tant'è vero che nelle ultime interviste che facevamo, noi avevamo un argomento, ma io non facevo più la domanda, tanto bastava l'argomento. E lui mi diceva – come una specie di monologo – tutto quello che aveva voglia di dirmi. Quando io lo interrompevo, perché magari mi veniva una domanda, lui continuava, se ne aveva voglia, altrimenti quello era quello che mi doveva dire.

Indagare su questo aspetto – lo dico sempre con molta umiltà da cronista – ci può far trovare e ritrovare un Fellini che ha ancora tante cose da dire, perché non è vero che Fellini parlava poco con i giornalisti: l'ho visto parlare tanto con i giornalisti, soprattutto con quelli che cominciavano, quelli più sprovveduti, quelli che magari per la prima volta incontravano Fellini. Io fui uno di questi. Amavo il cinema di Federico Fellini, lo incontrai a Chianciano, dove stava – come si diceva una volta – “passando le acque” con Giulietta Masina al Grand Hotel. Ero un ragazzo giovane che lavorava in una televisione privata, avevo ventiquattro anni, mi avvicinai spudoratamente e gli dissi: “Vorrei fare un'intervista con lei”. Lui mi guardò in faccia e disse: “Aspetta, che saluto un amico”. Salutò quell'amico, che era Gigi Proietti, venne da me e mi disse: “Hai visto che bella faccia da cavallo?”. Risposi: “Certo, se lo dice lei”. Ero proprio un ragazzetto, mica lo contraddivo! Però con una impunità assoluta che oggi non avrei più, con una spudoratezza assoluta, mi presentai a questa intervista con, ovviamente, una telecamera. Lui mi disse: “Ma l'intervista non era un'intervista scritta per un giornalino locale?”. Risposi: “No, è per una televisione privata locale”. Lui mi disse: “Ah, le televisioni private!”. Io stetti zitto per non sbagliare. Capii dopo che quel “Ah, le televisioni private!” ci avrebbe portato profeticamente a *Ginger e Fred*. E mi disse subito, come prima regola, che poi ho sempre rispettato fedelmente, disse: “Io adesso accompagno Giulietta – che non so dove doveva andare – mi raccomando: camera alta. Io mi siedo qui, tu ti metti qui, metti la camera qui, camera alta”. Cioè, eravamo proprio due religiosi soldatini, io e l'operatore. “Ma più alta che puoi”. Allora noi avevamo uno di quei cavalletti proprio rubati dai fotografi, con una telecamera enorme, erano i primi BVU, proprio pesanti, con i nastri, non c'erano ancora le cassette. Disse: “Ma questo treppiedi può reggere una telecamera così enorme?”. Risposi: “Faremo il possibile”. Lo incastrai con tre seggiole e resse. Camera alta:

perché? Mi disse sedendosi: “Sai, la telecamera alta ha molti vantaggi. Primo, ti sfilta la faccia; secondo, ti toglie la pappagorgia; terzo, dà anche l’illusione che hai qualche capello in più”. Risposi: “Allora è un trionfo!”, perché sembrava proprio una cosa meravigliosa. E lì cominciammo a parlare di tante cose, poi cominciammo a parlare di fumetti e lì capii che...

Come la Fondazione può testimoniare ampiamente, perché so il lavoro che hanno fatto di bibliografia, di ricerca su Fellini, credo che sia il regista, insieme a Charlie Chaplin, su cui è stato scritto di più in assoluto. Già alla metà degli anni sessanta veniva fatto negli Stati Uniti un libro solo di bibliografia su Fellini. Quindi pensate quanto è accaduto poi.

L’ultimo libro che gli ho visto prendere era di un regista svizzero, il giorno prima che entrasse in coma all’ospedale Policlinico di Roma, era l’ennesimo saggio su di lui. Era scritto in tedesco. Lui fu molto carino con questo regista. Poi lo accompagnai fuori, e quando tornai dentro chiese: “Chissà che avrà scritto?”, e io gli dissi: “Io nun te posso aiutà, perché il tedesco...”. E lui: “Ma, forse è meglio che non lo so!”. Guardò le figure, vide che era ben fatto e disse: “Però, hai visto che roba?”. Ed io: “Certo, hai visto?”.

Alcune delle interviste più dure della sua vita, quelle dove si animò proprio nel farle, che noi abbiamo mandato tutte regolarmente in onda, riguardavano le interruzioni pubblicitarie, e riguardavano in particolare l’attuale Presidente del Consiglio Berlusconi, a cui lui ha dedicato alcuni cammei nei suoi film. E lui non capiva, o capiva benissimo, fin troppo bene e in maniera profetica, quale sarebbe stato poi il percorso di quel “Ah, le televisioni private!” che mi disse all’epoca. Dopodiché, quando finimmo quello speciale su Walt Disney, lui mi disse: “Guarda, considero Charlie Chaplin, Collodi, Totò e Walt Disney, dei benefattori dell’umanità”.

Dopo tutto quello che vi ho detto, posso dire che il titolo più completo per la mia relazione di oggi doveva essere: “Fellini tra Charlot, Totò, Collodi-Pinocchio, e Walt Disney”, perché ne parlava come dei benefattori dell’umanità, ma anche come delle persone che hanno vissuto in pieno la propria immaginazione, la propria fantasia.

Non starò a dire qui quelle cose che si dicono normalmente, io dico spudoratamente che mi piacerebbe tanto sapere che cosa sta combinando da qualche parte, dico spudoratamente che mi mancano le sue telefonate, e dico altrettanto spudoratamente che lo considero un vero, autentico, benefattore dell’umanità come gli altri.

(testo non rivisto dall’autore)

FEDERICO FELLINI, UP THERE WITH CHAPLIN AND DISNEYby **Vincenzo Mollica**

I opted for this title mainly because Boarini pointed a gun at my head and said he wanted a title, and that was the first thing that came to mind, at least the first decent thing. I regretted it almost immediately and said to myself “Whatever did you say that for?”. Then, however, after thinking about it again and cutting things down a bit (so as not to make a fool of myself after Catherine Breillat, because that would be terrible, even if I know it will probably happen anyway, and in any case I am very honoured and very glad to have had the chance to listen to her speak), I decided to at least start with my original idea. Generally when I am invited to this kind of study conference on Fellini I always run away because I feel there is no reason why I should take part and that I have no qualification to be participating in a conference on Fellini, because I am a reporter, which is a much simpler profession. I am not a historian, a film critic or an artist, but Boarini, held the same gun to my head and insisted that I take part.

So I can only offer my testimony as a reporter, and that I offer very gladly to the Fellini Foundation. So my talk is based on the only two directors that Fellini spoke to me a lot about, the only two directors that he dedicated a lot of time to in the interviews that I was lucky enough to have with him. These two directors are Charlie Chaplin and Walt Disney.

Fellini told me he considered Charlie Chaplin to be the forefather of all filmmakers. He said that as far as he was concerned Chaplin was like Adam. He said: “If Rossellini is the Homer of filmmakers, then for the people who make cinema, Charlie Chaplin, Charlot, is Adam”. And he often spoke of Charlot, imagining him right here in Rimini, during his childhood. He said he couldn’t think of a Christmas when he hadn’t seen a Chaplin film, or had the opportunity as a child to see a comedian, a film or something to do with Charlie Chaplin. He also took the comment that Charlie Chaplin made about Giulietta Masina when Fellini was awarded an Oscar for *La strada*, as a great compliment, one of the greatest compliments he ever received. Chaplin said, referring to Giulietta Masina, that after seeing *La strada* – he had finally found a “Charlot in a skirt”.

I would like to add, with regard to this, that I think we should take a little more notice of Giulietta Masina when we are speaking about Federico, about Fellini, because I think that Giulietta Masina was a fundamental, important, central figure, not only in Federico Fellini’s life, but also in his artistic development. I have always been struck by the fact – and here I can tell you another anecdote on Fellini – that when Fellini made a film with Giulietta Masina, he always used a very special system or method. And this happened obviously right up until *Ginger e Fred*. The system was this. When she got up, she would find on the table a letter written by Fellini, describing what he wanted her to do. In the evening when they came home she would leave him a letter on the dressing table, replying to the one he had left her that morning. This was the system they used when they worked together. This was the system that enabled them to live each other’s art with such great respect. And they understood each other too. The person he was most severe with was Giulietta Masina. He admitted it himself: “I demand the absolute maximum from her”. At times this made Giulietta very angry, but she was also very proud of the fact that she was the one he expected the most from, because she was the person clearly closest to his heart, and therefore, paradoxically, she was the one he demanded the most from.

He often said that he would have liked to have lived like Charlot. He told me that it was Charlot who had helped him discover America. He liked the idea of roaming like Charlot, and that idea

of roaming never left him, the idea of losing yourself in the place you live and imagining that, even if that is where you live, you are at the centre of the world. We often went out to dinner together, like two teenagers, I had an old, clapped out car with no heating, so in summer and winter we drove around with the windows open. We always went the same way. We would start from St. Peter's, drive along the Via Veneto, and then down to the Cola di Rienzo – I'm talking about Rome of course, but every time the trip was different because the places were transformed by his tales. Fellini was methodical in the trips he made, he wanted to see places again and I don't think he could have got up in the morning and not gone into Piazza del Popolo, in some way he had too. Despite this I think that the idea of roaming, of getting lost, of wanting, like Charlot, to lose oneself in the world was part of his spiritual geography.

Something else that struck me particularly was that in one of our last interviews he told me that every time he thought of making a film he always began by thinking of the film as if it were going to be a comedy. He said, "To begin with I never thought of making a dramatic film, a disturbing film, a film that sheds light on certain areas of the human experience et cetera. No, I've always begun by thinking about how I could make a comedy. The starting point of all my thoughts has always been how to get a laugh". This way he never betrayed his original profession as a humorist. For example he drew a line between humour and satire, something that unfortunately no longer happens today. He said that the humorist is someone who psychologically succeeds in being more profound than the satirist, because satirists always tend to be in competition with others. The humorist, on the other hand, makes you understand, makes you reflect, makes you look inside you, makes you embark on a psychological journey. And that is what he liked about Charlot.

Disney. When the film *Snow White and the Seven Dwarfs* celebrated its fiftieth birthday in 1987, I asked Fellini to give an interview on it, because often in our wanderings we would speak of comics. That was something that Fellini was very interested and knew a lot about. He considered comic books to be *illustrated literature*, a description that matches perfectly Hugo Pratt's definition of the genre. It was no coincidence that two years before he died, when he gave me three bound volumes of "Corriere dei piccoli" (an Italian children's comic), belonging to the years 1929, 30 and 31 and therefore obviously an important part of his child, he would have been 9, 10 and 11 years old. "I'd like you to keep these" he said. And he drew a quick sketch of me as a boy eating an ice cream – I am extremely greedy as you can probably tell from my size, I have actually slimmed down but you probably wouldn't notice – so he said, "Keep these. Look carefully at these 'Corriere dei Piccoli' comics because you can find all my cinema in here". I didn't really believe it at the time and I only looked at them after he died. But when I did I began to realise that perhaps he was right, because there were certain ways of using colour, certain ways of sketching a character, certain faces were all there and so his way of dreaming really was tied up with Windsor McCay's comics, such as Little Nemo. They were his life. When I asked him to speak about Disney, he said: "OK, I would be happy to talk about *Snow White and the Seven Dwarfs*".

We began work, and I'm going to tell you this because there won't be another opportunity as I don't think I will go to another conference on Fellini, so there's an end to it. We worked for a fortnight on a small screenplay, because we wanted to make a special documentary on Walt Disney that was called, and the title was chosen by Fellini: *Walt Disney: due chiacchiere con Federico Fellini* (Walt Disney: a chat with Federico Fellini). We worked for a fortnight on the screenplay, and when I say a fortnight I'm not joking. I'll tell you the way we worked because

it is really quite interesting. To begin with, obviously, Fellini spoke for a long time on his own, prompted every now and again by my questions. Then he said, “now try and change all this into something that sounds like a long conversation, you know, credible, plausible...”. And I tried jotting something down, but obviously he wasn’t happy with my draft. So we went back to square one, but this time with a starting point and a direction, we had at least established a direction. Remember this was just Fellini giving an interview. Fellini then began imagining this interview at the EUR fairground, more precisely in the monster zone, and he began imagining the interview as a kind of game, he told me to bring two film cameras that he directed obviously, explaining what he wanted our field operators to do. Well it took us two days to shoot this interview, which is not that long, but they were two days in which Fellini really enjoyed himself, because it was the first time in his life he had worked with electronic equipment. “I’d love to make a film this quickly,” he said, “like you do with this equipment”. In 1987 this kind of equipment wasn’t that common. Today any teenager can make a short with a video camera, but at the time they were really quite rare. He did all this, and like I said, he really enjoyed himself, he even came in two or three times when we were editing to check that everything was finished. I had decided to end the programme with a cartoon from *Fantasia*, but he arrived one morning and said, “Look we are going to have to change the end because there is something I want to say which I forgot”. He pulled a scrap of paper out of his pocket, a bit of butcher’s wrapping paper, perhaps he’d gone to buy some meat or something. Anyway, he had written several notes on this scrap of yellow paper, and he said, “let’s synchronise the audio and visual on this, we can play this over one of Walt Disney’s cartoons, the best one would be the abstract scene from *Fantasia*”. There is an episode in *Fantasia* that is completely abstract. It is totally abstract and there are no people, only music. In other words an episode consisting of sound and colour only. In that clip, in that fragment, he said he considered Walt Disney a poet, he said he considered Walt Disney a person who had made cinema in total liberty, that is to say the liberty of someone who can imagine anything he wants and create it simply through illustration. He also said that he thought Disney was very lucky because he had been able to use his imagination to the full. He considered Disney to be on a par with Picasso, “I would love Picasso one day to play around with or break down the image of Donald Duck, who knows what the end result would be, he might even end up inventing a new Donald Duck”. Because Fellini believed that Donald Duck was an important cultural figure, an important figure of twentieth century high culture. He preferred Donald Duck to Mickey Mouse.

When I made this interview, I can remember thinking, Who knows what will become of all this! Then it went out on TV and Beniamino Placido, a TV critic for the “La Repubblica” daily newspaper called me and said, “Sure, I saw a TV special where Fellini said something fundamental and that is that what he liked best about Disney was the gothic aspect, that is to say, when he succeeded in materialising a sense of fear. He talked about when Snow White gets lost in the forest, for example or when the witch rubs the enchanted apple, but he also referred in particular to when Pinocchio and Lampwick are turned into donkeys”, anyway, he kept talking. He really liked these wicked Disney characters and this gothic aspect. Then Beniamino Placido said: “Great special, I really liked it, and you were so natural, it really looked as though you were...”, he didn’t know that every question had been rephrased and repeated time and time again until it sounded right to Fellini. But that was what made him special, the fact that you had to work and work on something until everything became absolutely natural,

everything became simple, everything became absolutely credible and plausible.

I think the interview was an important artform for Fellini, and it is no coincidence that he called one of his films, *Intervista* (Interview). I would really like our Foundation to promote – and this is just a whim of mine, Boarini, I don't know whether it would ever be possible, but I would really like the Foundation to collect Fellini's interviews into Fellini annals, to collect all the interviews he gave, say in 1950, into one volume. I would like to know what Fellini said in the interviews he gave in 1953 and 1954, and see his interviews collected year by year. To follow the description of his development in his own words, through newspaper and magazine interviews obviously and then through videos too. A lot has already been done in terms of video, because a lot of people have worked on that, most notably Paquito Del Bosco. A lot of people have collected material, including the last, wonderful documentary made by Mario Sesti, which is in itself an important collection, taken from Gideon Bachman's material, who I'd like to say hello to as I haven't seen him for some time. Yes, I would really like to see this happen, I would like an effort to be made to put together in the same way, the television interviews, in chronological order, so that we can understand how Fellini's way of thinking evolved over the years. I am sure we would find out an awful lot, especially if we were to look in the bottomless well of unpublished material. There is certainly a lot of material there. There have been lots of reporters, like myself and often I would have a spot of perhaps a minute and a half on the news when the interview had in fact lasted ten, fifteen or twenty minutes, sometimes even half an hour if Fellini felt like talking.

There is one thing incidentally that Fellini never did and that is give an interview for the sake of it. In other words he never talked unless he had something to say. We are often swamped with talk and words, things that are not that wonderful to listen to. Fellini on the other hand, when he gave an interview, always prepared a page or so of notes. I found that out over the years, with the intimacy of friendship. This happened to such an extent that in our last interviews we simply agreed on a topic and I stopped asking questions altogether. The topic was enough, as he used to tell me everything he wanted to say in a kind of long monologue. When I interrupted him because I had a question, he would continue, if he felt like it, otherwise he would just say what he had to say.

Investigating this aspect of Fellini – and I say that with great humility as a reporter – may well mean finding and re-finding a Fellini who still has a lot to say to us, because it's not true that Fellini didn't talk much to journalists, I saw him talk a lot to journalists, especially those who were just starting out, the unprepared ones, the ones who were meeting him for the first time. I was one of those. I loved Federico Fellini's films, and I met him for the first time at Chianciano, where he was – as they used to say – “taking the waters” with Giulietta Masina at the Grand Hotel. I was a young man working for a private television station. I was twenty four years old and I walked quite shamelessly up to him and said, “I'd like to interview you”. He looked me in the face and then said, “Wait a minute, I've got to say goodbye to a friend”. He said goodbye to his friend, who was Gigi Proietti, then he came back to me and said, “what about that for a horsy face?”. I replied, “sure, if that's what you think”. I was just a young guy and had no intention of contradicting him. I was so unashamed, I'm certainly not like that today, I was so brazen-faced that I went to the interview with a film camera obviously. He said to me, “But I thought the interview was a written interview for a local paper!” I replied, “No, it's for a local private television station”. “Ah,” he said, “these private television stations!”. I shut up so as not to risk saying the wrong

thing. I understood afterwards that “Ah, these private television stations!” would have taken us prophetically to *Ginger e Fred*. Immediately he laid down rule number one, a rule which I have since followed religiously, “Now I’m going to accompany Giulietta” – I don’t know where she was going – “so in the meantime make sure you get the camera high. I’ll sit here, you can sit there, put the camera here and keep it high”. The operator and I were like two soldiers. “Get the camera as high as you can.” Now, we had one of those tripods stolen off a photographer and the film camera was enormous. It was one of the first BVUS, an incredibly heavy thing that used reels because cassettes hadn’t been invented yet. “Can that tripod hold a film camera that big?” asked Fellini. “We’ll do our best,” I replied. We jammed three chairs against the tripod and it held. “Why do you want the camera high?” I asked. “Because,” he said, sitting down, “a high camera has lots of advantages. First it slims your face, second, it removes your double chin and third it makes you look as if you’ve got more hair”. “So it works wonders,” I said, because it really did seem wonderful. And then we began talking about lots of things, comics etc. and it was then that I realised that...

As the Foundation can testify abundantly to, thanks to all the incredible work they have done in terms of bibliography and research on Fellini, apart from Charlie Chaplin I don’t think any director has been so written about. A bibliography was published in the United States as early as the mid sixties. So think what has happened since.

The last book I saw him pick up was by a Swiss director, the day before he went into a coma at the “Policlinico” hospital in Rome. It was the umpteenth book on Fellini and it was written in German. He was very kind to this director. I accompanied him out and when I went back in Fellini said, “Who knows what he’s written!” and I said “Well I can’t help you there, I don’t speak German.” And he said, “Maybe it’s better that I don’t understand”. He looked at the pictures which were printed very well indeed. “What about that, hey?” he said and I replied “Sure, look at that!”

Some of the severest interviews he ever gave in his life, the interviews in which he really got worked up, interviews which we broadcast as normal, concerned advertising breaks and in particular our current President Berlusconi, who he dedicated a number of cameo roles to in his films. And he didn’t understand or perhaps he understood only too well and only too prophetically what road that “Ah, these private television stations!” would take.

When we finished that TV special on Walt Disney, he said to me, “Look, I consider Charlie Chaplin, Collodi, Totò and Walt Disney, to be benefactors of humanity”. After everything I have said, I think I should say that a more complete title for this talk today should have been: “Fellini, up there with Charlie Chaplin, Totò, Collodi-Pinocchio, and Walt Disney”, because he spoke of them as benefactors of humanity, but also as people who lived their imagination, their own fantasy, to the full.

Now I’m not going to sit here and say all those things that one normally says, I’m going to say quite openly that I would like very much to know what he’s doing, wherever he is, I’m going to say quite openly that I miss his phone calls and I’m going to say quite openly that I think of him as a genuine and authentic benefactor of humanity, like the others.

(not reviewed by author)

8 NOVEMBRE ORE 10,00

PRESIEDE

GIANNI RONDOLINO

[Martin Scorsese in video]

Bene, possiamo allora iniziare questa seconda seduta del nostro convegno. Ieri abbiamo sentito due testimonianze, come quella di Catherine Breillat e di Vincenzo Mollica, che hanno introdotto anche un aspetto umano di Fellini, la vita di Fellini, il modo di essere di Fellini. Questa mattina questa conversazione, questa bellissima intervista di Scorsese da un lato ci ha dato l'aspetto anche personale di Fellini, ci ha detto alcune cose molto illuminanti sul carattere di Fellini; dall'altro è stata una vera e propria, una piccola relazione su *La strada*, dicendo anche alcune cose a mio avviso molto acute. Io do la parola subito a Peter Bondanella, che è professore di italiano e letteratura comparata all'Università dell'Indiana, e che è un profondo conoscitore di Fellini. Ha scritto un libro molto importante sul cinema di Fellini, più altre pubblicazioni sempre su Fellini e sul cinema italiano, e Bondanella parlerà della presenza di Federico Fellini nel cinema contemporaneo: considerazione preliminari. Prego.

[Peter Bondanella]

Ringrazio Peter Bondanella per questa bellissima relazione, molto documentata, stimolante e piena di idee, che potrebbe dare e spero che darà, dopo che parlerà Mazursky, magari qualche spunto per qualche discussione. Ovviamente, finita la seconda relazione, apriamo poi un dibattito col pubblico. Adesso do la parola al regista Paul Mazursky che non ha bisogno di essere presentato, è molto noto, e che è stato tirato in ballo, in causa, dallo stesso Bondanella per un film molto felliniano, che è *Il mondo di Alex*. La parola a Paul Mazursky.

[Paul Mazursky]

Do subito la parola a Sergio Zavoli, il quale non ha bisogno di presentazioni, che ci parlerà del libro *La mia Rimini*, di Federico Fellini.

[Sergio Zavoli]

Gianni Rondolino

[Martin Scorsese's video talk]

Good, we can then start this second session of our conference. Yesterday we heard two talks by Catherine Breillat and Vincenzo Mollica, that introduced a human aspect of Fellini, his life and the way of being Fellini. This morning, this conversation, this beautiful interview with Scorsese has on the one hand let us know about Fellini's personal aspect and told us some revealing things about Fellini's character; on the other, it has been a veritable small paper on *La Strada*, with some, to my mind, very perceptive observations. I would like to quickly hand over to Peter Bondanella, professor of Italian and comparative literature at the University of Indiana and a man with a deep knowledge of Fellini. He has written a very important book on Fellini's cinema as well as publishing other works on Fellini and Italian cinema. Bondanella will speak about Federico Fellini's presence in contemporary cinema: preliminary considerations. Please.

[Peter Bondanella]

Thank you Peter Bondanella for this wonderful paper, extremely well documented, stimulating and full of ideas that could, and I hope will, give, after Mazursky's talk, some ideas for a discussion. Obviously, after the paper, we will open a discussion with the public. Now I would like to call on Paul Mazursky, who needs no introduction, is very well known, and has been involved by the same Bondanella for a very Fellinian film, *Il mondo di Alex*. Paul Mazursky.

[Paul Mazursky]

I will quickly call on Sergio Zavoli, who needs no presentation, who will talk to us about Federico Fellini's book *La mia Rimini*.

[Sergio Zavoli]

A PROPOSITO DE *LA STRADA*

MARTIN SCORSESE

La prima volta che vidi *La strada* era doppiato in inglese. Avevo già conosciuto il neorealismo italiano attraverso i film che guardavo alla televisione quando avevo cinque o sei anni, quindi quando vidi *La strada* dovevo avere all'incirca dieci anni. *La strada* doppiato in inglese è un bel miscuglio: due dei protagonisti principali, Anthony Quinn e Richard Basehart, sono americani e quindi il pubblico americano è abituato alle loro voci originali. Questo fatto deve avere un po' nascosto la storpiatura presente nel resto del film, poiché la voce di Giulietta Masina in inglese, per quanto buona, non rende l'espressività e la comicità del linguaggio. Ascoltando la versione originale, anche chi non capisce l'italiano non può non notare la comicità del linguaggio.

In quel linguaggio e nel modo in cui i protagonisti interagiscono c'è molto dello spirito di Fellini e questo va a tutto vantaggio del film che funziona molto bene anche in inglese. Continuavo a vederci tracce di quello a cui ero abituato fin da ragazzino, cioè del neorealismo, l'avevo intuito, e ricordo di essere rimasto molto impressionato dal modo in cui Gelsomina e Zampanò si incontrano, cioè dal fatto che in definitiva lui la compera. E questo era il dopoguerra in Italia, ma da bambino io non immaginavo che esistessero cose del genere e mi colpì profondamente il fatto che da qualche parte nel mondo potessero succedere. Fui affascinato profondamente dall'aspetto infantile del film, soprattutto di Gelsomina.

L'interpretazione di Giulietta Masina, naturalmente, si rifà alla tradizione del teatro antico. Interpreta una tipologia, uno stereotipo che si trasforma dall'antichità, attraverso il medioevo italiano e la Commedia dell'Arte. Il paragone più prossimo che si possa fare va dalla Commedia dell'Arte a Charlie Chaplin ed è piuttosto chiaro e distinto, ma non siamo mai veramente sicuri di quanto la sua mente ragioni da persona adulta. Lei, comunque, ha cuore ed è l'unica

occasione di redenzione per Zampanò che è un bruto, arrabbiato con il mondo e con se stesso, violento con tutti. Larga parte del film è ambientato all'esterno, nel mondo grottesco e ostile che trasuda ancora guerra, ma ciò che più resta del film è la comicità e la compassione che pervade quel mondo grottesco grazie a Gelsomina e anche a Zampanò. È il tipico modo in cui Fellini sapeva celebrare la vita. S'intitola *La strada*, e la strada li conduce al mare, attraverso matrimoni e carnevali in piazza. Ovviamente la strada è una metafora dell'esistenza, della vita, e nel cuore di queste celebrazioni c'è la brutalità di Zampanò e ciò che egli rappresenta, oltre all'ineluttabilità rappresentata dal povero Matto che a causa delle sue scelte crea il suo destino e ne diventa vittima. Verrà ucciso, e lui lo sa, ma non può fare a meno di prendere in giro Zampanò. Questo è molto felliniano. È come un attore comico, del tipo Robin Williams, arriva a un certo punto e persiste ancora e ancora e ancora e ogni tanto succede qualcosa... che egli supera e poi si ricomincia daccapo. Mi ricorda quell'impulso ossessivo delle menti comiche più geniali. Una mente comica geniale, secondo me, guarda la vita in un certo modo e ne comprende l'assurdità, non si prende mai sul serio, beh, proprio come il Matto.

Zampanò, invece, si prende sul serio ed è troppo duro, troppo stanco del mondo per innamorarsi. È significativo il fatto che nel film lui si redima attraverso i suoi sentimenti per Gelsomina. Credo che sia quello che accade a Zampanò, uccidendo il Matto uccide anche qualcosa dello spirito di lei, e credo che capisca – forse mi sto spingendo troppo avanti nell'interpretazione – credo che capisca quello che ha fatto, non solo capisce la gravità dell'uccisione di un uomo, ma vede anche le reazioni di Gelsomina. Credo che quello che mi commosse più profondamente fu vedere come lui, con la sua brutalità, distruggeva tutte le gioie infantili che lei poteva avere dalla vita. Perché nonostante la crudeltà dell'essere comperata da quest'uomo, dell'essere portata sulla strada e dell'essere maltrattata, nonostante tutto questo lei vedeva il mondo, sì, vedeva il mondo e amava quell'uomo e questo è ciò che rende il film così commovente. Quando lui si rende conto di ciò, e questo è veramente toccante, quando lui sa tutto questo, sa anche che non c'è più nulla che può fare o dire contro di lei, per lei, per farla tornare indietro, per portare indietro quel grande spirito, lo spirito della vita.

In seguito c'è quello straordinario finale, un grido primigenio, dove egli sa ciò che aveva, cioè la capacità di amare, che la sua violenza e la sua rabbia hanno calpestato. Per me l'urlo di dolore alla fine del film è uno squarcio del personaggio, una specie di redenzione. È il grido che proviene da quel luogo scuro, molto scuro, dove ognuno lotta contro se stesso e credo che sia un finale bellissimo.

Nel mondo in cui vivevo avvertivo la presenza di persone come lui e credo che la mia propensione nei confronti di personaggi autodistruttivi, nei miei film, nei film americani, derivi in gran parte da *La strada*. Credo che vi si ritrovi spesso anche il Matto. Quel fatto di dover dire sempre una parola di troppo, credo che vi sia qualcosa del Matto in Johnny Boy di *Mean Streets*, anche se questo elemento è tipico di persone che conoscevo veramente, c'è qualcosa di un mio zio, di altri familiari. Non ricordo con esattezza, ma non credo di aver mai parlato de *La strada* con Robert De Niro, ma senza dubbio il personaggio di Zampanò impresso indelebilmente nella mia mente la volontà di fare non un film, ma quanti più film potevo su un personaggio del genere e, credo, *Toro scatenato* è uno dei primi esempi. C'è Zampanò in Jack La Motta: c'è rabbia, rabbia nei confronti del mondo che lo circonda, una rabbia che distrugge quelli che gli stanno intorno e, alla fine, deve trovare la redenzione nell'amore.

Credo che ci sia un collegamento con l'elemento francescano presente nel neorealismo, l'essenza dell'insegnamento di San Francesco d'Assisi, la sua filosofia religiosa che troviamo in Rossellini e che certamente troviamo anche qui. Viene da quella radice, dalla pianta del neorealismo, poiché la compassione della quale Fellini parla in questo film non è solo per Gelsomina o per il Matto, ma anche per Zampanò. Per i buoni e per i cattivi. Alla fine del film si prova compassione per lui. Perché finire su di lui? Voglio dire, in un altro film, girato da un altro punto di vista, il finale sarebbe stato su Gelsomina. Ma qui si finisce su di lui. È quello il luogo compromettente nel quale avventurarsi, là dove il tuo cuore batte per lui. L'altro elemento estremamente importante che tutti, naturalmente, avranno notato è la colonna sonora di Nino Rota. Nino Rota e Fellini erano legati dalla forza creativa. A un certo punto non è più chiaro se le immagini creano la musica o viceversa. Quello creato dalla musica di Nino Rota è proprio un mondo speciale, che può esistere soltanto nei film di Fellini. Nel momento in cui si ascoltano le prime tre note di una colonna sonora di Rota in qualunque film di Fellini viene in mente l'aggettivo *felliniano*. In un certo senso si tratta di una specie di circo della musica. La musica di Nino Rota è stravagante, triste, divertente e bellissima. Ogni film è caratterizzato da un tema riconoscibile. È molto commovente, ti preannuncia il sentimento o il sentimentalismo, lo presenta con molta discrezione e se non accetti quel tipo di cosa non accetterai quel tipo di film, non accetterai nulla, né la musica né il resto, ma se lo fai, la musica non ti afferra, mi sembra, ma crea una sorta di circo della mente, dell'anima, in un certo senso. Tutte le volte che sento una musica di Nino Rota penso sempre a *La strada*, al camminare ai bordi della strada in questo film, al guidare lungo la strada, penso alla strada in

Cabiria, dove lei incontra due o tre ragazzi che giocano e lei si mette in viaggio, cammina con loro, penso alla strada in *La dolce vita*, penso al circo di 8½, il circo del fare cinema, tutto ha il sottofondo di Nino Rota.

Altro elemento fondamentale è la stretta collaborazione tra Fellini e il suo direttore della fotografia, Martelli, lo stesso de *I vitelloni* e *Luci del varietà*. Credo che sia importante, perché dà un tocco di magia, quello che credo chiamereste un realismo magico. Ciò fa sì che, anche se non in senso strettamente letterario, con i suoi film lui potesse andare, visivamente, dove voleva. Lo si riscontra nei suoi film, non ne *I vitelloni*, ma in questo, poi ad un livello più alto in *Cabiria*, con *La dolce vita* siamo su un altro pianeta e infine con 8½ atterra su Marte, e continua ad andare oltre.

I movimenti di camera nel film, secondo me, vengono dal neorealismo, ma sono più controllati, la luce è più sofisticata, impiega attori professionisti con attori non professionisti, seguendo lo stile del neorealismo, senza dubbio, ma Fellini si distacca dalla pianta del neorealismo, da Rossellini, Visconti e De Sica, in particolare da Rossellini. C'è ancora l'impronta neorealista, pensi di stare guardando del neorealismo, ma c'è qualcosa di magico nel film. Prendiamo a esempio Gelsomina. La sua straordinaria capacità di entusiasinarsi per tutto quello che vede nel mondo, come un bambino. Corre dentro a quella fattoria mentre fuori stanno festeggiando un matrimonio e c'è quel povero bambino disabile nel letto, come in un dipinto del Vermeer, la luce è calda in quella scena. Non so, è qualcosa di ingannevole, perché sembra una cosa ma non lo è. In termini di luce preannuncia *La dolce vita* e 8½. Si sta entrando nel mondo magico di Fellini, nel suo mondo incantato, e nel circo... Nel circo, ecco dove siamo. Egli amava il circo. A me non piace, mi crea dei problemi, ma lui proprio lo adorava, ed è l'unico circo che riesco a guardare, il circo visto attraverso i suoi occhi. Soprattutto a causa della comicità, spesso la comicità cinica, sì, molto cinica, ma anche la compassione. Ho avuto la fortuna di incontrare Fellini nel 1970, la prima volta che andai a Roma, ed egli fu molto aperto, molto generoso. Era coinvolto in qualche modo in un festival cinematografico dove io presentavo dei film d'avanguardia. Poi negli anni settanta tornai spesso in Italia e lo conobbi meglio, molto meglio. Tuttavia lui non parlava mai direttamente... con lui non si parlava mai direttamente dei suoi film, non ne aveva bisogno. Era un uomo che poteva parlare di tutto, era brillante, sia in italiano che in inglese – il suo inglese era un po' limitato, ma il suo italiano era incredibile. Aveva un grandissimo senso dei tempi comici, un modo incomparabile di raccontare storie vere o inventate: beh, quando diceva la verità e quando mentiva era estremamente divertente, e sfotteva, sfotteva continuamente.

Come la prima volta che lo incontrai e mi chiese “Cosa ti piace dell’Italia?” e io risposi Pompei e lui disse “Pompei è stata fatta per i turisti, non è mai esistita, l’abbiamo costruita noi”. Un’altra volta gli chiesi “Dove posso mangiare delle buone lasagne?”, “Da Mamma Cesarina, vai là stasera e mangerai delle ottime lasagne, da Mamma Cesarina”. Ci andai e dissi “Il signor Fellini mi ha mandato per le lasagne” e mi fu risposto “È già venuto, le ha finite, lui e i suoi amici, non ce ne sono più”. Questo fu l’andazzo per tutto il resto del mio soggiorno.

Naturalmente i nostri rapporti divennero cordiali perché feci amicizia con molte persone del cinema. Oh, ma non si può essere amici di un idolo come quello, o perlomeno, io non ci riesco. Tu sei sempre qui, in basso, e lui è lassù, così ti ritrovi a gironzolarlo intorno. Ascoltavo i suoi racconti e le sue descrizioni del fare cinema, ma di solito a lui interessava di più parlare di affari, di come le cose si erano messe male e di come si erano poi riaggiustate, e chi aveva derubato chi, chi era un imbrogliatore e chi moralmente un nano, come una volta definì una paio di produttori “sono moralmente nani”, e via di questo passo, con le cose più divertenti. Piuttosto sanguigno ma in effetti... beh, lo si vede nei film, un uomo molto affettuoso e molto amabile, molto affettuoso. Ci manca disperatamente, almeno abbiamo i suoi film.

Il film che mi ha influenzato maggiormente è *I vitelloni*, ma la pietra miliare di tutto il suo lavoro è *La strada*. Credo che sia il film che non può non essere visto. Chi ha intenzione di vedere uno dei suoi film può spaziare da *La strada* a *8½*. Voglio dire che sarebbe l’ideale poter vedere *I vitelloni* e *Le notti di Cabiria*, anche *Il bidone*, ma se si dovesse scegliere di vedere un unico film di Fellini precedente a *8½*, credo proprio che dovrebbe essere *La strada*, lui è tutto lì. Proprio quell’elemento francescano del neorealismo, la compassione per ogni essere vivente, c’è questo nel film.

(presentazione del DVD *La strada*, per gentile concessione della Criterion Collection)

ABOUT *LA STRADA*by **Martin Scorsese**

The first time I saw *La strada* it was dubbed in English. I had been aware of Italian Neo-realism by watching films on television when I was five or six, so this must have been when I was about ten or so. Of course, dubbed in English it's kind of a mixed bag when it comes to *La strada* because two of the main stars are American, Anthony Quinn and Richard Basehart. American audiences were certainly used to their voices so they kind of masked the unfortunate sort of desecration of the rest of the film because Giulietta Masina's voice in English was good but it didn't convey the nature of the language which was so expressive, funny, even if you didn't understand what they were saying in Italian it was funny, you could tell it was funny.

The spirit of Fellini is there a lot in that language and a lot in the way people behave towards each other, so it's a credit to the film because whether in English or Italian the film still worked very powerfully. I still saw elements of what I was comfortable with as a young boy, which was the Neo-realism, I kind of understood that, and I remember being vividly struck by the way in which Gelsomina and Zampanò get together, which is that basically he buys her from the family and this was again something that's post-war in Italy that as a child, of course, I wasn't aware of that sort of thing and it was a very strong, powerful point that this sort of thing could exist in the world, for a child I'm talking about. So I was very much attracted to the film because of the childlike quality, of course of Gelsomina too.

Giulietta Masina's performance, of course, goes way back to the tradition of the ancient theatre. She plays a kind of type, almost like a stock character that has evolved from the ancient world, into the middle ages of Italy and the Commedia dell'Arte. The closest comparison you can make to her performance goes from Commedia dell'Arte to Charlie Chaplin and it's quite distinct and quite clear, but we're never quite sure how much she really understands in terms of an adult's mind. Yet she's got the heart and she is the one point of redemption for Zampanò who is a brutal man, angry at the world, angry with himself, violent against everyone. So much of the picture takes place in the outside world, the grotesque and the hostile world still reeling from the war but what is so lasting about the picture is the humour and the compassion that's found in that grotesque world through Gelsomina, even through Zampanò. It's the classic Fellini celebration of life.

It's called *The Road* but on the road they go to the seashore, of course, there're weddings, there're carnivals in piazzas. Obviously, the road is a metaphor for living, a metaphor for life and in the midst of all these celebrations, there's the brutality of Zampanò and what he represents and the inevitability, the inevitability unfortunately, of the poor Fool who because of his choices just falls prey to his own fate, creates his own fate. He's going to be killed, he knows he's going to be killed but he can't stop teasing Zampanò. This is very much Fellini. It's very much like a comic, you know, Robin Williams he'll get up and keep going and going and going and every now and then something.... he'll go beyond and then he'll come back. It reminds me of that urge and obsessiveness of really brilliant comic minds. A brilliant comic mind is really, for me, a mind that looks at life a certain way and understands the absurdity, doesn't take themselves seriously, and that's the Fool, you know.

Zampanò takes himself seriously and Zampanò is also too hard, too world-weary to fall in love, you know, and I think that's also meant as a lesson in the picture that he is redeemed through his emotions for her, Gelsomina. I think that's what happens to Zampanò, after he kills the fool

he kills something in her spirit, you know, and he understands I think - maybe I'm reading into it - but he understands what he's done, he understands the gravity but not only of murdering Richard Basehart's character but seeing the reaction of her. I think what was so heartbreaking was how, whatever joy she had in life, like a child, had been crushed by him, by his brutality because no matter how bad it was to be bought by this man, to be taken on the road and the way she's brutally rehearsed, despite all that she was seeing the world, you know, she was seeing the world and she's in love with him and that's what makes it so touching. When he knows that, that's what makes it so disturbing, when he knows that and he knows there's nothing he can say or do to her, for her, to bring her back, to bring that great spirit back, the spirit of life.

Then, later on, we have that remarkable ending like a primal scream where he just knows he had it, you know, he was capable of love and his violence and his anger stamped it out. But he's still for me.... this cry of pain at the end of the film, is still for me, at least a breakthrough for him as a character, a kind of redemption. It's just that cry from that very dark, dark, dark place, the place where you have to do battle with yourself, you know, and I think it's a beautiful, a beautiful ending.

I guess I sensed around me, in the world I was living in, people like him and I think my sort of veering towards or preference for characters who are self-destructive a lot of it comes from *La strada*, in my movies, the American movies, a lot of it comes from *La strada*. Even part of the Fool too, I think. That aspect of the one who just had to say one word too many and I think there's an element of the Fool in Johnny Boy in *Mean Streets*, although that's based on people I knew, actually a little bit of an uncle of mine too in a way, my family. I don't know but I don't think I've ever spoken about *La strada* to Robert De Niro but there's no doubt that the character of Zampanò made it very clear in my mind that I saw no reason for making not one film, but as many films as possible about a character like that and, of course, *Raging Bull* is I think the prime example of it. There's Zampanò in Jack La Motta; there's an anger, an anger at the world around him, destroying the people around him and ultimately, he has to find redemption through love.

I think it relates directly to the Franciscan element in Neo-realism, the very, very, very essential teachings of Saint Francis of Assisi, his religious philosophy that we find in Rossellini and we certainly find here. That comes right from that root, from the tree of Neo-realism really, because the compassion he's talking about here that he's dealing with here in this film, is not just for Gelsomina, we have that, not just for the Fool, we know that, but also for Zampanò. For the good and the bad. You feel for him at the end. I mean why end on him? You see, in another film, looking at that another way, they'd end on her but it ends on him. That's the tough place to go to, where your heart goes out to him.

The other most important thing everybody obviously will notice is the music score by Nino Rota. Nino Rota and Fellini were tied together creatively, one doesn't know if the images created the music or the music created the images at a certain point. It really is a special world that's created by the sound, Nino Rota's sound that can only exist in Fellini films. The moment you hear the first three notes of a Rota score in any of the Fellini films you think of the word *Felliniesque*. A kind of circus of sound it was in a sense. The Nino Rota music was kind of whimsical and sad and funny and beautiful. In practically every film there is a theme that is recognisable. You know, it's very moving, it pushes the envelope in terms of being sentiment or sentimental - there's a difference between sentiment and the sentimental - it just goes very carefully around it and if you don't accept that kind of thing you're not going to accept this kind of movie, everything

you won't accept, the music and everything but if you do, the music is not clawing, I feel, but it creates a kind of circus of the mind, of the soul in a way. Whenever I hear that Nino Rota music, I always think of *The Road* and walking down the road in this film, of driving down the road, I think of the road in *Cabiria* where she meets two or three kids playing or something and she just travels, just walks along with them, you think of the road from *La dolce vita*, you think of the circus in 8½, the circus of making the movie; it's all scored by Nino Rota.

One other key element, this is a good example of the close collaboration between Fellini and his director of photography Martelli who had done *I vitelloni* and *Variety Lights*, I think it's important because it gives a kind of magical, I guess what you would call a magical realism. This has that, not exactly as a literary sense but he could go anywhere visually with his movies. This is indicated in this movie, not in *I vitelloni*, but in this one, and then in *Cabiria* it gets more level but by the time he's on *La dolce vita* its flying into another area and then finally he lands on Mars with 8½, you know, that's the end and it goes on beyond that.

The camera work in the film for me comes out of Neo-realism but is more controlled, the lighting is more sophisticated, he's using actors mixed with non-actors, there's no doubt about it, in the style of Neo-realism but what's happening with Fellini is that, of course, he's going off now from the tree of Neo-realism, from Rossellini, Visconti and De Sica, particularly from Rossellini. You've still got that Neo-realist direction, you think you're watching Neo-realism but there's a kind of magical sense in the film. For example, Gelsomina. Her wonderful ability, like a child, to be excited by everything she's seeing in the world. She runs into that farmhouse while they're having a wedding outside, I think, and there's that poor, disabled child in bed, like something out of a Vermeer painting; the lighting's glowing in that scene. I don't know, it's a very tricky thing because it appears to be one thing but it's not. It is very much precursing *La dolce vita* and 8½ in terms of lighting, lighting style. It's going into the Fellini magic land, fantasyland, and the circus... the circus, that's where it is. He loved the circus. I don't like the circus, I have problems with it, but he really loved the circus and he's the only one I can watch, the only films I can watch, the circus seen through his eyes, you know. Mainly because of the humour, very often the cynical humour yes, very cynical, but also the compassion.

I was lucky enough to meet Fellini in 1970 in Rome, my first trip there, and he was very open, very generous. It was part of a film festival thing and I'd brought some avant-garde films to be shown at this festival. Then in the 70's, I went back and forth to Italy and I got to know him very, very well. Yet he didn't talk directly about.... with him, you didn't talk directly about his movies, he didn't need too. He was a man who could talk about anything, he was brilliant, whether in Italian or English - his English was a little poor but his Italian was incredible. He had the greatest comic timing, a wonderful way of telling stories whether they were true or not, you know, whether he's lying to you or not I mean, it was quite funny, and the teasing, the constant teasing. Like when he said, "What do you like about Italy?", when I first saw him, and I said Pompeii and he said, "Pompeii's made for the tourists, it never existed, we're just building that" you know. I said, "Where can I get good lasagne?", "Mamma Cesarina's, now you go there tonight and you'll get some good lasagne, Mamma Cesarina's restaurant". I got there and I said, "Mr. Fellini sent me for the lasagne" and they said, "He came, he ate it all of it, and his whole party, there's no more left." It was a constant thing like that for the rest of the trip.

Of course, I got a little friendly with him because I became friends with a lot of people in the Italian film industry. Oh, but you can't be friends with an idol like that, I mean I can't. You're

always more here, here, way down and he's up there, so you're always hovering around, you know. I just listened to the stories and the descriptions of making the films but usually he was more interested in telling stories about the deals and how things fell apart or how they came together, and who robbed who and who's a crook and who's a moral dwarf, as at one point he called a couple of producers "they're moral dwarfs", and he went on and on like this, you know, some of the funniest things. Quite intense but actually a very.... I mean you could just tell from the films, a very loving man and a very amiable and loving man. We miss him desperately and at least we have some of the films.

Even though *I vitelloni* influenced me the most directly, this is the cornerstone of all his work - *La strada*. I think it's the one you have to see. If you're going to see any of his pictures, you can go from *La strada* to *8½* and it will be okay. I mean, it'd be wonderful to see *I vitelloni* and *Nights of Cabiria*, even *Il bidone* you know, but if there's only one film I guess you have to see of Fellini's pre-*8½* I think it would have to be this one, it's what he's all about. Again that Franciscan element of Neo-realism, compassion for every living being that's the idea, and that's what you have in this film.

(presentation of DVD *La strada*, by courtesy of Criterion Collection)

LA PRESENZA DI FEDERICO FELLINI NEL CINEMA CONTEMPORANEO: CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

PETER BONDANELLA

Valutare l'impatto di Federico Fellini sul cinema mondiale appena una decade dopo la sua morte non può certamente condurre a conclusioni definitive, visto che il raggio della sua influenza sulle cinematografie o sui registi di altre nazioni nonché quella sulla *pop-culture*, sulla pubblicità e sul folklore comincia a chiarirsi nettamente solo adesso. Tenterò dunque di illustrare alcuni dei più importanti e interessanti esempi della sua influenza su differenti tipi di cinema e su registi molto diversi, appartenenti ad altre cinematografie nazionali. È inutile dire che le mie osservazioni mirano solo ad aprire un dibattito e non vogliono pertanto essere esaustive.

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

In secondo luogo, in America Fellini è stato certamente fonte di ispirazione per tanto musical di Broadway. Infine, aspetto molto importante, alcuni registi si sono richiamati alla riflessione metacinematografica di Fellini sulla natura della creatività nell'arte, il cui sviluppo più appariscente si può trovare in *8½* (1963), per trattare la stessa tematica in modi magari molto diversi.

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

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

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

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

Come lucertole, i perdigiorno provinciali della Wertmüller arrostitiscono al sole sulle metaforiche pietre della loro piccola città, e, come il Moraldo di Fellini, l'unico *vitellone* che sembra capace di scuotersi dal suo provinciale letargo, Antonio (Antonio Petruzzi) si confronta con Roma in una breve visita, durante la quale accompagna due zie nella capitale. Una volta tornato a casa, l'energia che questi sembrava assorbire dalla Città Eterna svanisce di giorno in giorno e Antonio finisce per rimandare senza fine la sua partenza dalla città natale.

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

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

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

L'immagine dell'Italia di provincia data dalla Wertmüller è molto più oscura di quella felliniana, visto che include la lotta di classe, le memorie negative del fascismo, la depressione economica, ma il film di Fellini ha ispirato comunque

gli esordi di una delle più brillanti autrici satiriche del cinema italiano.

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

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

Il capolavoro di Fellini segue quattro fannulloni in giro per la loro città di provincia sulla costiera adriatica. Tuttavia gli adolescenti di Fellini, cresciuti negli anni cinquanta, mancano del lato violento, dell'irriverenza, della rabbia, dell'immoralità e della contiguità con il mondo del crimine propria degli abitanti della Little Italy di Scorsese.

La visione nostalgica della propria giovinezza da parte di Fellini non conosce inoltre il marchio di quel cattolicesimo italo-americano e più in particolare di quel senso di colpa cattolico, che segna il film di Scorsese, evidenziandolo come l'opera d'arte prodotta da qualcuno che ha studiato in seminario e ha seriamente pensato di diventare prete. In aggiunta a tutto questo, non c'è niente del *cinéophile* nel lavoro di Fellini. Il cinema felliniano è più influenzato dalla cultura popolare italiana (dal varietà, dai fumetti, nonché dal fantastico mondo onirico dell'autore stesso) che dalla storia del cinema.

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

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

I quattro amici di Scorsese sono presentati più o meno nello stesso modo che Fellini aveva usato nei *Vitelloni* per descrivere i suoi cinque adorabili fannulloni. In vignette successive dopo che la voce fuori campo e le inquadrature hanno mostrato l'annuale Festa di san Gennaro a Little Italy (un evento che riecheggia il concorso di bellezza del film di Fellini), ogni personaggio è introdotto velocemente e abilmente attraverso una singola azione che definisce il suo carattere (o la sua mancanza di carattere): Tony getta fuori dal suo locale un tossico che si drogava nella toilette; Michael, sempre a caccia del colpo grosso, compra un mucchio di copri-lenti giapponesi che scambia per molto più costose lenti tede-

sche; Johnny Boy fa saltare in aria con dei petardi una cassetta della posta, senza alcuna apparente ragione; Charlie si confessa in chiesa e poi stringe fra le mani una candela votiva, un'azione che ripete più volte nel corso del film.

Da un punto di vista meramente cinematografico, il film di Scorsese riflette la classica ottica di un cinefilo, cosa che era in qualche modo estranea alla mentalità di Fellini. Per esempio, è caratteristico l'uso da parte di Scorsese di inquadrature molto mobili e aderenti ai personaggi: spesso la camera a mano si oppone alla tradizionale ripresa col carrello, seguendo il personaggio a distanza ravvicinata come se si identificasse nel suo punto di vista. Ciò potrebbe essere dovuto non soltanto al basso budget del film con il quale il regista era costretto a lavorare, ma anche perché Scorsese si ispirava allo stile di uno dei suoi registi preferiti: Sam Fuller.

Esattamente come accadeva nell'originale felliniano, che, pur dando "l'impressione" dell'Adriatico, era invece girato sull'altra costa della penisola, Scorsese fece in modo di ricostruire "l'impressione" di New York anche se la maggior parte di *Mean Streets* fu girato in ventuno giorni a Los Angeles, con solo sei giorni di riprese nella vera New York City.

La sequenza iniziale del film e quelle che sono le parole chiave della sceneggiatura, sono recitate su uno schermo nero all'inizio del film: "Non ti salvi dai tuoi peccati in chiesa. Lo fai nelle strade. Lo fai a casa. Il resto sono stupidaggini e tu lo sai". È Martin Scorsese e non Harvey Keitel/Charlie a pronunciare queste parole e questa tecnica felliniana dell'intervento diretto del regista nella narrazione tramite la *voice over* incoraggia lo spettatore a considerare la storia di Charlie come un racconto autobiografico del regista (è ancora qualcosa che Scorsese potrebbe aver imparato da *Roma* o da *Amarcord*)

Più tardi è ancora la voce fuori campo di Scorsese che recita: "Signore, non sono degno di mangiare la tua carne, non sono degno di bere il tuo sangue". Il regista fa anche la sua comparsa nel finale, in un ruolo che anticipa una simile e più famosa apparizione in *Taxi Driver* (1976). Si può vedere Scorsese seduto sul retro dell'auto guidata da Michael che spara alla macchina dove si trovano Charlie, Johnny Boy e Theresa. *Mean Streets* finisce violentemente e senza quasi spiegazioni sul perché Michael e il suo complice, Scorsese, sparano non solo a Johnny Boy, ma anche agli altri due amici.

Anche se *Mean Streets* rivisto a trent'anni dalla sua prima apparizione rivela alcune minori imperfezioni, si può già scorgere lo stile maturo di Scorsese, quello di capolavori come *Taxi Driver* e *Good Fellas*. Se da un lato la visione della Little Italy di Scorsese e dei personaggi italo-hollywoodiani che il regista

ha creato per popolare questa città mentale restano profondamente inquietanti, spesso negativi o addirittura spiacevoli, essi d'altra parte diventano potenti immagini filmiche destinate ad influenzare il corso del cinema americano negli anni a venire. Questo significa sicuramente che Fellini ha indirettamente influenzato il corso di buona parte del cinema americano, quello cioè che ha seguito le tracce di *Mean Streets*.

Forse il più originale aspetto dello stile visuale di Scorsese in *Mean Streets*, è la rappresentazione dell'idea cattolica del peccato, della colpa e dell'espiazione nel ricco immaginario del film. Impiegando la religione cattolica come fonte del suo stile visuale, Scorsese potrebbe essere stato influenzato ancora da Fellini, il cui intero corpus di opere sottintende una coscienza cattolica, se non una pratica attiva del cattolicesimo. In effetti, gli accenni che Scorsese fa sull'opera di Fellini nel suo recente documentario sul cinema italiano, indicano che il regista ha appreso un'importante lezione da film come *La strada* (1954) o *Le notti di Cabiria* (1957), nei quali i concetti religiosi vengono impiegati nell'ambito di una cornice secolare, grosso modo come Scorsese ha fatto, abbastanza felicemente, in *Mean Streets*.

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

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

Questi prestiti da Fellini, con immagini trasposte da un contesto ad un altro molto differente, non sono affatto rari. Non potrebbero esserci due registi dalle personalità più diverse, sia per quanto riguarda la visione artistica che per quanto

riguarda lo stile, di Federico Fellini e Peter Greenaway, eppure non ci sono dubbi che molti degli statici *tableaux vivantes* di *Il cuoco il ladro la moglie e l'amante* (1989) sono simili alle scene del *Satyricon* (1969) di Fellini. La tecnica di far muovere la macchina da presa davanti ad innumerevoli personaggi grottescamente vestiti e atteggiati può solo derivare dal capolavoro felliniano dedicato al mondo dell'antica Roma. Il film di Greenaway è stato interpretato come una parabola sulla Gran Bretagna di Margaret Thatcher, mentre non sembra che il *Satyricon* abbia riferimenti alla politica del tempo (questo genere di allusioni si può trovare in *Prova d'orchestra*, 1979, un film che risente dell'atmosfera generale in Italia subito dopo il delitto Moro). Indubbiamente l'adattamento felliniano del romanzo di Petronio intendeva focalizzarsi sulla degradazione della cultura contemporanea nel confronto con quella dell'antica Roma e sembra alludere alla possibilità di un radicale cambiamento nel finale del film, quando i due eroi picareschi decidono di salpare verso l'ignoto in cerca di nuove avventure.

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

Non sorprende di incontrare riferimenti al cinema di Fellini in film che trattano di fantasie sessuali e ne incontreremo ancora molti quando esamineremo i film che rispondono direttamente alla visione artistica di Fellini illustrata in *8½*. Tuttavia un interessante esempio di film ad alto successo commerciale, *Un giorno di ordinaria follia* (*Falling Down*, 1993) di Joel Schumacher, interpretato da

Michael Douglas, dimostra che le immagini incomparabili di Fellini si prestano a situazioni molto diverse, una volta rimosse dalla loro origine.

In *Un giorno di ordinaria follia*, Schumacher ci mostra come un normale impiegato, bianco e *middle-class*, impazzisce ed esplode in un accesso di follia omicida in una parabola sulla *white male anger* (rabbia del maschio bianco) dei primi anni novanta.

Il personaggio di Michael Douglas è identificato soltanto dalle lettere della targa della sua auto: D-FENS, un riferimento alla società per la difesa militare per la quale lavora e dalla quale viene licenziato. Il film tocca una corda sensibile della società americana dei primi anni novanta, quando molti lavoratori come D-FENS furono licenziati dopo anni di fedele servizio presso le loro potenti società che erano invece più interessate ai profitti che al destino del loro personale. La rabbia giustamente covata da persone come queste, dichiarate all'improvviso "in soprannumero", trovò uno sfogo a livello collettivo in questo film.

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

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

Se si può dire che un regista può imitare il tono nostalgico di un altro regista, Tornatore ha chiaramente imbevuto il suo lavoro nella stessa nostalgia di Fellini

per il passato, per le piccole città, per la crescita e la maturazione. Inoltre alcune delle grottesche figure che animano il cinema di Giancaldo possono essere state ispirate dalle consimili figure dell'universo delle facce di Fellini. Il fatto che la madre di *Amarcord* (Pupella Maggio) e la figura comica dello *Sceicco bianco* o dei *Vitelloni* (Leopoldo Trieste) appaiano in *Nuovo cinema Paradiso* non può che rammentarci l'influenza felliniana.

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

Particolarmente felliniano in questo film è l'insieme delle incredibili ed interessanti facce che Joe incontra e fotografa. Joe Morelli imbrogliava i suoi clienti con finti provini che non risulteranno mai in nessuna carriera da attore. Ciononostante le esibizioni di queste persone comuni – il carabiniere che declama Dante, i tre fratelli briganti che sono convinti a lasciare il crimine per dedicarsi al cinema e così via – richiamano alla mente le persone disperate che mettono in scena le loro vite in *Block-notes di un regista* (1969), per non parlare delle numerose e simili facce grottesche di film come *Satyricon*, *Roma* e *Amarcord*.

Forse il miglior esempio del limite al quale l'estrema ammirazione per l'opera di Fellini può arrivare è *Sweet Charity - La ragazza che voleva essere amata* (1969) di Bob Fosse, un film non soltanto ispirato a *Le notti di Cabiria* (1957), ma un vero e proprio rifacimento hollywoodiano dell'originale italiano. Presentato inizialmente a Broadway da Fosse, sotto forma di musical nel 1966 e interpretato dalla moglie di Fosse, Gwen Verdon – un altro particolare parallelo con Fellini, che spesso aveva impiegato la moglie nel ruolo di protagonista – l'opera di Fosse fu un enorme successo e lanciò un gran numero di canzoni famose. Tra queste: *Big Spender*, *I love to cry at weddings*, *There is gotta be something better than this* e la famosa canzone di Charity *If my friends could see me now*.

In questo film Bob Fosse si è affidato all'originale felliniano al punto che, nonostante il fatto che il libretto fosse stato scritto da Neil Simon e musicato da Cy Coleman, il regista accreditò comunque Fellini, Tullio Pinelli ed Ennio Flaiano

come autori della sceneggiatura originale, ponendo i loro nomi in cartellone appena sopra il suo.

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

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

Nine, il musical di Broadway del 1982 che era l'adattamento di $8\frac{1}{2}$, vinse il Tony Award per il miglior musical di quell'anno e ricevette altre undici nomination. Diretto da Tommy Tune, con musiche di Maury Yeston e testi di Mario Fratti e di Arthur Kopit, questo musical di estremo successo fu interpretato da Raul Julia. Anche la ripresa del musical nel 2003, interpretato questa volta da Antonio Banderas, fu un grande successo. Julia e Banderas interpretavano un regista italiano, Guido Contini, ma gran parte delle analogie con il film italiano si fermano qui. In particolare i temi della creazione artistica e del cinema nel cinema non sono per nulla toccati dal musical. Guido Contini è coinvolto in una crisi, ma si tratta più della crisi della mezza età di un maschio italiano ipersensuale ed eternamente adolescente che di un blocco della creatività. Apparentemente Fellini ha venduto a Yeston i diritti a ricavare un musical dal suo capolavoro alla sola condizione che il film non sarebbe mai stato menzionato nel programma, nelle pubblicità o in qualunque altro posto. *Nine* si concentra primariamente sulla suggestione della scena dell'harem di $8\frac{1}{2}$ e sulle altre sequenze nelle quali le donne minacciano la figura del regista felliniano.

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

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

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

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

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

Un esame di come registi come François Truffaut, Paul Mazursky, Woody Allen, Bob Fosse e Spike Jonze abbiano utilizzato *8½* ci rivela anche quanto sia realmente difficile imitare un maestro.

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

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

Presumibilmente Alex, il nostro regista, soffre per lo stesso problema. Paul Mazursky appare nel film nel ruolo di un produttore superficiale che tenta di interessare Alex alla realizzazione di una serie di ridicoli film: una versione contemporanea di *Huckleberry Finn* di Twain che dovrebbe costituire una piattaforma ideologica sul razzismo, il fascismo e la rivoluzione in America; un western; un film su una ragazza che deve sottoporsi ad un trapianto di cuore.

Alex vorrebbe rimanere fedele alla sua personale visione artistica che afferma essere ispirata al Fellini di *8½* (il regista compra addirittura una casa al tasso di

interesse dell'otto e mezzo per cento). Fellini stesso appare in un cameo mentre è nella sala di montaggio a lavorare su *I Clowns* e l'irruzione del collega gli provoca un prevedibile fastidio. Nel film non è affatto chiaro come Alex arrivi a Roma, in via Veneto e a Cinecittà: probabilmente Mazursky vuole imitare i fantastici salti dalla realtà alla fantasia propri del suo idolo registico.

Certamente il regista americano imita la tecnica di Fellini nel fatto che in numerose sequenze si slitta rapidamente dalla realtà alla fantasia. In una di queste, dopo aver notato l'inquinamento di Los Angeles, vediamo all'improvviso un intero aeroporto pieno di cadaveri, mentre Alex e la moglie vengono salvati mentre sono in mezzo ai morti da medici equipaggiati con maschere anti-gas. In un'altra apparente fantasia, Alex incontra Jeanne Moreau in un negozio e poi fugge con lei su un carro trainato da cavalli. Una terza fantasia gli mostra, su una spiaggia californiana di notte, l'immagine di una donna nera che danza nuda con degli altri neri, anch'essi mezzi nudi, quasi in risposta al suo desiderio di fare un film sui neri che si rivoltano e occupano Beverly Hills. In una quarta fantasia la vista di un marine che gli mostra il segno della pace produce una sequenza in cui Alex è coinvolto nella guerriglia urbana per le strade di Los Angeles. Nella più bella sequenza del film, Alex dichiara che $8\frac{1}{2}$ è un "un film sulla vita" e poi appare sul set di un film italiano circondato da immagini felliniane di cardinali, personaggi vestiti da Guido Anselmi e altri vestiti come Fellini. Alex stesso appare in veste da cardinale. Persino sua madre si materializza, montando su un cavallo che pare uscito da *Giulietta degli spiriti*, e spiega al suo meravigliato figliuolo: "Mr. Fellini mi ha chiamato: non dovevo rispondere?". Le sue parole di commiato sono: "Non discutere mai con Fellini!", non male come consiglio materno.

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

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

nella cultura hippie del *Satyricon* o per la meditazione sulla creatività artistica di 8½.

Dal punto di vista cronologico, *Effetto notte* di François Truffaut (*La nuit américaine*, 1973) è il secondo più importante tributo cinematografico a 8½ e al modo felliniano di riflettere sulla creatività nel cinema.

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

Pauline Kael una volta scrisse che il film felliniano di Truffaut è la celebrazione del *cinéphile* della cultura francese, che preferisce andare a vedere un film piuttosto che fare qualunque altra cosa. 8½, il modello di Truffaut, è costellato di flashback che spiegano il processo creativo con scene che vanno dall'infanzia di Guido fino alla sua attuale vocazione artistica. Nei flashback di Truffaut vediamo solo un sogno in bianco e nero, diviso in tre fasi, che mostrano Ferrand da bambino che ruba le foto pubblicitarie dalla vetrina di un cinema dove si proietta *Quarto potere* (1941) di Orson Welles.

Nonostante l'agrodolce elegia truffautiana, dedicata alla relazione che lega il regista agli attori e alla troupe, niente lo separa più da Fellini del suo entusiasmo da cinefilo, per il quale ogni aspetto della vita si sintetizza nel girare un film. Ferrand sogna di fare un film come *Quarto potere* e finisce invece a filmare una pellicola romantica di secondo ordine per poter continuare a vivere.

Sia Fellini che Truffaut amavano fare film, ma Fellini (a dispetto di tutti quelli che lo accusavano di non essere un intellettuale) eguaglia e supera Pirandello per la profondità del suo discorso metacinematografico sulla natura della creatività artistica. La visione truffautiana di quest'ultima rimane al livello di riflessione

sui singoli avvenimenti sul set che definiscono i rapporti fra le persone coinvolte nel fare il film e non raggiunge mai livelli di approfondimento estetico che il suo modello sembra raggiungere così naturalmente.

Mentre l'inquadratura conclusiva di *Effetto notte* ci mostra un'immagine ripresa dall'alto che potrebbe ricordarci come Fellini confrontasse la sua vocazione registica con l'idea stessa di un'onnipotente divinità, il regista francese semplicemente fa i bagagli e se ne va a casa dopo aver completato le riprese, senza quel salto di qualità nel finale che aggiungeva grazia creativa a *8½* o a *Intervista*.

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

A ben guardare lo stesso ruolo magico e misterioso dell'inconscio è visibile in tre potenti e godibili adattamenti che, a mio parere, rappresentano il meglio della riflessione "alla maniera di" Fellini: *All That Jazz* di Bob Fosse (1979), *Stardust Memories* di Woody Allen (1980) e il più recente *Il ladro di orchidee* (Adaptation) di Spike Jonze (2002).

All That Jazz, come *Sweet Charity*, evita quell'intellettualismo al quale troppo spesso soccombono gli ammiratori del cinema di Fellini. Il film vinse quattro premi Oscar su un totale di nove nomination. *All That Jazz*, come *Sweet Charity*, trasuda una sorta di vitale energia cinetica che Fosse doveva aver trovato così attraente in *La dolce vita* e *8½*. Mentre il discorso metacinematografico di Fellini sulla creatività gioca con l'idea della morte nella frenetica conferenza stampa che ha luogo verso la fine di *8½*, appena prima della trionfante conclusione, Fosse si presenta la pubblico, travisato ma ben riconoscibile, sotto le spoglie di Joe Gideon un uomo schiavo del sesso, dell'alcol, della droga, ma soprattutto della sua arte. Joe è inoltre ossessionato dalla morte. Le scene d'apertura del film, ripetute poi più volte, mostrano Gideon svegliarsi, prendere Dexidrina ed Alka-Seltzer, fumare nella doccia, bere, ascoltare Mozart, versarsi collirio negli occhi iniettati di sangue e concludere con un avviso rivolto a se stesso nello specchio: "È l'ora dello spettacolo!".

Come Guido Anselmi, il regista felliniano, Gideon cerca disperatamente di completare un film, un omaggio al comico americano Lenny Bruce, qui intitolato *The Standup*. In realtà Fosse aveva diretto questo film che era intitolato *Lenny*

(1974). Al tempo stesso Gideon cerca di mettere in scena il suo nuovo musical a Broadway. Si è sempre spettegolato sul fatto che Fellini avesse veramente avuto una relazione con Sandra Milo, che interpreta l'amante di Guido in *8½*, Fosse imita Fellini, ma fa anche meglio di lui, visto che include nel cast non una ma due sue ex-amanti. Anne Reiking, che interpreta Katie, l'amante di Gideon e Jessica Lange che è Angelique, la misteriosa interlocutrice di Gideon nei suoi dialoghi con l'inconscio. Angelique è chiaramente un personaggio di ispirazione felliniana. I suoi fantastici costumi vengono fuori da *Giulietta degli spiriti* (1965), mentre l'uso di una donna che personifica la morte ci riporta al *Toby Dammit* (1968), dove una figura simile di ragazzina viziosa accompagna l'attore inglese verso la sua morte. Sia in *All That Jazz* che in *Toby Dammit*, la donna tentatrice incoraggia il protagonista maschile ad assumere un comportamento auto-distruttivo. Esattamente come Guido che scivola senza sforzo fra le varie realtà temporali (il presente mentre tenta di girare un film di fantascienza, il passato delle sue memorie e le fantasie di solito rivolte al futuro), Gideon va avanti e indietro fra le prove del musical e il montaggio del suo film, abbandonandosi a conversazioni mentali con Angelique e fantasticherie varie.

Destinato alla distruzione, Joe Gideon ha finalmente un crollo psicofisico e viene ricoverato in ospedale. Qui Fosse mette in scena lo stesso tipo di grande spettacolo di varietà che ha sempre affascinato Fellini. Mentre giace nel suo letto d'ospedale, Gideon sogna di filmare la propria vita, esattamente come Guido Anselmi mescolava la sua biografia con il film che stava cercando di creare. In quattro sequenze successive intitolate *Hospital Hallucinations*, Gideon osserva dal suo letto un altro Joe Gideon (il regista delle allucinazioni) che dirige quattro differenti coreografie ispirate alla sua stessa vita. Fatto non sorprendente per una coreografia di allucinazioni, le quattro sequenze sono interpretate dalle tre donne più importanti della vita di Gideon: la sua ex-moglie Audrey (Leland Palmer), la sua attuale amante Katie e sua figlia Michelle (Erszbet Foldi).

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

Due brillanti numeri di danza mostrano le caratteristiche della creatività di Fosse. Il primo è una specie di fantasia erotica creata da Fosse partendo dal banale pretesto offerto dai collaboratori del regista e dalla disastrosa prova di ballo che

vediamo all'inizio del film. Come per magia Fosse produce uno dei più grandi momenti musicali del film in questo inno alla sessualità che parodisticamente mette in scena una compagnia aerea chiamata AirErotica. Il sesso è il substrato creativo delle fantasie di Joe Gideon esattamente come per Guido Anselmi.

Comunque sia, Fellini non completò mai il suo film sul mistero della morte, *Il viaggio di G. Mastorna*. Invece *All That Jazz* si potrebbe ben definire il *Mastorna* di Bob Fosse. Il film si conclude con una celebrazione della creatività artistica in modo non dissimile da come si concludeva *8½*. Il numero di danza intitolato *The big exit* rielabora il famoso motivetto di *Broadway Bye Bye Love* (ora trasformato in *Bye Bye Life*) per arrivare ad una conclusione entusiasmante che allude ovviamente al gran finale del capolavoro felliniano.

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

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

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

Se Fosse usava Rotunno per raggiungere una qualità felliniana dell'immagine, Allen impiega l'espertissimo Gordon Willis come direttore della fotografia per ricreare immagini che richiamino alla mente il genio di Otello Martelli, l'operatore di Fellini in *La dolce vita* o di Gianni di Venzano, direttore della fotografia in *8½*.

In *Stardust Memories*, Allen usa *8½* più o meno nello stesso modo nel quale Bob Fosse aveva usato *Le notti di Cabiria*, appropriandosene per *Sweet Charity*. Allen in pratica usa il film come un canovaccio adottandone la struttura narrativa per raccontare la storia di un regista, Sandy Bates (interpretato dallo stesso Woody

Allen), che come Guido Anselmi ha un momento di crisi creativa. Bates vuole abbandonare il genere comico e girare film seri sui problemi più importanti della vita umana ed è costantemente criticato per aver abbandonato la sua geniale comicità (un genere di critica che Woody Allen ha ricevuto spesso nella sua vita). Allen rende chiarissima la relazione fra il suo film e quello di Fellini in una scena durante la quale Bates è invitato ad un dibattito per discutere dei suoi film. Uno degli attori nel film di Bates, Tony Roberts che interpreta se stesso, appare sul palco con Bates per discutere del film di Allen. Quando qualcuno dal pubblico chiede a Tony Roberts se in una delle scene del film di Bates ci fosse un omaggio al vecchio horror di Vincent Price *La maschera di cera* (1953) Roberts risponde: “Un omaggio? Non esattamente. Gli abbiamo proprio rubato l’idea”. I grandi artisti come Fosse in *Sweet Charity* e Allen in *Stardust Memories* prendono le idee dovunque possano trovarle, senza farsi influenzare dal pregiudizio contro l’imitazione nell’arte che abbiamo ereditato dai Romantici. Fosse e Allen fondamentalmente non fanno altro che rubare le idee dei rispettivi film da Fellini, ma poi le trasformano in qualcosa di originale e personale in un processo che rinnova il discorso teorico sulla creatività artistica impostato dal regista riminese.

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

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

Woody Allen riprende brillantemente anche uno dei marchi di fabbrica di Fellini:

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

Come Guido, Sandy Bates ha molti problemi nel trattare con le donne della sua vita. Pur essendo appassionatamente innamorato della nevrotica Dorrie (Charlotte Rampling), Bates è anche attratto dalla più accessibile Isabel (Marie-Christine Barrault) e si incontra con un'attraente ragazza di nome Daisy (Jessica Harper) all'Hotel Stardust, dove è in corso una convention sui suoi film. Allen usa anche improvvisi stacchi dalla realtà del presente alla memoria o alla fantasia, tipici dello stile di *8½*. Per esempio vediamo in un flash-back l'infanzia di Sandy Bates: a quei tempi il ragazzino era un precoce prestigiatore e showman, già destinato a lavorare nel cinema. Isabel, come fa Carla, l'amante di Guido, fa la sua inaspettata comparsa all'Hotel Stardust.

Sandy Bates si preoccupa dell'influenza che il suo produttore potrebbe avere sulla sua creatività, anche qui come capita a Guido Anselmi. Nel film che Bates vuole realizzare, tutti i personaggi vanno a finire in una discarica, ma invece la produzione vuole che tutto finisca in musica, con uno di quegli happy end hollywoodiani che il regista ormai odia. Entrambi i finali comunque ricordano le sequenze conclusive di *8½* che riuniscono insieme tutti i personaggi del film. Un altro probabile riferimento al film felliniano spiegherebbe l'uso della carrozza ferroviaria, visto che un finale alternativo di *8½* vedeva tutti i personaggi riuniti su di un treno.

Bates è ovviamente perturbato dal mistero del femminile quanto Guido e, ad un certo punto, fantastica sull'idea di mettere insieme parti di donne diverse per formare una donna perfetta in una comica scena ambientata nella sala operatoria di un ospedale. Ma questa fantasia si rivela ancora una volta la scena di uno dei film comici di Bates, fatto che apprendiamo quando alcuni spettatori all'hotel, rivolgono a Bates delle domande sui suoi film. Per elaborare ulteriormente il problema del film comico contro il film tragico (il vero tema della metacinematografia alleniana) Allen ci mostra Bates, Daisy e Isabel alla proiezione di *Ladri di Biciclette* di De Sica, spettacolo che successivamente causa una discussione sul senso della vita, una delle due costanti preoccupazioni di Bates (l'altra riguarda le relazioni con le donne).

Dopo una serie di avventure comiche, inclusa una scena nella quale Bates in-

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

Il colpo di genio di Fellini, come quello di Pirandello in *Sei personaggi*, era stato quello di fare un film sull'impossibilità di fare un film e la visualizzazione di questa impossibilità ha materializzato un film interamente nuovo sulla creatività artistica. Woody Allen arriva ad un simile miracolo con *Stardust Memories*. Ma le conclusioni dei due film rimangono molto diverse, riflettendo la specifica personalità dei due registi. L'estroverso Fellini termina il suo film con una celebrazione mozzafiato, un momento festoso che seduce il pubblico per la sua coraggiosa semplicità, visualizzando l'attimo stesso della creatività artistica nella soggettività. Il regista, Guido Anselmi, regredisce al punto da ridiventare un bambino che marcia insieme ad un gruppo di clown-musicisti per poi sparire, lasciando dietro di sé solo la fonte primordiale del potere di fascinazione del cinema: la luce che svanisce sul nero dello schermo mentre scorrono i titoli di coda. L'introverso intellettuale Allen, termina il suo film con Sandy Bates che da solo in un cinema, dopo che il pubblico è andato via, contempla lo schermo cinematografico vuoto. L'immagine svanisce su una dissolvenza in nero mentre sono visibili solo le lampadine sul soffitto, che risplendono come stelle. Uno dei maestri del cinema italiano è stato derubato dalle sue immagini, idee e tecniche narrative da un maestro americano che si considera un suo ammiratore. *8½* è il capolavoro di Fellini a causa della sua maniera paradossalmente controllata di presentare una soggettività dietro la facciata di quella che Fellini chiamava "la bella confusione", titolo alternativo del film che fu poi alla fine respinto. Quaranta anni dopo la sua prima, *8½* non sembra affatto confuso, ma invece quasi un testo modernista, classicamente organizzato, così familiare oggi quanto una volta era sbalorditivo e sorprendente. Il saccheggio del capolavoro di Fellini da parte di Woody Allen ha prodotto un altro film molto buono, ma in una chiave completamente diversa, più prossima al suo stile personale e al suo metodo artistico

minimalista.

Il cinema di Fellini si è rivelato una miniera d'oro di immagini e di idee per altri registi. Cosa anche più importante, come abbiamo visto, *8½* è diventato la pietra di paragone per quel che riguarda il cinema sul cinema, i film sui film e l'autoriflessione sulla creatività stessa, offrendo ai registi una struttura sulla quale organizzare la loro personale visione dell'argomento.

Bob Fosse ha usato suggestioni felliniane per drammatizzare le sue idee sulla coreografia e sul musical. Woody Allen per analizzare le sue nevrotiche preoccupazioni sulle relazioni con le donne e sulla felicità. *Il ladro di orchidee / Adaptation* di Spike Jonze, tratto dall'intelligente sceneggiatura di Charlie Kaufman, sposta il discorso felliniano sul fare cinema e sulla creatività artistica, dal regista allo sceneggiatore. Il film, candidato senza successo all'Oscar, al Golden Globe e al premio della Writers Guild per la miglior sceneggiatura, ha nonostante tutto ricevuto molti riconoscimenti da parte dei critici a New York, Toronto e Chicago.

Jonze e Kaufman rappresentano una delle più originali coppie regista-sceneggiatore attualmente al lavoro a Hollywood. Prima di *Adaptation* i due avevano prodotto un altro film molto acclamato dalla critica: *Essere John Malkovich* (1999)

Lo sceneggiatore Charlie Kaufman va direttamente alla fonte della geniale intuizione di *8½*: il film di Fellini trattava dell'impossibilità di fare un film, mentre la sceneggiatura di Kaufman concerne l'impossibilità di scrivere una sceneggiatura per adattare un libro chiamato *Il ladro di orchidee*, scritto da Susan Orlean, una redattrice del New Yorker. Charlie Kaufman si autoritrae nella sceneggiatura e inventa anche il personaggio del suo fratello gemello, Donald Kaufman, entrambi i ruoli sono interpretati da Nicolas Cage. Charlie soffre di un blocco creativo, mentre Donald vuole scrivere sceneggiature solo per fare soldi. In questo modo Kaufman evidenzia le contraddizioni e i problemi delle sue scelte creative confrontandosi col modello del fantomatico fratello gemello. Jonze e Kaufman giocano ulteriormente col loro pubblico inserendo nel cast persone reali come John Malkovich, Jonze stesso, John Cusack e Catherine Keener, che interpretano se stessi e ancora persone realmente esistenti ma impersonate da attori, come Charlie Kaufman, John Laroche e Susan Orlean. Un personaggio interessante è Robert McKee, guru della sceneggiatura che offre seminari di scrittura a gente come Donald ed è autore di un popolare bignami per aspiranti sceneggiatori. Il libro esiste veramente e si intitola: *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (1997).

Nel film, *adaptation*, adattamento, è un termine che si riferisce non solo all'adattamento del libro in una sceneggiatura, ma anche al processo darwiniano che per-

mette a fiori come le orchidee di adattarsi a sopravvivere. Ancora più importante è il riferimento al modo in cui il cuore si adatta alla passione.

Gli aspetti più felliniani di *Adaptation* ruotano attorno alla relazione fra Charlie (una persona realmente esistente) e Donald (una persona inventata da Kaufman per complicare la trama del film). Donald segue alla lettera le meccaniche istruzioni di Robert McKee e riesce a firmare un contratto milionario per la sceneggiatura di un thriller. A differenza di Charlie, che cerca l'originalità, Donald sa quello che vuole, un lucroso contratto per una sceneggiatura banale: "McKee dice che tutti dovremmo scrivere nell'ambito del genere, dovremmo trovare l'originalità nel genere. Lo sai che non c'è più stato un nuovo genere da quando Fellini ha inventato il *mockumentary*?... Il mio genere è il thriller e il tuo?".

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

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

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

In questa panoramica ho menzionato solo alcuni degli esempi più importanti ed eclatanti di quei lavori e di quei registi che, nel cinema recente, riflettono l'impatto del cinema di Federico Fellini. L'opera di Fellini e in particolare *8½*,

è ormai diventata canonica nelle scuole di cinema e nei libri di testo e non c'è ragione di credere che la sua influenza potrà in futuro diminuire, specialmente per il fatto che la tecnologia del DVD ha reso i lavori di Fellini molto più facili da raggiungere per tutti.

Durante il Rinascimento europeo, quando l'Italia faceva scuola al resto d'Europa, Francesco Petrarca ha inventato un nuovo tipo di discorso poetico, liriche che avrebbero dovuto essere dedicate alla donna amata, ma che in realtà trattavano solo del poeta e non dell'oggetto del suo amore. Erano poesie amorose supremamente auto-riflessive. Per secoli, fino al Romanticismo ogni poeta europeo in ogni lingua ha sottratto alla poesia di Petrarca qualcosa che riguardava i concetti, le metafore, le immagini e le situazioni liriche. La lirica amorosa e quella petrarchesca erano divenute praticamente sinonimi.

Il cinema ha solo poco più di un secolo di vita, ma mi azzarderei a prevedere che il cinema di Fellini godrà (o soffrirà, secondo la qualità degli imitatori) grosso modo della stessa sorte per il secolo a venire. Ogni discorso sulla natura del cinema diventerà inevitabilmente auto-riflessivo e meta-cinematografico e perciò dunque felliniano. L'aver fondato un intero nuovo genere cinematografico, il *mockumentary* se accettiamo la definizione data in *Adaptation*, rappresenta solo uno dei molti contributi di Federico Fellini all'arte del ventesimo secolo.

(traduzione in italiano a cura di Fabio Benincasa, Indiana University)

FEDERICO FELLINI'S PRESENCE IN THE CONTEMPORARY CINEMA: PRELIMINARY CONSIDERATIONS

by Peter Bondanella

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

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

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

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

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

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

From a cinematic point of view, Scorsese's film reflects the classic film buff, something foreign to Fellini's mentality. For example, Scorsese's characteristic use of a mobile and highly involved camera – often a hand-held camera as opposed to a more traditional tracking shot closely following a character through a location as if it were his point of view – may be explained not only because of the low budget with which he was forced to work but also because he identified that particular style with one of his favorite directors, Sam Fuller. Just as Fellini's original has the "feel" of the Adriatic but was actually shot on the other side of the peninsula, Scorsese manages to produce the "feel" of New York City even though most of *Mean Streets* was shot in twenty-one days in Los Angeles with only time for six days of work in New York City. The very first sequence of the film, and the key words in the film's script, are spoken over a black screen just before the home movie: "You don't make up for your sins in church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit and you know it." Martin Scorsese, not Harvey Keitel/Charlie, speaks these words

and this Felliniesque technique of the director's direct intervention into the narration through the voice-over also encourages the viewer to see Charlie's story as an account of the director's autobiography (again, something Scorsese might well have learned from *Roma* or *Amarcord*). Later, Scorsese (not Keitel) says in voice-over: "Lord, I'm not worthy to eat your flesh, not worthy to drink your blood." Scorsese makes another and final appearance at the violent finale of the film, a role that anticipates a similar and more famous appearance in *Taxi Driver* (1976). Here, Scorsese can be seen sitting in the back of the car driven by Michael and shooting at the car in which Charlie, Johnny Boy, and Theresa are riding. *Mean Streets* ends violently and almost without any explanation of why Michael and his accomplice Scorsese would shoot not only at Johnny Boy but also at his other two friends.

Even though seeing *Mean Streets* some three decades after it first appeared uncovers some of the film's minor flaws, the mature Scorsese style of such masterpieces as *Taxi Driver* and *GoodFellas* can already be seen. While Scorsese's view of Italian American Little Italy and the Hollywood Italian characters he creates to populate this cityscape of the mind are deeply flawed, often negative, and even unlikable, they represent powerful film images that will influence the course of American cinema for years to come. This means, of course, that Fellini indirectly influences the course of much American cinema that follows the lead of *Mean Streets*. Perhaps the most original aspect of Scorsese's visual style in *Mean Streets*, as least insofar as representations of Hollywood Italians are concerned, is the director's visualization of Catholic ideas of sin, guilt, and expiation in the film's rich imagery. In employing Roman Catholicism as a source of his visual style, Scorsese may well have been influenced again by Fellini, whose entire body of work reflects a Catholic consciousness, if not the conscience of a practicing Catholic. In fact, the remarks Scorsese makes about Fellini's works in his recent documentary on Italian cinema would point to an important lesson he learned from such films as *La strada* (1954) or *The Nights of Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, 1957) where Catholic religious concepts become employed in a secular framework, much as Scorsese does quite successfully in *Mean Streets*.

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

Such borrowings from Fellini transposed from one setting to quite a different one are not uncommon. No two directors could be more different in personality, artistic vision, or style than Federico Fellini and Peter Greenaway. Yet, there is certainly no doubt that the many static tableaux from Greenaway's *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) are quite similar to similar scenes in *Satyricon* (1969). This technique of tracking a movie camera past a number of outlandish

and grotesque characters or situations can only derive from his masterpiece about classical Rome. Greenaway's work has been interpreted as a parable about Margaret Thatcher's Great Britain. *Fellini's Satyricon* has no modern political counterpart (that kind of symbolism can only be found in *Orchestra Rehearsal*, 1979, which has clear links to the atmosphere in Italy after the assassination of Aldo Moro). But Fellini's adaptation of the Roman novel by Petronius does intend to make a point about the degradation of contemporary culture when compared to that of ancient Rome and to ponder the possibility of radical change at the end of the film when the two picaresque heroes decide to sail off into the unknown in search of new adventures. Greenaway's interest in Fellini's work despite the chasm that separates their visions of the world may also be discerned in a more recent film, *8½ Women* (insert Italian title, 1999), a film in which the director claims he has presented a comic parade of eight and a half archetypes of male sexual fantasies embodied in various women, one of whom (the so-called "half woman" is named Giulietta) represents a rather unkind reference to Fellini's wife). In this film, a businessman named Philip inherits eight and a half pachinko parlors in Toyko. He returns to his chateau in Geneva and sleeps with his son Story, who shows him Fellini's *8½* and persuades his father to turn the family chateau into a bordello. Fellini has often been accused of over-the-top ideas, but rarely have any of his movies contained such grotesque and fundamentally depressing views of human sexuality. Greenaway's cinema seems motivated by anger and by too much cerebralism – qualities that Fellini rarely embraced. However, Fellini would certainly agree with Greenaway's character Story who informs his father Philip, after watching *8½* (in particular, the harem sequence in which Guido Anselmi attempts to control all the women in his life) that indeed, all film directors make films to satisfy their sexual fantasies.

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

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

a bank learn from a foreign film? Earlier it had run a similar commercial asking what can a bank learn from a Harley Davidson motorcycle! It comes as no surprise that the film selected to be presented as the prototype of a “foreign film” is $8\frac{1}{2}$ (specifically, the celebrated harem sequence in the farmhouse).

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

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

Perhaps the best example of the extremes to which admirers of Fellini will go is Bob Fosse’s *Sweet Charity* (1969), a film not just indebted to *The Nights of Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1956) but truly a Hollywood version of the Italian original. First presented on Broadway by Fosse as a musical comedy in 1966 and starring Fosse’s wife Gwen Verdon in the original Broadway cast – another parallel with Fellini, who often employed his wife in starring roles – Fosse’s musical was an enormous success and introduced a number of famous songs, including “Big Spender,” “I Love to Cry at Weddings,” “There’s Gotta Be Something Better Than This,” and Charity’s famous theme song “If My Friends Could See Me Now.” Fosse’s reliance upon the original Fellini film was so extreme that even though Neil Simon composed the book that was set to music by Cy Coleman, Fosse gave Fellini, Tullio Pinelli, and Ennio Flaiano top billing credit for the original screenplay just above Fosse’s name. This kind of top billing was continued when the film adaptation of the musical *Sweet Charity* was released in 1969. *Sweet Charity* comes as close to being a copy of a Fellini film as any director has accomplished, but Fosse’s talent and energy rise to the occasion and

the result is both original and faithful to the Maestro in all the things that count – vibrant imagery, sentiment, energy, and the sense of movement and excitement that was so typical of Fellini films from the late 1950s and the 1960s, such as *La dolce vita* (1959). The show-stopping dance numbers in a night club called the Pompei Club where Fosse's prostitute meets the famous actor represents one of the most remarkable examples of virtuoso scenography and brilliant choreography in the history of the American musical.

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

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

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

Paul Mazursky's *Alex in Wonderland* (1970) presents a puzzled film director played by Donald Sutherland mesmerized by Fellini's example. His dilemma in making a film is underscored by a

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

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

Severine forgets her lines over and over again. She complains that when she acted for Fellini, she only had to recite numbers and was dubbed in post production, but Ferrand insists on direct sound. Ferrand insists constantly that everything in a film must ring true to reality, but everything about his film seems false except Truffaut's love for the technical aspects of film making.

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

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

All That Jazz, like *Sweet Charity*, avoids the intellectualism to which admirers of Fellini's cinema all too frequently succumb. It won four Oscars out of a total of nine nominations. *All That Jazz*, like *Sweet Charity*, exudes a life-affirming kind of kinetic energy that Fosse must have found so alluring in both *La dolce vita* and *8½*. While Fellini's metacinematic discourse on artistic creativity toys with the idea of death in the frenetic press conference that takes place toward the end of Fellini's film just before its triumphant conclusion, Fosse presents himself in the thinly disguised figure of Joe Gideon as a man addicted to sex, alcohol, drugs, and above all else his art. Joe is also obsessed with death. The opening scene of the film – repeated many times thereafter – shows Gideon waking up, taking Dexedrine and Alka-Selzer, smoking in the shower, drinking, listening to Mozart, and putting eye drops into his blood-shot eyes, concluding with the remark he delivers to himself by looking into the mirror: "It's show time!"

Like Fellini's director figure Guido Anselmi, Gideon is desperately seeking to complete a film – an

homage to American comic Lenny Bruce here called *The Standup*. Fosse actually directed a similar film entitled *Lenny* (1974). At the same time, Gideon is also trying to put together a new musical comedy on Broadway. Fellini was always rumored to have had an affair with Sandra Milo who plays the mistress Carla in *8½*, and Fosse copies Fellini in this respect but goes him one better, casting not one but two of his former mistresses in the film. Anne Reiking plays Katie – Gideon’s mistress) – while Jessica Lange plays Angelique, Gideon’s mysterious interlocutor in his subconscious thoughts. Angelique is clearly a character of Fellinian inspiration. Her fantastic costumes come from suggestions in Fellini’s *Juliet of the Spirits* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), while Fosse’s use of a woman to personify death leads us back to Fellini’s *Toby Dammit* (1968) where a similar figure is a devious young girl who leads a British actress to his death. In both *All That Jazz* and *Toby Dammit*, the temptress figure encourages the male protagonist to engage in self-destructive behavior. Just as Fellini’s Guido slides effortlessly between “realities” in his present time as he attempts to complete a science fiction film, his past memories, and his fantasies (usually future directed), Gideon goes back and forth between his dance rehearsals and his film editing to engage Angelique in subconscious conversations and fantasies.

Doomed to destruction, Joe Gideon finally has his physical breakdown and is taken to the hospital. Here Fosse engages in the same kind of show business “razzle dazzle” from vaudeville and variety shows that always fascinated Fellini. Flat on his back in a hospital bed, Gideon dreams that he is filming his life, just as Guido Anselmi mixes his own life with his film to be created. In four related sequences entitled “Hospital Hallucinations,” Gideon watches from his bed as another Joe Gideon – the director of the hallucinations – films four different dance interpretations of Gideon’s life. Not unexpectedly for a choreography’s hallucinations, the four sequences feature dancing, singing, and the three most important women in Gideon’s life: ex-wife Audrey (Leland Palmer), his present mistress Katie; and his daughter Michelle (Erzsebet Foldi). These dance scenes may well have been inspired by Fosse’s reinterpretation of the important screen test scenes from *8½*. One of the four “takes” is entitled “Old Friends” and features ten showgirls – Fellini’s beloved soubrettes – who dance with the kinds of ostrich feathers we associate with Jacqueline Bonbon (Yvonne Casadei), the aging soubrette in the harem sequence of *8½*. Two characteristically brilliant dance numbers show us Fosse’s source of creativity. The first is an erotic dance routine Fosse creates out of a banal storyline offered by his musical collaborators and the disastrous rehearsals we are shown of the number earlier in the film. As if by magic, Fosse produces one of the great moments in musical film in this hymn to sexuality, a parody of a dance number about an airline named AirErotica. Sexuality lies at the core of the creative fantasy of Fosse’s Joe Gideon just as it does for Fellini’s Guido.

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

Rotunno as his cameraman (a master director of photography who frequently worked with Lina Wertmüller, another Italian director whose debt to Fellini's style is beyond question). Rotunno's photography for Fosse exhibits an evident Fellinesque quality.

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

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

Woody Allen also brilliantly copies one of Fellini's trademark techniques: employing the frame to produce a feeling of entrapment on the part of the protagonist whose subjective states is the subject of *La dolce vita* or *8½*. Like Fellini, Allen brilliantly employs crowd scenes, press conferences,

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

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

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

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

Fellini's stroke of genius in *8½*, like Pirandello's in *Sei personaggi*, had been to make a film about the impossibility of making a film – the visualization of that impossibility created an entirely new film about artistic creativity. Woody Allen achieves something of the same miracle in *Stardust Memories*. But the conclusion of each film remains entirely different and reflective of each director's personality. Fellini, an extrovert, ends *8½* with a breath-taking celebration, a festive moment that carries his audience away by its daring simplicity and visualize the very moment of artistic creativity in subjectivity. The director figure Guido Anselmi regresses to a child who marches with a group of clown musicians and then disappears from view, leaving only the primordial source of

the cinema's power, light before the screen fades to black with the film's credits. Allen, an introvert and intellectual, ends his film with Sandy Bates alone in the theatre after the audience has left, staring at the empty screen. The camera fades to black with only the house lights on the ceiling lit. . .and yet they seem as if they shine like the stars above. One master of the Italian cinema has been plundered for images, ideas, and narrative techniques by a master of the American cinema who considers himself Fellini's admirer. Fellini's *8½* is by far the greater work because of its paradoxically tightly controlled presentation of subjectivity behind a facade of what he himself called "la bella confusione," one of the alternate titles for the film that was eventually rejected. Forty years after its release, *8½* seems not confused but almost a classically organized modernist text, as familiar to us today as it was perplexing and puzzling when it first appeared. Allen's "wholesale theft" of Fellini's masterpiece produces another very good film but in an entirely different key, one more suitable to his personal style and his minimalist artistic methods.

Fellini's cinema has produced a goldmine of images and ideas for other film directors. More importantly, as we have seen, *8½* has become the touchstone for cinema in the cinema, films about films, and self-reflexive discourse on creativity itself, offering other directors a structure upon which to organize their very different views on this topic. Bob Fosse used Fellini's suggestions to dramatize his ideas about choreography and musical comedy. Woody Allen employed a Fellinian discourse to analyze his own neurotic preoccupation about his relationships with women and about being happy. Spike Jonze's *Adaptation*, provided with a brilliant script by Charlie Kaufman, moves the Fellinian discourse about filmmaking and artistic creativity from the film director to the scriptwriter and his script. Nominated unsuccessfully for an Oscar, a Golden Globe, and a Writers Guild of America Award for Best Screenplay, it nevertheless received awards from the New York, Toronto, and Chicago film critics. Jonze and Kaufman represent one of the most original teams currently working in Hollywood. Before *Adaptation*, they produced together another critically acclaimed film: *Being John Malkovich* (insert Italian title, 1999). Kaufman the scriptwriter goes directly to the source of Fellini's brilliant insight with *8½*: Fellini's film was about the impossibility of making a film, while Kaufman's script concerns the impossibility of writing a script to adapt a book called *The Orchid Thief* by Susan Orlean. Kaufman puts himself in his script and also includes a twin brother Donald Kaufman – both roles played by actor Nicholas Cage. Charlie suffers from artistic blockage, while Donald just wants to write a script to make money. Kaufman the scriptwriter thus dramatizes his creative choices in his chosen profession by contrasting himself with a fictional brother. Jonze and Kaufman also play with their audience by placing real people in the film, such as John Malkovich, Jonze, John Cusack and Catherine Keener, who play themselves; other people who actually exist are played by actors, such as Charlie Kaufman, John Laroche, or author Susan Orlean. One character of great interest is Robert McKee – a guru of scriptwriting, who gives seminars to people like Donald and is the author of a popular "how to do it" manual that aspiring scriptwriters employ. This book actually exists and is entitled *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting* (1997). In the film, adaptation is a term that refers not only to writing a script from a book but also describes the Darwinian process of how flowers such as orchids adapt to survive. More importantly, adaptation in the film also means how the heart adapts to passion.

The most Fellinesque aspects of *Adaptation* evolve around the relationship of Charlie (a real person) and Donald (a non-existent person Charles Kaufman invents to complicate his plot in the film). Donald follows Robert McKee's mechanical directions to the letter, resulting in a million dollar

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

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

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

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

IL MIO PRIMO INCONTRO CON FELLINI

PAUL MAZURSKY

Ho visto la prima volta Rimini cinquant'anni fa, nel film *I vitelloni*. Ho visto il film a New York: avevo circa ventidue, ventitré anni, e mi impressionò molto, mi commosse. Non avevo mai sentito parlare di Fellini fino allora. Quando uscii dal cinema stavo letteralmente tremando per le storie di questi quattro giovani italiani, con i loro sogni, le loro fantasie, le loro vite. Per la prima volta nella mia vita pensai di diventare regista io stesso.

Ora voglio raccontarvi la storia di quando incontrai Fellini quindici anni dopo, e come rimanemmo grandi amici per i successivi venticinque.

Quindici anni dopo avevo diretto il mio primo film, *Bob and Carol, Ted and Alice*, che aveva avuto un ottimo successo. Si trattava di mettersi a lavorare al secondo film, ma non sapevo cosa fare, non avevo un'idea, così decisi di rubarla a 8½, decisi di fare un film su un regista che non sapeva cosa fare. Scrissi un soggetto dove questo regista era così confuso che sognava nello stile degli altri registi, non nel suo: sognava come Truffaut, come Fellini. Andato in Italia, il protagonista, interpretato da Donald Sutherland, incontrava casualmente Fellini a Cinecittà.

Decisi di contattare Fellini perché interpretasse se stesso. Ebbi il suo numero di telefono da Anthony Quinn. Gli mandai un telegramma in cui spiegavo la necessità di averlo come attore nella parte di se stesso nel mio film per un giorno: io sarei andato a Roma. Fellini mi rispose con un altro telegramma: "Non so chi sei, non ho visto il tuo film, io non sono un attore, il mio nome è Fellini, sono un regista. P.S.: Se davvero vieni a Roma, per favore chiamami". Il giorno dopo volai a Roma. Lo feci: ero pazzo. Ma dovevi essere pazzo per incontrare Fellini.

Così chiamai un uomo meraviglioso di nome Mario Longardi, che speravo fosse qui. Longardi mi chiese: "Tu chi sei?", io risposi: "Ho un telegramma di Fellini, che mi diceva di chiamarlo, se fossi venuto a Roma". E Lombardi: "Non so di

che cosa stai parlando. Ti richiamiamo”.

Io stavo all'Hotel Excelsior. Dopo un ora mi richiamò e mi disse: “Il Maestro avrebbe piacere di incontrarti domani sera alle otto al Grand Hotel”. Ero tutto eccitato. La sera successiva andai al Grand Hotel, alle sette e mezza, e mi sedetti, cominciando a guardarmi attorno per vedere apparire Fellini. Circa trenta secondi prima delle otto si cominciò a sentire una musica di Nino Rota e subito dopo dalla porta girevole dell'ingresso entrò Fellini, con il cappello, vestito di nero, e con un uomo al suo fianco, Mario Longardi. Mi alzai e gli andai incontro per salutarlo. Lui mi guardò e mi disse: “Sei pazzo, è vero?”. “No”, risposi, “voglio solo che faccia il mio film”. Allora lui, rivolto a Longardi: “Mario, puoi lasciarci, andiamo a mangiare qualcosa”.

Per i quattro giorni successivi, e le relative notti, fui sempre con Fellini: per qualche ragione gli piacevo. Gli mostrai il mio film, che mi ero portato dietro, e gli piacque. Gli piaceva andare nei ristoranti, in cerca di formaggi, parlando di donne, mai di cinema. Mi chiedeva: “Perché vuoi me nel tuo film? Non ne hai bisogno: usa un Fellini di cartapesta, un nano Fellini, un gigante Fellini. Non hai bisogno di Fellini”. “No”, gli dissi, “ho bisogno del vero Fellini”.

Furono dei bei giorni, in cui accadde molte cose: lo vedevo come un fratello maggiore – io non avevo fratelli maggiori. All'epoca aveva cinquant'anni, ed io quaranta. Ed era triste per aver oltrepassato la linea dei cinquant'anni. Io gli chiesi il perché, e lui rispose: “Vedi il cinque: basta un semplice trattino e diventa sei. Fa così presto!”.

Alla fine dei quattro giorni, mi disse: “Paolino”, così mi chiamava, “devi proprio avere me nel tuo film?”. “Sì”, risposi, “devo proprio”. “Va bene”, concluse, “farò il film”.

Decisi di tornare in California e girare il mio film con Donald Sutherland, prevedendo di tornare a Roma dopo dieci settimane circa per un giorno o due, il tempo necessario per riprendere le sequenze con Fellini. Ero molto felice. Dieci settimane dopo, nel fine settimana precedente il mio previsto ritorno in Italia, ricevetti a casa una telefonata di Mario Longardi: “Ho una brutta notizia: il Maestro ha cambiato idea e non farà più il tuo film. Grazie. Mi dispiace molto”. “Grazie molte, Mario, bye-bye”, risposi.

Feci come se non avessi mai ascoltato quelle parole. Non ne parlai con nessuno agli studi dell'MGM. Presi Donald Sutherland, l'operatore Laszlo Kovacs e poche altre persone, e partii per l'Italia. Arrivati a Roma chiamai Longardi: “Mario, siamo qui per girare la scena”. Mario rispose: “Ma sei impazzito? Ti ho chiamato sabato scorso, te l'ho detto: ha cambiato idea”. Ed io di nuovo: “Oh, c'erano molti

disturbi sulla linea, non riuscivo a sentirti. Una comunicazione terribile”. Allora Mario, alterato: “Te l’ho detto: ha cambiato idea, non farà il tuo film. Se vuoi parlare con Fellini, sta mangiando da Cesarina”. Andai al ristorante di Cesarina. Lei mi riconobbe perché c’ero stato con Federico, mi salutò e mi indicò il suo tavolo. Vidi Fellini seduto, intento a condire il suo piatto di pasta, con gli occhi abbassati. Senza che lui se ne accorgesse, mi avvicinai e gli dissi: “Buongiorno Federico, sono qui per girare la scena”. Sorpreso, alzò gli occhi, restando per un attimo immobile. Poi rispose: “Ok, giriamola”.

Fu un attore meraviglioso. Io ero, penso, la seconda persona a dirigere Fellini: prima lo aveva fatto solo Roberto Rossellini ne *Il miracolo*. E io lo diressi in questo film. Naturalmente mentre eravamo sul set, lui mi chiedeva: “Maestro, va bene se mi muovo così? Maestro, vuoi che faccia questo? Sei tu il Maestro”.

Martin Scorsese ha detto: “Era molto piacevole e divertente, molto gentile...”. Era una bella persona.

[videoproiezione della sequenza tratta da *Il mondo di Alex*]

(testo non rivisto dall’autore)

MY FIRST MEETING WITH FELLINI

by Paul Mazursky

I saw Rimini for the first time fifty years ago in the film *I vitelloni*. I saw it in New York, when I was about 22-23 years ago. It impressed me enormously. I was very moved. I had never heard of Fellini before that. I remember me coming out of the theatre into the New York sunshine, literally trembling about the story of these four young Italians in Rimini, with their dreams, their fantasies and their lives. There was something in this movie that for the first time made me think about becoming a director. So I would like to tell you the story of how I met Federico Fellini 15 years later and how we remained great friends for 25 years.

15 years later I had directed my first film *Bob & Carol & Ted & Alice*. It was a very good success and now I had to do my next film, but I didn't know what to do. So I decided to steal 8½.

I decided to make a movie about a director who didn't know what to do. I wrote a script and this director was so confused that he dreamed in the style of other directors, not in his own style. He dreamed like Truffaut, he dreamed like Fellini. And I wrote a scene in the movie where he meets Fellini while he was in Rome, in Cinecittà. Donald Sutherland played the part of the director. I will show you the scene in a few minutes.

So I decided to try to convince Federico to play himself in the movie. I got his phone number from Anthony Queen, who my producer knew. I sent a telegram to Fellini telling who I was and everything about the movie, asking him to play himself in the film for one day in Rome. He wrote me back saying something like: "I don't know who you are. I never saw your movie. I am not an actor. My name is Fellini. I am a director. P.S.: If you ever come to Rome please call me".

The next day I flew to Rome. I really did it. I was crazy. But you have to be crazy to meet Fellini. Then I called a wonderful man, whose number I had. His name is Mario Longardi, who I had hoped would be here. Longardi said: "Who are you?", and I replied: "I got a telegram from Fellini. He wrote me that if I should call him". He said "I don't know what you're talking about but let me call you back". I was staying at the Excelsior Hotel in Rome. Half an hour later he called me back saying: "The Maestro has agreed to meet you tomorrow evening at 8 in the lobby of the Grand Hotel in Rome".

I was very excited. The next day I went to the Grand hotel half an hour earlier. I was sitting there looking if Fellini was going to come. I knew that if he didn't think it was right, he would dismissed it. In about 30 seconds I could hear Nino Rota's music. The doors started to turn here came Fellini! Black coat over the shoulders, with another man who turned out to be Mario Longardi. I stood up and walked over to Fellini. He looked at me and started to laugh. He said "Are you crazy? *Sei pazzo?*" And I replied: "No, I just want you to be in my movie!" Then he said in Italian: "Mario, you can leave us. We're gonna go to get something to eat".

For the next four days and four nights I went around with Fellini. For some reason he liked me. I showed him my movie (I brought it to Rome) and he liked it. He loved to look for restaurants to eat cheese and talk about women. We didn't talk a lot about movies. And he kept saying to me: "Why do you want me to be in your movie? You don't need me! Use a cardboard – Fellini. Make believe! Use a dwarf – Fellini! A giant – Fellini! You don't need Fellini!", but I answered: "No, I need the real Fellini!"

We had a great time, so many things happened – I don't have time to tell you all these funny things – and he was a sort of an older brother for me. He was fifty then, and was also worried about

turning fifty. And I said: "I'm forty. Why are you so worried about fifty?!" He said: "Because of the 5. You see the 5? You just go like this and it's a 6! That's so fast!" He was right, actually. Finally, at the end of the four days he said to me: "Paolino, you must have me, mustn't you? You must have Fellini in your film!" and I said: "Yes, I must have Fellini!"; and he said "All right, I'll do it!"

So I arranged to go back to California, shoot my movie with Sutherland and Jeanne Moreau (I was in the movie too). In ten weeks I would return to Rome for a day or two, to shoot the scene with Fellini.

Ten weeks later, the weekend before I was supposed to come back, I got a phone call in my home from Mario Longardi: "Paul, it's Mario. I have a bad news. The Maestro has changed his mind. He cannot do your picture. He cannot act. Grazie. I'm very sad". I only said "Thank you very much, bye-bye". I pretended I didn't hear it. I told nobody at MGM, and I took Sutherland, the cameraman (it was Laslo Kovacs, an Hungarian) and few other people and we went to Rome. Once there I called Longardi saying: "Mario we're here to shoot the scene". He said: "What are you, crazy? I called you last Saturday, I told you he changed his mind!"; and I replied: "Oh! We had a very bad connection, I didn't hear you!". He got angry and said: "I don't know what to tell you. Fellini will not do this. If you want to talk to him he's having his heavy lunch at Cesarina's. You go and tell him".

So I went to Cesarina's Restaurant. She knew me because I met there already with Federico. And she said: "Oh, nice to see you. The Maestro is over there having his lunch". I saw Fellini. He was putting the pasta on the spoon, looking down at the food. I walked over the table and I said: "Buongiorno Federico. I'm here to shoot the scene", and he went: "Ok, I'll do it!".

I'm gonna show you the scene in a few minutes, it's only about five minutes long. He was a wonderful actor. I think I'm only the second person who directed Fellini, after Roberto Rossellini in *The Miracle*. Of course when I directed him, he kept saying to me: "Maestro, is it alright if I move over here? Maestro, do you mind if I stand? You are the Maestro..." In fact, as Martin Scorsese said, he was very playful, very funny. He was very kind. He was a beautiful person.

[screening of a scene from *Alex in Wonderland*]

(not reviewed by author)

PRESENTAZIONE DEL VOLUME *LA MIA RIMINI* RIEDITO DA GUARALDI

SERGIO ZAVOLI

Questo mio intervento esce dal binario di questo convegno, perché non si unisce al coro di chi, avendone la competenza diretta, professionale, ha parlato di Federico sotto la specie del regista. Io indugerò sulla persona, piuttosto che sul personaggio, del quale per altro si è detto talmente tanto, e forse troppo, che credo non valga davvero la pena di aggiungere molto. Oserei dire che, della presunta personalità di Federico Fellini, si sa quasi tutto, oppure si pretende di sapere quasi tutto, mentre si sa assai meno di quella che era la sua personalità interiore, quella psicologica, quella più segreta, quella che riservava agli amici veri, che sono stati pochi, a cominciare da colui che è stato veramente il suo riferimento costante, quotidiano, fino agli ultimi giorni della sua vita: sto parlando dell'avvocato Luigi Benzi.

Questo libro ha un grande pregio, secondo me, un pregio di una natura molto speciale. Cioè di una natura in qualche modo, non dico pedagogica perché sarebbe un discorso virtuoso che non mi va di fare né che voi gradireste ascoltare, ma di una natura civile e, oserei dire, persino etica. Prende le mosse da un libro celebre intitolato appunto *La mia Rimini* – che è lo stesso titolo d'altronde di questa edizione – che furoreggiò ai tempi in cui nacque per iniziativa di Renzo Renzi, il grande critico cinematografico e saggista e storico del cinema che tutti voi conoscete. Fu allora un tentativo straordinariamente riuscito, non fosse altro perché Renzo riuscì a convincere Federico a scrivere le pagine introduttive che, oltre che numerose, sono pagine dense, sono piene di cose, dove Federico veramente si impegna a dire di sé non le cose ormai standardizzate, che lui stesso in fondo incoraggiava dicendole a sua volta.

Il tentativo che è stato fatto dalla municipalità riminese, di intesa con la Fondazione Fellini e con l'editore Guaraldi, tendeva a uno scopo che mi sembra piena-

mente colto, che è quello di restituire, non dico credibilità perché non si tratta di riscoprire Fellini da nessun punto di vista, ma di restituire credibilità a quel tanto di personale, di umano, di intimo, di riminese persino, che Federico rappresentò nella sua vita, nei suoi film, nel suo modo d'essere, nelle sue amicizie, nelle sue confidenze, nelle sue trappole, nelle sue lusinghe, nelle sue tagliole di cui si circondava sempre per rendere un pochino misterioso il suo passaggio. D'altronde quando veniva a Rimini pareva veramente proprio un gioco delle apparenze, una specie di teatro delle ombre: lui arrivava di notte, andava sotto la casa di Titta, lanciava un sasso per svegliare il suo amico, il quale scendeva, insieme andavano nei vicoli della città, prendevano a calci i barattoli, si aggiornavano circa la loro vita. E all'alba la città si svegliava, sapeva che c'era stato Federico, ma Federico già non c'era più. Di qui la prima delle mitologie, che è il disincanto della città per il suo figlio più illustre, ai tempi delle sue prime colossali visionarietà che più rozzalemente vengono considerate bugie, millanterie: la storia degli zingari... e via discorrendo. Posso dirlo con un certa cognizione di causa perché Federico, essendo a mia volta di Rimini, era curiosissimo di sapere quali erano gli umori della sua città nei suoi confronti. E oserei dire che ogni volta mi invitasse a raccontargli quello che Rimini diceva di lui. Al punto che avendo esaurito tutto il repertorio ero arrivato quasi ad inventarmele le cose e non potevo essere sempre, come posso dire, agiografico, lusinghevole, qualche volta gli dovevo anche dire qualche cosa di critico, ed erano quelli i momenti in cui lui si divertiva di più: "Dimmi, dimmi, ma che cosa dicono di me?".

Questa è una piccola testimonianza, però sta a dire come Federico non avesse abbandonato i legami che lo univano alla sua città. Poi è venuto il giorno in cui Federico viene ad ammalarsi proprio a Rimini. E la città, paradossalmente, è come lusingata da questo evento pur così triste e si mette come in silenzio. Io conosco bene gli umori della mia città, è una città molto restia a concedersi: è cordiale negli aspetti della sua piccola mitologia, ma in realtà il riminese tende a prender tempo, vuole capire bene di che si tratta, non si concede con grandissima facilità. E figuriamoci come doveva essere difficile per una comunità come la nostra intendersi con un personaggio come Fellini che, facendo del cinema, andava a girare altrove molti film che avrebbe potuto girare a Rimini, secondo i suoi concittadini; che quando ambientava parte dei suoi film a Rimini, rifaceva Rimini in un modo in cui i riminesi non riconoscevano la propria città, quasi che Fellini fosse un fotografo o un documentarista. C'era insomma una sorta di ingenuità mista anche, forse, a un fondato sentimento di delusione per questa persona che diventava grande al di fuori di Rimini, senza che Rimini vi partecipasse, senza

che Rimini, oserei dire, potesse menarne vanto. Federico era molto curioso di questi umori e prese a tornare a Rimini, anche perché gli amici lo sollecitavano a farlo. Ma, proprio perché fu un approccio molto ingenuo il suo, ebbe subito le prime disgrazie, per così dire. Fu catastrofico, per esempio, l'incontro a Rimini, sul Corso, con il cosiddetto mago delle luci, il "Nin". Erano i giorni in cui Federico girava *La dolce vita* ed era famoso in tutto il mondo, non c'era giornale del pianeta che non parlasse di questo film scandaloso, pruriginoso, provocatorio, che questo regista riminese stava preparando. Quindi era perfettamente noto anche ai riminesi quello che Federico stesse facendo. Federico sbagliò l'approccio. Come incontrò il Nin gli disse: "Oh, Nin, come stai? cosa fai?". E allora lui si sentì come provocato, allargò le gambe, come fosse un cavalletto, e da sotto in su lo guardò e gli disse: "Io non faccio niente, e te?", come per stabilire subito le distanze. "Se mi vuoi mettere in difficoltà, sappi che io sono di Rimini", questo era il senso di quell'incontro.

Poi venne ad ammalarsi a Rimini, in quella suite del Grand Hotel, la 315, che dava sulla terrazza dove i ragazzi di *Amarcord* avevano ballato tenendo fra le braccia la nebbia, e dove Federico aveva preso l'abitudine di tornare specialmente quando c'era la nebbia. La nebbia a Rimini ha un significato più poetico che meteorologico: la nebbia a Rimini vuol dire sentire questo fischio lagnoso del porto, quando dal faro si segnala la presenza di questo imbocco, che può essere salvifico per le navi un po' alla deriva che non riescono a trovare per l'appunto l'imboccatura. Oppure quando i ragazzi e le ragazze dovevano cercare il posto dove stare, non visti. Addirittura Federico diceva: "La nebbia, serve a Rimini per i baritoni che vengono a respirare questa umidità che fa bene alla gola". E Federico amava moltissimo la Rimini sotto la nebbia, così come non aveva d'altronde mai amato la Rimini solare, quella estiva, quella tutta votata a questa stagione profana che durava sei mesi, che era tutta dedicata al sole e al mare. Lui d'altronde al mare non andava mai: quelle poche volte che si avventurava era vestito con giacca e cravatta, e credo che non abbia mai messo il piede nell'acqua.

Rimini, dicevo, si mise come in silenzio. Poi Federico, per effetto dell'ictus, dovette andare a Ferrara. Io ricordo una telefonata: "Come va Federico?". "Come vuoi che vada? Prova a immaginare di dover mettere una gamba dentro un contenitore e che in esso facciano colare del calcestruzzo a presa rapida. E che, quando il calcestruzzo ha tirato, come si dice, ti si imponga di muovere l'alluce. Evidentemente non puoi perché la tua gamba è tutt'uno con questa massa di cemento che la circonda. Eppure quello è l'ordine, e tu devi far partire dal cervello un'energia che non hai, che non puoi avere". Ed era disperato per questo: "Io

sono veramente in balia della mia malattia, non posso far nulla, sono prigioniero della mia malattia”.

Poi, come nessuno si aspettava, cominciò in qualche modo a star meglio, se non proprio a guarire. Immaginava di tornare al Grand Hotel dove avrebbe ritrovato Giulietta, per continuare quello scampolo di vacanza che avevano deciso di prendersi, con Arpesella che teneva sempre per loro, quando era alle viste l'arrivo di Federico e Giulietta, la famosa suite. Sennonché fu consigliato, Federico, di andare direttamente a Roma, dove si ricoverò e dove arrivò a quella sua morte di cui nessuno parla. È uscito un libro, quindici venti giorni fa, di cui ho ricevuto copia: è di un collega, Costanzo Costantini del “Messaggero”. È un libro di un coraggio immane perché alza il velo rispetto a una scena che nessuno ha avuto il coraggio di guardare, ed è la scena della morte di Federico. È vero che tutti sanno che Federico morì per un accidente banalissimo, un pezzetto di mozzarella che prende la via sbagliata e che soffoca il regista, dopo un quarto d'ora di richiami, di proteste e il silenzio dell'ospedale, l'impossibilità di avere a disposizione un medico in grado di praticare il primo dei soccorsi, probabilmente anche il taglio della laringe per aiutarlo a respirare. Perché di fatto morì in coma, per effetto della progressiva mancanza di ossigeno, di respirazione. Nessuno ne parla. Di quest'ombra di Federico che lascia la vita in quel modo assurdo nessuno parla. È un po' come, rispetto a Federico, l'ombra che sta nel logo che è al di qua e al di là di questo tavolo. Quella parte lì è rimasta in ombra: è il Federico misterioso di cui non si ha il coraggio di dire quello che invece è ora di dire, perché se ci sono delle responsabilità vanno chiarite, perché anche questo fa parte della storia di Federico. E non lo dico per eccitare le rivalse, le vendette, non in preda a giustizialismi di sorta: io credo anzi che Federico sarebbe il primo a rimproverarmi quello che sto dicendo, ma io lo sento proprio come una specie di insopportazione di tipo umano e civile. In ogni caso ciascuno faccia tesoro di questa parte della sua vita, della sua morte, come meglio crede. Io penso che ci abbia lasciato in un modo che non è accettabile. Però, voglio dire, la morte scioglie ogni dilemma e non si può vivere con l'animo voltato indietro quando accadono cose di questa natura: bisogna prendere atto semplicemente di quello che accade.

Così come non si ha il coraggio di svelare la morte di Federico, non si ha il coraggio di prendere per il petto quella sequela di persone che hanno fatto scempio della immagine di Federico, esibendo sentimenti, documenti, amori, amicizie, disegni, caricature, confidenze, complicità. Che non sono mai esistite, o se sono esistite lo sono state in una forma così episodica, oserei dire quasi quotidiana, e che comunque non ha lasciato segni. Io non posso dimenticare quello che mi ha

raccontato Biagi che è venuto a Rimini a salutare Federico e si è sentito dire: “Il tempo... ancora, ancora un po’ di tempo per innamorarmi ancora una volta”. Era chiaro che almeno in quel momento non aveva in corso nessuna delle storie che gli sono state vergognosamente attribuite. Se queste lettere d’amore fossero state autentiche, io mi chiedo perché, nel decennale della morte di Federico, quando è stata in qualche modo rivoltata tutta la sua vita, e Federico è stato frugato, analizzato, manomesso, frainteso, perché proprio queste persone in nome dell’amore che hanno dato o ricevuto non si sono messe a piangere, o non sono state in silenzio, o non hanno mantenuto la discrezione che toccava a loro prima che a qualunque altro? Perché esibire tutto questo? Perché lasciar credere che Federico fosse una persona che faceva della vita solo un gioco, una persona ribalda, senza principi, pronto a seminare dolori e delusioni dove passava? Quando Federico fu esattamente l’opposto. Federico era un uomo di una grandissima umanità. Era generoso: io so di persone che ricevevano un assegno mensile che Federico inviava. Inviava questi assegni postali, che era un modo curioso come quello di scrivere sulle cartoline postali, cosa che era abituale in Federico. In Italia ce ne sono migliaia. Perché Federico, questo sì va detto, era un pochino complice di se stesso ed era un po’ il palo delle proprie sventure, perché in qualche modo le creava. Non risparmiava mai la sua benevolenza, la sua attenzione più o meno sincera, per un sentimento, come posso dire, di doverosità verso le persone che si occupavano di lui. Aveva sempre bisogno di contraccambiare, di essere semmai lui in credito di qualche cosa. E allora rimanevano questi segnali, queste tracce, questi simulacri di un’attenzione che aveva il valore di un giorno, evidentemente. Quindi è stato possibile dire di Federico tutte queste cose a cui ho appena accennato: la marea degli amici, la marea dei confidenti, la marea delle persone senza le quali Federico non sarebbe riuscito a muovere i passi, quasi fosse stato una persona bisognosa continuamente di un puntello, di un incoraggiamento, quando Federico era di un’indipendenza nella scelta dei suoi pensieri, delle sue idee, dei suoi film, assoluta. Credo che abbia ascoltato poche persone. Credo che in assoluto ne abbia ascoltate due o tre. Ha ascoltato qualche volta Giulietta, ha ascoltato sicuramente Mastroianni, ha ascoltato Tonino Guerra, non mi risulta che abbia ascoltato molte altre persone. Forse nel suo entourage più familiare ha ascoltato Fiammetta, la segretaria, ha ascoltato Norma Giacchero, che è qui tra noi oggi, ha ascoltato Liliana Betti, ha ascoltato Daniela Barbiani, la nipote, ha ascoltato Maddalena, persino Francesca pur essendo ancora molto giovane. Cioè lui aveva sì il conforto delle persone che gli volevano bene e alle quali poteva chiedere qualunque cosa, perché tutti erano pronti a qualche sacrificio nei con-

fronti di Federico. Il quale non si doleva affatto che tutti avessero per lui al tempo stesso ammirazione, devozione persino, e confidenza, familiarità, fraternità. Al punto che Federico credo che sia stato uno dei grandi uomini del nostro tempo che veniva chiamato da tutti, e soltanto, per nome. Io una volta glielo chiesi e lui mi diceva: “Perché è un modo di nascondersi, perché finché mi chiamano Federico io non sono Fellini, sono Federico. Se mi chiamassero Fellini io dovrei rispondere di altro, dovrei rispondere di quello che faccio, di quello che penso e soprattutto di quello che farò. E non lo so neppure io, quindi figuriamoci che cosa potrei fare, potrei soltanto millantare, e questo non è il mio mestiere”.

Un giorno in un ristorante di Grottaferrata era in vena di scherzare e mi disse: “Se io non fossi stato un regista, che cosa sarei stato?”. “Verosimilmente uno scrittore”. “E uno scrittore di quale tipo?”. “Mah, uno scrittore intimista, un po’ proustiano, che rincorre anche la specie minima delle cose, dei sentimenti, con la poetica delle cose minori, con una scrittura molto coltivata, con aggettivazione straordinariamente originale, vivace, ben giustapposta”. Ma lui non era soddisfatto, non gli bastava: “Ma che tipo di successo avrebbe Fellini scrittore, secondo te?”. Gli risposi: “Inferiore a quello che tu hai come regista”. Allora si liberò di quel gioco e mi disse: “Meno male”.

Io mi ricordo Federico l’ultimo giorno, il giorno proprio in cui cominciò a morire, a Roma. Ebbe il permesso dall’ospedale di andare a mangiare fuori con Giulietta. C’era Mannoni che lo accompagnava. Mannoni è una figura che Norma conosce bene, gli amici intimi di Federico conoscono bene. Mannoni è stato uno di quei personaggi di cui non si parla, una persona che è passata nella vita di Federico nemmeno come un’ombra. Eppure è stata la persona più vicina a Federico nei momenti difficili, a cominciare da questo, anzi a finire purtroppo da questo che sto per dirvi. Io lo chiamai sul telefonino e rispose lui, che aveva l’incarico da Federico di rispondere. E dissi: “Sei tu Federico?”. “No, no, sono Mannoni”. “Mi puoi dare Federico?”. “Adesso glielo chiedo”. Aveva già infilato una gamba nella macchina, si sistemò anche con l’altra, si sedette, si aggiustò, si fece dare il telefonino, e mi rispose. E io gli dissi: “Come va, Federico?”. E lui sulla scia di quella telefonata a proposito della gamba mi rispose: “Ma come vuoi che vada? È indecente morire, ed è indecente morire così”. E poi naturalmente le cose che si dicono in queste circostanze, e poi non ci siamo più sentiti.

A Rimini, quel 3 di novembre, piazza Cavour era piena di fazzoletti bianchi che lo salutarono nel momento in cui la bara lasciò il teatro del Poletti, attraversò la piazza, passò davanti al Fulgor, sostando un attimo come per riconciliare Federico con un ricordo che gli era molto caro, e poi via su una strada che i riminesi

conoscevano bene, che è la strada del cimitero. Eppure ricordo Rimini quel giorno... con questa telecamera che riprese i volti delle persone, oserei dire che avevano tutti le vostre facce, eravate voi, o erano gente come voi, eravamo noi, eravamo tutti noi, eravamo i riminesi, che quel giorno erano tutti in sofferenza, addolorati per la morte di Federico. Sembrava, e io lo racconto anche in questo libro, che nella città, con tutti questi fazzoletti bianchi agitati nell'aria, si fossero riversate, fossero corse tutte quelle farfalline cosiddette cavolaie, quasi venissero dai quattro angoli della città, da tutti i borghi, da tutti gli orti nella periferia di Rimini, a salutare questo figliolone ravveduto che era venuto a morire insieme alla sua gente e che se ne andava per sempre.

Ma abbandoniamo l'aspetto un pochino triste di questo mio discorso e parliamo un attimo del libro, del quale non entrerò nel vivo perché mi parrebbe di far torto a un'infinità di persone. Questo è un libro scritto da tutta l'intellettualità riminese, scritto dalle personalità della politica, della società civile, e che forma una sorta di ingegneria combinatoria, un compendio così ben articolato, così ben montato da Guaraldi e dai suoi collaboratori, che, sfogliandolo, si ha veramente la sensazione di ripercorrere non solo la vita di Federico, ma del rapporto di Federico con la sua gente, la sua terra e con i suoi film, certamente quelli che ricordano più Rimini, che sono *I vitelloni* e *Amarcord* evidentemente. È un libro la cui originalità risiede nella scelta, come vi ho detto all'inizio, fatta allora da Renzo Renzi – ed è un gran peccato che non sia qui con noi, ma Renzo non sta bene, così come è un peccato che non ci sia Scola, il quale credo che abbia mandato un telegramma al sindaco che se fosse qua varrebbe la pena di leggere.

E dentro ci sono appunto tutti quei personaggi di Rimini che sono stati in grado di raccontare una cosa originale del rapporto di Federico con Rimini, e ne è uscito un libro di quattro chili. Parlo di quantità perché si dice che Federico a Rimini non abbia lasciato traccia se non per tutto quello che ha fatto al di fuori di Rimini. Qui si parla invece di Federico a Rimini, di Federico nel suo rapporto con la parte interiore di questa città. Ed è una grande lezione questo libro, perché ci induce a vedere dentro Federico così come noi tutti dovremmo, anche sulla scorta delle esortazioni che ci vengono in questi giorni stessi del convegno e segnatamente oggi da Tonino Guerra sul "Resto del Carlino", che ci invitano a andare dentro i film di Federico. Non limitandosi sempre e soltanto a ripercorrere il discorso un po' frustrato sul fellinismo, cioè sugli stilemi più che sullo stile, su ciò su cui si abbandona più spesso Federico e che rappresenta anche un eccesso di personalità e di stile, con quell'idea di un Federico barocco, estenuato, visionario, quando Federico era un uomo... – e lo dico per dire quanto era stata fraintesa la

sua personalità.

Ma quale Federico barocco? Io l'ho sentito dire con le mie orecchie... Era una mattina in piazza del Popolo, c'era una luce di traverso, la piazza era un po' sgheмба, e lui la guardava con gli occhi stretti come un regista può guardare una scena di cui non è del tutto persuaso. E aveva l'aria di pensare: "Questo non va bene. Qui lo butto giù, qui tiro su. Questo lo sposto". E un cameriere del bar Canova che stava lisciando la tovaglia sul tavolino, era la mattina presto, lo chiamò e gli disse: "A Federi, nun te piace oggi la piazza?". E Federico lo guardò e gli disse: "Non mi piace niente di quest'Italia".

Qui ci conduce a un discorso delicato, un discorso sulla persona dall'impegno anche civile. E non riandrò all'abusato discorso sul cinema civile di Federico, *E la nave va*, *Prova d'orchestra*, *La dolce vita*: sono state già dette tante di quelle cose che non sarei capace mai di aggiungerne una appena significativa. Però Federico commentò dicendo: "Ma questa città che è la più bella del mondo... ma perché è così trascurata, così sporca, così in dialetto, così... così vergognosamente indecente? Io vorrei andare a vivere e riposarmi per due o tre mesi in Svizzera, perché sono sicuro che la mattina, quando mi alzo, tutte le cose sono al loro posto". E questo è barocco? Questo è quello che sta bene dentro la vita, la più... come posso dire... la più ammicchiata, la più confusa, la più ridondante, anche la più clamorosamente declamatoria?

Federico aveva un grande rigore nel pensare, nello scrivere, nel tenere i rapporti umani. Le lettere di Federico sono lettere bellissime. Federico alla richiesta di dire: "ma tu sei freudiano o junghiano?", la sua prima reazione era di diffidenza, naturalmente. Ma come si fa ad assalire una persona e fargli una domanda del genere? Lui si ribellava a queste curiosità un po' estemporanee oppure legate a dei piccoli vizi del mondo comunicativo soprattutto. Però se lo prendevi nel momento giusto, nella sua vita di Cinecittà – lui aveva un appartamento a Cinecittà, dove c'era una cucina, dove si mangiava, si dormiva, si faceva tutto: era la sua casa – allora lui spiegava perché amava più Jung di Freud. "Perché Freud è tutta razionalità", diceva, "mentre Jung è uno scienziato più veggente che lascia più spazi alla visionarietà, alla partecipazione anche dell'animo, della psicologia, non solo quella che traspare dalla visionarietà notturna, ma quella che proprio esce continuamente dalle nostre viscere, dalla nostra vita, dal nostro modo di essere, di star bene, di star male".

È curioso che parlando con Simenon, con Barthes e Kundera, tutti e tre mi dissero la stessa cosa, di essere come Federico Fellini junghiani, e davano la stessa motivazione di Federico. Questo dice la dimensione veramente universale di

Federico. Noi l'abbiamo circondato di questa familiarità, e abbiamo fatto bene perché questo è il nostro mestiere, sentimentale, quello che dovevamo onorare, ma nel mondo Federico è una persona che equivale a quello che sono stati al loro tempo Kafka, Picasso, Stravinskij, e che, come Federico, hanno incontrato nella loro vita quelle retrovie dell'estetica che hanno sempre tentato di fermare, di frenare, se non proprio di cancellare le avvisaglie di un'arte moderna. Ecco: Federico ha portato, non solo nel cinema, ma nel modo di pensare, di immaginare, di vedere – Federico, io dico, con gli occhi non sbagliava mai – un nuovo modo di concepire il mondo, per così dire.

Io mi chiedo, per esempio, allo stesso modo in cui mi è stato chiesto “ma lei che cosa pensa della nascita della televisione?” e io non sono riuscito a parlare di quello che è successo dal momento che è nata la televisione: mi sono chiesto, piuttosto, come eravamo ai tempi in cui non c'era la televisione. Che cosa guardavano i nostri occhi? Di che cosa si riempivano? Se noi tutti i giorni non possiamo fare a meno di immagini che durano ore, ore e ore della nostra giornata, se non francamente nella nostra vita. E così Federico, la stessa cosa. Senza Federico, che cosa sarebbe stato il nostro modo di vedere?

Mi viene in mente un libro di Marangoni, un grande critico d'arte, studioso d'arte, storico dell'arte, che si intitolava *Saper vedere*. Lui ci ha insegnato a vedere, e a vedere che è come nell'utopia, tutto può essere o diventare diverso, e lui ha fatto diventare tutto diverso, e infatti il mondo senza di lui è un po' meno straordinario.

Federico mancherà all'umanità perché è venuto meno un modo di leggere l'uomo, la sua vita, la sua esistenza, la ragione dello star qui, in un modo a volte che non sappiamo spiegarci, non in una forma semplicemente esistenziale o idealistica o men che meno ideologica: lui aborrisce lo schematismo, tanto più quello teorico e ideologico. Ma ha abbandonato proprio la capacità di accogliere il sogno anche, e questo aspetto carezzevole della vita che alla fine poi finisce sempre per salvare quello che ha la natura per durare, e quindi bisogna conciliarsi con quella parte della vita che resiste con te, e fartela amica, intendersi. Questa era la grande forza morale e civile anche di Federico. Dico civile perché per esempio è stato detto che Federico non amava la politica, ed è un errore gravissimo. Federico, forse vi stupirete, ma prese parte al picchetto d'onore che montò, per così dire la guardia, non saprei esprimermi in un altro modo, alla bara di Berlinguer il giorno che in via delle Botteghe Oscure fu offerta, fu esposta al pubblico romano. Che quando demmo una visione privata, la RAI insieme a Cristaldi, il produttore di *E la nave va*, lui mi pregò di invitare anche De Mita, Andreotti, Berlinguer appunto, per-

ché era curiosissimo di conoscere queste persone, e di Berlinguer diceva: “Ma è un monachino, un monachino che vive mangiando il miglio secondo me”. E di Andreotti diceva: “Mi inquieta, mi inquieta molto, non saprei dire perché ma mi inquieta molto, però deve avere una genialità tutta sua che noi non riusciamo forse a capire”. E di De Mita diceva: “Ha questa intelligenza meridionale, così sofisticata... e fin qui va bene perché si concilia con l’umanesimo dei meridionali, ma anche così razionale che spacca il capello in quattro”. E quello che poi Agnelli disse in altra forma, quando parlò di un’intelligenza che si addice a una specie di Arcadia nella politica. Ma gli piaceva la politica quando diventava espressione speculativa, quando diventava filosofia del vivere, dello stare insieme. Amava molto quella definizione di Don Milani, a proposito della politica, quando Don Milani dice: “La politica è uscirne insieme”. Qui l’aspetto ecumenico, probabilmente, di Federico aveva una qualche rilevanza.

Cito di proposito questo episodio e la parola “ecumenico”, perché – e qui concludo – a Federico, specialmente negli ultimi tempi, ma non venne mai meno una curiosità, per non volere esagerare con la parola interesse: la curiosità di capire che cosa c’era d’altro nella nostra vita e al di là di essa.

Un mattino, al ritorno da Chernobyl, dove ero andato a fare un’inchiesta e, avendo avuto un gravissimo incidente automobilistico, ero appena uscito dall’ospedale con una gamba molto malandata, gli raccontai dell’anestesia, che mi durò quasi ventiquattro ore con due risvegli e due inabissamenti che mi danno ancora un senso di grande nausea. Ma in Russia che sono solleciti e bravi in quasi tutto, nella medicina sono assolutamente inadeguati dal punto di vista dell’anestesia. Sono bravi per esempio nel curare le ossa, nel sistemarle, anche perché hanno fatto la guerra sulla neve, quindi hanno avuto grande dimestichezza con questo tipo di patologia, ma l’anestesia... I corrispondenti della RAI mi dicevano: “Noi a Mosca se abbiamo un mal di denti andiamo ad Helsinki, perché non ci fidiamo”. Allora io gli raccontavo che facevo dei sogni con una visionarietà tutta speciale, che era dovuta, secondo me, all’anestesia. “Per esempio” dico, “Federico, ho sognato che stendevano un filo”, ed era una cosa un po’ felliniana a dire il vero, “stendevano un filo da un capo all’altro della piazza, e un impresario mi metteva in mano una sorta di bilanciere di quelli che servono agli equilibristi a tenersi per l’appunto in equilibrio, e mi invitava ad attraversare la piazza su questo filo. Sennonché, come io posai per la prima volta il piede su questo filo, mi accorsi che il filo non c’era, e che io precipitavo, e che andavo verso la mia fine”, e lui mi fermò subito e mi disse: “Ma chi ti dice, Sergio, che quella fosse la fine e non l’inizio del viaggio?”. Allora io mi misi un po’ all’erta, e cercai di cogliere, tutte le volte che fosse stato

possibile, qualche riferimento a questa cosa molto segreta della vita di Federico, che era assolutamente laico, anche se assolutamente non laicista.

Un'altra volta parlammo della morte, era un tema nel quale Federico da un po' di tempo si lasciava prendere e vi indugiava anche con qualche forse intenzione che io non sono in grado di dire perché non me l'ha mai espressa per intero. Ricordo però bene una frase, che quando io dovetti protestare probabilmente per essersi concesso a qualche pensiero un po' troppo pessimista, lui mi disse: "Ma tu non sei curioso di sapere come va a finire?". E qui, per tornare al discorso del Federico manomesso, frainteso, e vorrei chiudere proprio con una cosa che per la sua stessa natura attiene, ahimè, ad una conclusione. Conobbe il cardinale Silvestrini a casa nostra, a Monteporzio, perché entrambi, in due occasioni diverse, avevano manifestato il desiderio di conoscersi, Silvestrini perché è un romagnolo di quelli che amano il cinema e Federico perché diceva: "Ma, mi piace quel cardinalone intelligente, e poi questo romagnolo che diventa cardinale, che ne ha viste di tutti i colori, cose che io non so, io poi li ho anche presi in giro i cardinali, con quel defilé ecclesiastico che c'è nel film *Roma*". Sta di fatto che io li feci incontrare, e quando Federico stette molto male, Silvestrini si precipitò, e venne fuori la storia della conversione di Federico. C'è in questo libro, fra le tante cose straordinarie che non voglio neanche enumerare, tanto per non far torto a quelli che fatalmente dimenticherei, ma perché deve rimanere tutta intatta la vostra curiosità, si presentò questo cardinale e io nel libro racconto come si comportò con la massima discrezione, come non toccò assolutamente il tema della religiosità e dell'aldilà, della fede, e del momento in cui si possono fare anche dei bilanci straordinari e imprevisi e imprevedibili. D'altronde che cosa si può aspettare di meglio un sacerdote se non di un cristiano che improvvisamente si illumina e si vota a questa idea di quell'altra vita? E non di meno Silvestrini si guardò bene dal mettere il piede in quella tagliola, e fu un discorso molto rispettoso l'uno dell'altro, un discorso molto laico, che riguardava la vita e non la morte.

Questo per dirvi come fino alla fine noi abbiamo usato Fellini per dire tutto quello che faceva comodo a noi dire e alla fine di questa chiacchieratina di cui vi chiedo scusa perché è molto sconnessa, ma è anche molto improvvisata, io vi pregherei di ascoltare un documento. Ne ho scelto uno di un giornalista che... scusate, io non sono un campanilista di quelli ossessionati, credo sia la mia terra, la mia gente, eccetera, ma non ho la debolezza di delirare per chiunque sia romagnolo. Solo Panzini ha potuto dire una cosa esagerata, fino all'insopportabile, quando disse: "Rimanete fedeli alla Romagna; è l'unica terra dove si conserva quel po' di buono che è rimasto nel mondo". Ecco, io a queste cose non ci sto. I romagnoli

hanno i loro difetti, eccome. Poi, certo, hanno delle straordinarie qualità, ma anche di quelle si è parlato troppo, ingigantendo anche quelle, oppure deprezzandole, smitizzandole, che è uno strano gioco della psicologia di noi italiani che non ci fidiamo mai della normalità. Eppure un grande poeta, Aragon, dice: “Solo il normale è poetico”.

Stavo dicendo di questo giovane – dico giovane perché rispetto a me è un bambino – che si chiama Ennio Cavalli, che è di Riccione, che è caporedattore della redazione cultura del GR1, e che è entrato in dimestichezza con Federico in un modo anche un po’ curioso, e che ha raccolto di Federico Fellini tre o quattro testimonianze che io trovo straordinarie, e vi dico perché. Non aspettatevi delle cose che Federico non ha mai detto, cioè non aspettatevi uno scoop, come si usa dire nel mondo giornalistico. Aspettatevi semmai che Federico dica cose che non sapeva magari lui stesso di poter dire. Quindi è stato ben provocato evidentemente, oppure quel giorno era in una particolare disponibilità a parlare di se stesso. Infatti, noterete, non sono le dichiarazioni di maniera un po’ virtuose, con delle piccole lusinghe per chi intervista, con l’aggettivazione un po’ ricercata, con il fraseggio un po’ lambiccato. A lui piaceva molto parlar bene, perché sapeva di essere oltretutto uno che scriveva bene. Allora io ho pregato Cavalli di portare qui a Rimini, che poi in fondo è anche la sua città, suo padre è stato il redattore sportivo del “Resto del Carlino” per un’epoca, Cavalli e il Carlino e lo sport sono stati una stagione nella nostra vita riminese, quindi lui si sente anche un po’ di casa. Sono contento di farvi sentire queste quattro dichiarazioni di Federico, in cui mi pare che lasci un segno della sua serietà, del suo rigore, della sua semplicità, della sua normalità, che è una cosa alla quale tutti noi dovremmo tendere, compresi i convegni. Di questo convegno, per quello che mi è stato detto, per quello che ho orecchiato, per quello che ho letto, si può apprezzare una dote che altri non hanno, che è stata quella di avere cercato l’umanità di Federico oltre che la sua irraggiungibile bravura. Questo depone molto bene a favore di chi – come Scorsese, per esempio – vuole restituire alla sua grandezza quella che rischia di rimanere per l’appunto in ombra, alla quale Federico stesso dà le spalle, perché Federico non ha mai fatto nulla per farsi conoscere e perché non si fraintendesse la sua vita. Anzi, oserei dire che ha seminato attorno a sé tutta una serie di depistaggi e ha incoraggiato le interpretazioni, anche le più malevole, e sempre per quella straordinaria curiosità che lo faceva goloso anche di sapere le cose che sapeva gli avrebbero fatto male.

Io vorrei che Cavalli venisse un attimo qui e che un tecnico ci aiutasse a mettere in onda, per così dire, a replicare questa registrazione.

Cavalli naturalmente ha, a sua volta, in questo libro, una sua parte significativa. Ma come si fa a non citare. Qualche nome io lo devo fare. Il nome di Pivato non posso non farlo, un assessore alla cultura che ha fatto della cultura a Rimini non quel tanto di esornativo, o di convenuto, di un pochino ammiccante, che una grande città della vacanza usa distribuire nel mondo. Ha cercato l'identità di Rimini, l'ha cercata nelle sue origini archeologiche, ha fatto il museo, ha creato i convegni, ha creato occasioni per dare un senso di cultura, che a Rimini non ha avuto mai grande spazio. Rimini è stata una città che ha dovuto sempre più occuparsi delle questioni concrete della sua vita, perché la sua vita ha coinciso quasi sempre con la sopravvivenza, perché i modelli cambiavano e Rimini si doveva inventare sempre un altro modello, e quindi ne ha scapitato forse un pochino la cultura.

E come poi non ricordare l'avvocato Benzi, Bellini, Faenza, Cardellini? Io so di far torto a tanta gente e chiedo scusa fraternamente, proprio perché è difficile fare l'elenco di cento persone tutte meritevoli di essere ricordate, ma che fatalmente richiederebbero un tempo sterminato.

[Ennio Cavalli]

Siamo alla conclusione. Mi è venuto in mente, mentre parlava Ennio, un verso di Pavese: "verrà la morte e avrà i tuoi occhi". Se la morte dovesse avere gli occhi di Federico, io comincerei ad entrare in confidenza e le vorrei meno male.

Vorrei approfittare per ringraziare ovviamente Boarini, e poi i collaboratori di Guaraldi. Guaraldi rimane al centro di questa operazione che, ripeto, si traduce in questo libro che vi consiglio di leggere, avrei dovuto dire di comprare, perché quello che più va raccomandato è che questo venga comprato, non fosse altro perché costa un'enormità. E quindi bisogna predisporci, bisogna avere una grande passione, per Federico, per Rimini, per il suo genio eccetera. E poi, di qui, vorrei mandare un saluto a Maddalena, che sta lontana, impavida, come uno scoglio. E vorrei ricordare che Federico Fellini ha ricevuto se non di più dal paese e dal mondo, il ricordo, l'omaggio ed il cordoglio che ebbero solo altri due emiliano-romagnoli: Giuseppe Verdi e Carducci. Carducci ricevette il Nobel quando era già ammalato, una delegazione del re di Svezia gli portò il riconoscimento, ma era già alla fine e quindi la cosa poi via via si spense.

La poesia del Carducci, civile, accademica, alta per certi versi, non aveva la natura per durare come la poetica di Fellini, il quale poteva, oltretutto, beneficiare di uno strumento che lo metteva in contatto con l'umanità, oserei dire. Quando ricevette

il grande premio a Tokyo, da parte dell'imperatore giapponese, l'imperatore gli disse: "ecco questo premio che io le do in nome di una moltitudine invisibile". Ed è proprio vero perché non c'è un quartiere, non c'è landa, non c'è luogo nel mondo che non abbia ricevuto, da un film di Federico, un barlume di poesia. Ed ecco il motivo per il quale, ancora oggi, noi lo ricordiamo con tanta passione; lui e Giulietta, della quale ci viene in mente la frase con la quale Federico quasi la rimprovera, molto dolcemente, nel giorno che riceve il quinto Oscar. Gli dice: "Adesso Giulietta basta, basta piangere". E Giulietta non sarà a Rimini il giorno del funerale di Federico, perché lo vivrà da un letto d'ospedale, già molto ammalata e prossima a morire a sua volta.

E per chiudere, mi piace ricordare quello che disse proprio Kundera: "Federico Fellini ha portato la grazia dell'invenzione, della creatività, verso cime inaccessibili." E se riusciamo, attraverso incontri come questi, convegni come questi, ad avvicinarci al cinema di Federico, alla persona di Federico, al di là di tutto quello che costituisce motivo di ridondanze, di declamazione eccetera, questo darà dignità e scopo alle iniziative che sono state prese, non solo a Rimini – per la verità dobbiamo ricordare anche New York, dove Mollica, grande amico di Felini a sua volta, dove Pivato, hanno partecipato, insieme a Pupi Avati, che è il nuovo Presidente della Fondazione – di modo che rimanga di questo nostro indimenticabile, perché è insostituibile, amico, il ricordo che si è meritato, e che tutto non rimanga quell'ombra, che lui stesso proietta, alle sue spalle. Grazie ancora.

(testo non rivisto dall'autore)

PRESENTATION OF THE BOOK *LA MIA RIMINI*, REPUBLISHED BY GUARALDI

This talk of mine, needless to say, leaves the rails of this conference because it doesn't join in the chorus of those with direct professional competence, that have spoken of Federico as a director. I will indulge on the person, rather than the character on which, by the way, so much has been said, maybe too much, that I don't think it is worth adding anything else. I would even say that, of the presumed personality of Federico Fellini, almost everything is known, or we pretend to know everything, whilst a lot less is known of his interior, psychological and most secret personality, the one reserved for the true friends. There were very few of these, starting from the one that has truly been his constant, daily, reference point, right up to the last days of his life: I am talking about the lawyer Luigi Benzi.

This book has a great quality, in my opinion. But let me say that it is a quality of a very special nature. A nature that is in some way, I wouldn't say pedagogical because this would become a virtuous talk that I don't want to give and that you wouldn't want to listen to, but of a civil, dare I say even ethical, nature. It follows in the footsteps of a famous book called in fact *La mia Rimini*, which is the same title as this edition, which was all the rage at the time it came to life. The suggestion came from Renzo Renzi, the great cinema critic, essayist and film historian that you all know. At the time it was an extraordinarily accomplished attempt, if nothing else, because Renzo managed to convince Federico to write the introductory pages that are first and foremost numerous and crammed full of things. Federico makes an effort to say things about himself that are not the standardised things that he himself in the end encouraged.

The Rimini municipality, along with the Fondazione Fellini and Guaraldi publishers, aimed for an objective that to me seems well achieved, that is to give back, I wouldn't say credibility because it is not a case of rediscovering Fellini from any point of view, but to return some credibility to the personal, human, intimate, *Riminesque* even, aspects that Federico represented in his life, in his films, in his way of being, in his friendships, in his intimacies, in his snares, in his flattery, in his traps that he always surrounded himself with to render his passage a little more mysterious. In fact when he came to Rimini it really seemed like a game of appearances, a sort of shadow theatre: he would arrive at night, go under Titta's house and throw stones to wake up his friend, who would come down and together they would walk through the alleyways of the city, kicking cans and updating each other on their lives. At dawn the city would wake up and know that Federico had been there, but Federico was already gone. This gave rise to the first of the myths. The disenchantment of the city for its most illustrious son, at the time of his first colossal visions that are crudely considered lies, boastings: the story of the gypsies...and so on. I can say with a degree of authority, as I am from Rimini too, that Federico was extremely curious about the feelings of the city towards him. I would even say that every time I saw him he would ask me to tell him what Rimini was saying about him. To the point that, having exhausted the whole repertoire, I had to invent things and I couldn't always be, how can I say, hagiographic and flattering. Sometimes I had to tell him something critical and those were the moments that he enjoyed the most: "Tell me, tell me, what do they really say about me?"

This is a small story, but it shows how Federico had never abandoned the ties that linked him to his city. Then there was the time that Federico fell ill in Rimini. And the city, paradoxically, was flattered by this event, as well as very sad, and it fell silent. I know well the humours of

my city, it is a city that is very reluctant to open itself: it is friendly with regards to its little mythology, but in actual fact the people of Rimini take their time as they want know what they are dealing with, they don't open up very easily. So let's imagine what it must be like for a community like ours to understand a character like Fellini who, making cinema, went elsewhere to shoot many films that he could have shot in Rimini, according to his fellow citizens. That when he set part of his film in Rimini, he reconstructed Rimini in such a way that the people of Rimini did not recognise their city, almost as if Fellini was a photographer or a documentary maker. There was therefore a sort of ingenuity, along with maybe a well-founded disappointment for this person that became well known outside Rimini, without Rimini participating, without Rimini, I would even say, being able to boast about it. Federico was very curious about these humours and started coming back to Rimini, also because his friends encouraged him to do so. But, because his was such an innocent approach, he soon came across his first mishaps, so to say. For example the meeting in Rimini, along the Corso, with the so-called light magician "Nin". It was a catastrophe. In those days Federico was shooting *La dolce vita* and was known throughout the world, there wasn't a newspaper on the planet that didn't talk about this scandalous, prurient and provocative film that this director from Rimini was preparing. Therefore the people of Rimini were well aware of what Federico was doing. Federico was wrong in his approach. As he met Nin he said: "Oh Nin, how are you? What are you doing?". So Nin felt provoked and stood his ground, as if he was a stand, looked him up and down and said: "I'm not doing anything, and you?", almost as if he was establishing the distances immediately. "If you want to make trouble, you should know that I am from Rimini", that was the meaning of that meeting.

And then he fell ill in Rimini, in that suite at the Grand Hotel, room 315, which looked over the terrace where the boys in *Amarcord* had danced holding the fog in their arms and where Federico had gotten into the habit of returning, especially when there was fog. The fog in Rimini has a more poetic, rather than meteorological, significance: it means hearing that moaning whistle from the port, when the lighthouse warns of the entrance to the port, that can be lifesaving for ships slightly adrift. Or when the boys and girls needed to find a discreet place, without being seen. Federico even said: "Rimini needs its fog, for the baritones that come and breathe the humidity, which is good for the throat". And Federico loved Rimini shrouded in fog, as he had never on the other hand loved Rimini under the sun, the summer Rimini, the Rimini that was dedicated to this profane season that lasted six months, wholly dedicated to the sun and sea. He in fact never went to the seaside: the few times that he adventured he was dressed in a suit and tie and I don't think he ever set foot in the water.

Rimini, as I was saying, fell silent. Then Federico, due to the ictus, had to go to Ferrara. I remember a telephone call: "How is it going Federico?". "How do you think it's going? Try to imagine having to put a leg into a container into which quick drying concrete is poured. And that, when the concrete has set, they force you to move your big toe. Evidently you can't because your leg is all one with this mass of concrete surrounding it. Nevertheless that was the order and you have to start sending an energy that you don't have, that you can't have from your brain". He was desperate because of this: "I am really in the hands of my illness, I can't do anything, I am a prisoner of my illness".

Then, contrary to all expectations, he started getting better, if not actually recovering. He imagined he would go back to the Grand Hotel, where he would find Giulietta and continue

that scrap of holiday that they had decided to take. And he would find Arpesella who always kept the famous suite for them, whenever Federico and Giulietta's arrival was in sight. Except that Federico was advised to go straight to Rome, where he was recovered and where that death that nobody talks about arrived. I received a copy of a book that came out, fifteen or twenty days ago: it is by Costanzo Costantini a colleague from the "Messaggero". It is an enormously courageous book, because it lifts the curtain on a scene that nobody has had the courage to look at: the scene of Federico's death. It is true that everybody knows that Federico died due to an extremely banal accident, a piece of mozzarella that went down the wrong way and suffocated the director. A quarter of an hour of calls, protests and the silence of the hospital, the impossibility of having a doctor able to administer first aid, even to cut the larynx to help him breathe. Because in fact he died in a coma, due to the progressive lack of oxygen. Nobody talks about this. Of this shadow of Federico that leaves life in that absurd way, nobody says anything. It is a little like, with all due respect to Federico, the shadow in the logo that is on this side and that side of this table. That part has remained in the shadows: it is the mysterious Federico of which nobody has the courage of saying what is long overdue, because if there are some responsibilities they must be cleared up, because this is also part of Federico's story. And I am not saying this to encourage retaliation or revenge nor am I in the grip of a judicial fever. I on the contrary believe that Federico would be the first to reproach me for what I am saying, but I feel that it is something unbearable from a human and civil point of view. At any rate everyone should treasure this part of his life, of his death as best they think. I think that he has left us in an unacceptable way. But I want to say that death resolves any dilemma and you cannot live with your mind looking backwards when things like these occur: one must simply take note of what is happening.

In the same way, if one does not have the courage to reveal Federico's death, one does not have the courage to face up to that series of people that have torn to pieces Federico's image. They have done this by exhibiting feelings, documents, loves, friendships, drawings, caricatures, secrets and complicities that have never existed, or if they have existed they were in such an episodic, almost everyday, way that nevertheless left no mark. I cannot forget what Biagi told me once. When he came to Rimini to say hello to Federico he told him: "Time... a little more time to fall in love once again". It was clear that, at least that time, he wasn't having one of those relationships that have been shamefully attributed to him. If these love letters were authentic, I ask myself why, a decade from Federico's death, when in some way all his life has been turned upside down and Federico has been frisked, analysed, violated and misunderstood, why have these people, in the name of the love that they have given or received, not started crying, not remained silent, not maintained the discretion that they deserved more than anybody else? Why exhibit all this? Why let people believe that Federico was a person that lived his life solely as a game that he was a rogue, without principles, ready to sow pain and disappointment wherever he passed? When Federico was exactly the opposite. Federico was a man of great humanity. He was generous: I know of people that received a monthly cheque from Federico. He sent these postal cheques, which in itself were a curious thing, like writing on postcards, something that Federico was in the habit of doing. In Italy there are thousands. Because Federico, this really must be said, was slightly his own accomplice. He was the cause of his misfortunes because in some way he created them. He never scrimped on his benevolence, his more or less sincere care for a feeling of, how can I

say, duty towards the people that took care of him. He always needed to return favours, of being himself the one in credit for something. So these signs, these traces, these shadows of attention remained, that were evidently valid for a day. Therefore it has been possible to say all these things that I have hinted at about Federico. The crowd of friends, the crowd of confidants, the crowds of people without whom Federico would not have been able to take a step, almost as if he was a person that continually needed support and encouragement whilst in actual fact Federico was absolutely independent in his selection of thoughts, ideas and films. I think that he listened to few people, to two or three in all. He listened to Giulietta sometimes, he certainly listened to Mastroianni, he listened to Tonino Guerra but I don't know of many other people that he listened too. Maybe amongst his more familiar entourage he listened to Fiammetta, his secretary, he listened to Norma Giaccherò, who is here with us today, he listened to Liliana Betti and Daniela Barbiani, his niece, he listened to Maddalena and even Francesca even though she was still very young. He had the comfort of the people that loved him and of whom he could ask anything, because everybody was ready to sacrifice themselves for Federico. And he never complained that everybody had for him at the same time admiration, devotion and even confidence, familiarity and fraternity. To the point that Federico has been one of the only great men of our time that was called by everybody only by his first name. Once I asked him about this and he told me: "Because it is a way of hiding, because as long as they call me Federico I am not Fellini, I am just Federico. If they called me Fellini, I would have to answer for something else, I would have to answer for what I do, for what I think and especially for what I will do. And even I don't know this, so imagine what I would have to do, I could only boast and this is not my trade".

One day, in a restaurant in Grottaferrata he was in the mood for joking and he told me: "If I had not been a director, what could I have been?". "Most likely a writer". "And what kind of writer?". "Well, an intimist writer, A little Proustian, who chases even the tiniest thing and feeling, with the poetics of minor things, with a very cultured writing and an extremely original use of adjectives. Vivacious and well juxtaposed". But he was not satisfied, it wasn't enough: "But what sort of success would Fellini the writer have do you think?". I answered him: "Less than the one that you have as a director". And so he freed himself of that game and said: "Thank goodness".

I remember Federico on the last day, the day in which he started dying in Rome. He got permission from the hospital to go and eat outside with Giulietta. There was Mannoni accompanying him. Mannoni is a figure that Norma knows well and that Federico's close friends know well. Mannoni was one of those people that nobody talks about, a person that passed through Federico's life without even a shadow. And yet he was the person closest to Federico during the difficult times, starting from this one, and in fact unfortunately finishing with the one that I am about to tell you. I called him on his mobile phone and he answered, as he was in charge of answering Federico's phone. I said: "Is that you Federico?". "No, no it's Mannoni". "Can you pass me Federico?". "I'll ask him". Federico had already put one leg in the car, had sorted himself with the other, sat down, settled himself, had the mobile phone passed to him and he answered me. I told him: "How is it going Federico?". And he, following on from the telephone call about the leg answered: "How do you think it's going? Dying is indecent, and it is indecent to die like this". And then naturally the things that one says in these circumstance, and then we never spoke to each other again.

In Rimini, that 3 November, Piazza Cavour was full of white handkerchiefs waving goodbye to him as the coffin left the Poletti theatre, passed through the square, passed in front of the Fulgor, where it waited for a moment almost as if to reconcile Federico with a memory that was very dear to him and then it went off along a road that the people of Rimini know very well: the road to the cemetery. And yet I remember Rimini that day...with this camera that took in the faces of the people, I would dare say that they all had your faces, that it was you, or they were people like you, it was us, it was all of us, it was the people of Rimini, that on that day were all suffering, pained for the death of Federico. It seemed, and I recall it in this book too, that in the city, with all those white handkerchiefs waving in the air, that those so called cabbage butterflies had all arrived from all four corners of the city, from all the suburbs, from all the vegetable patches from the suburbs of Rimini to say goodbye to this repentant son who had come to die with his people and that was leaving forever.

But let us abandon the rather sad aspect of my talk and let's talk for a moment about the book, of which I won't get to the heart of as it would seem to me to disappoint an infinite number of people. This a book written by all the Rimini intellectuals, written by characters from political and civil society. It forms a sort of compendium that is so well articulated, so well assembled by Guaraldi and his collaborators that, looking through it, one really has the impression of not only tracing Federico's life but also the relationship between Federico and his people, his land and with his films, certainly the ones that recall Rimini, that are evidently *I vitelloni* and *Amarcord*. It is a book whose originality lies in the selection, as I said in the beginning, made at the time by Renzo Renzi – and it is a great pity that he is not here with us, but Renzo is not well, as it is also a pity that Scola is not here, who I believe sent a telegram to the mayor that would be worth reading.

And inside there are all those Rimini characters that have been able to tell something original of the relationship between Federico and Rimini and which results in a book weighing four kilograms. I am talking of quantity because it is said that Federico left no mark in Rimini apart from what he did outside it. And here on the other hand we look at Federico in Rimini, at Federico and his relationship with the interior aspect of this city. And it is a great lesson this book, because it makes us look inside Federico, as we all should. Just as all the exhortations from this conference, and markedly from Tonino Guerra on the “Resto del Carlino”, are inviting us to do. To go into Federico's films. Without limiting ourselves always and only to going over the same limited discussion on Fellinism, that is on the stylistic features more than on the style, but on what Federico abandoned himself most often to and that represents also an excess of personality and of style, with that idea of a baroque, exhausted, visionary Fellini, when Federico was a man...- and I am saying this to explain how his personality was misunderstood.

But what baroque Federico? I have heard it said with my ears...It was a morning in piazza del Popolo, there was a side light, the square was a little askew and he was looking at it with his eyes squinted like a director might look at a scene that doesn't completely convince him. And he had an air about him that seemed as if he was thinking: “This is no good. I'll tear this down and build that up. I'll move this”. And a waiter from the Canova bar, who was straightening the tablecloth on the table, it was early in the morning, called to him and said: “Federico, don't you like the square today?”. And Federico looked at him and said: “I don't like anything of this Italy”.

This brings us to a delicate subject, the person with a social commitment. And I won't go back

over that hackneyed discussion about Federico's civil cinema, *E la nave va*, *Prova d'orchestra*, *La dolce vita*: so many things have already been said that I would not be able anything of any worth. But Federico commented by saying: "But this city, that is the most beautiful city in the world... but why is it so neglected, so dirty, so...so shamefully indecent? I would like to go and live and rest for two or three months in Switzerland, because I am sure that in the morning when I wake up, everything will be in its place". And this is baroque? This is someone who is comfortable in a life that is...how can I say...cluttered, confused, bombastic even spectacularly declamatory?

Federico was very rigorous in his thinking, writing and in maintaining human relationships. Federico's letters are very beautiful letters. Federico's reaction when asked to decide: "but are you Freudian or Jungian?", was of diffidence, naturally. But how can you attack a person and ask them such a question? He rebelled against these rather extemporaneous curiosities, rather tied to certain small vices of the communicative world. But if you caught him at the right moment, in his Cinecittà life – he had a flat in Cinecittà, with a kitchen, where one ate, slept, did everything: it was his home – then he would explain why he loved Jung rather than Freud. "Because Freud is all rationality", he said, "whilst Jung is more of a prophetic scientist who leaves room for visions, for the participation of the soul and psychology, not only for what is revealed from night time visions, but also for what comes out continually from our innards, from our life, our way of being, of feeling well, of feeling bad".

It is curious that speaking with Simenon, Barthes and Kundera, all three told me the same thing, they were, like Federico Fellini, Jungian, and they gave the same reason as Federico. This is a mark of Federico's truly universal dimension. We have surrounded him with this familiarity, and we were right to do so as this is our rather sentimental job and what we had to honour, but Federico is a person of the calibre of Kafka, Picasso, Stravinsky. Like them Federico encountered those hidden areas of aesthetics that he tried to stop or slow down if not even to cancel the signals of a modern art. Federico brought a new way of conceiving the world (I believe that Federico was never wrong with his eyes), not only to cinema, but more generally to thinking, imagining and seeing.

I ask myself, for example, in the same way that people have asked me "what do you think of the birth of television?" and I have not been able to comment on what has happened since the arrival of television. I have, on the other hand, asked myself what were we like when there was no television? What did our eyes see? What were they filled with? If every day we cannot live without images that last for hours, days, if not even as long as our lives. And Federico is the same thing. Without Federico, what would our way of seeing been like?

I am reminded of a book by Marangoni, a great art critic, scholar and historian called *Saper vedere* (*Knowing how to see*). He taught us to see and that, like a utopia, all can be or become different, and he made everything different and in fact the world without him is a little less extraordinary.

Federico will be missed by humanity because there is one less way of reading man, his life, his existence, the reason of being here, in a way that at times we cannot explain to ourselves, not in a simply existential or idealistic or even less ideological form. He abhorred schematics, both theoretical and ideological. But he abandoned the ability of accepting the dream too, and this tender aspect of life that in the end ends up always saving what has the nature to last, and therefore must be reconciled with that part of life that resists with you and it must be befriended to understand each other. This was also Federico's moral and civil strength. I say civil because for example it has been said that Federico didn't like politics, which is a very serious mistake.

Federico, you might be surprised, took part in the guard of honour that guarded, I don't know how else to say it, Berlinguer's coffin the day that it was offered on show for the Roman people in via delle Botteghe Oscure. When we gave a private screening, RAI along with Cristaldi, the producer of *E la nave va*, he begged me to also invite De Mita, Andreotti and Berlinguer, because he was very curious to meet these people. He said of Berlinguer: "But he is an altar boy, an altar boy who, I think, lives on millet". And of Andreotti he said: "He disturbs me, he disturbs me a lot. I wouldn't be able to say why, but he disturbs me a lot, but he must have a brilliance that is all his own and that we can't perhaps understand". And of De Mita he said: "He has this southerly intelligence, so sophisticated...and so far so good, because it is reconciled with that humanism of the southerners, but he is also so rational that he splits hairs". And then what Agnelli said in a different way, when he spoke of an intelligence that is suited to a sort of Arcadia in politics. But he liked politics when it became a speculative expression, when it became philosophy of living, of being together. He loved very much that definition of politics by Don Miliani, when he said: "Politics is getting out of it together". Here, Federico's ecumenical aspect probably had some relevance.

I am recalling this episode and using the word "ecumenical" on purpose, because – and here I will conclude – Federico, especially in the last period was never at a loss for curiosity, to use a different word from interested. The curiosity of understanding what else there was in our life and beyond it.

One morning, having got back from Chernobyl where I had gone to make a report and had a very serious car accident and therefore I had just come out of hospital with a very bad leg, I told him about the anaesthesia. It lasted for nearly twenty four hours during which time I woke twice and sank back down twice in such a way that it still gives me a sense of great nausea. But in Russia where they are helpful and competent in nearly everything, they are absolutely inadequate in medicine and as far as anaesthesia is concerned. They are good at curing bones, in healing them, because they fought a war in the snow, therefore they are very knowledgeable with this type of pathology, but anaesthesia... The RAI correspondents told me: "In Moscow if we have a toothache we go to Helsinki, because we don't trust them". So I told him that I dreamt dreams with particular visions which were due, I think, to the anaesthesia. "For example Federico", I said, "I dreamt that they laid out a wire", and it was rather a Fellinian thing actually, "they were laying a wire from one end of the square to the other, and an impresario put in my hand a sort of balancing pole like the one that equilibrists use to balance with and invited me to cross the square on this wire. But as soon as I stepped with my foot on the wire, I realised that the wire wasn't there and that I fell to my death", and he stopped me immediately and told me: "But, Sergio, what is telling you that that was the end and not the start of the journey?". So I remained on the look out and tried to catch, every time that it was possible, any reference to this very secret thing in Federico's life, who was actually totally secular even if not absolutely non secularist.

Another time we spoke of death, it was a theme that Federico had let himself be seduced by and indulged himself with, even with some sort of intention that I am not able to say because he never expressed it to me completely. I remember a phrase well, that when I protested probably because he had allowed himself some rather pessimist thought, he said to me: "But are you not curious about how it ends?". And here to go back to that argument about that violated, misunderstood Federico, I would like to end with something that for its very nature, unfortunately, concerns a conclusion. He met cardinal Silvestrini at our house,

in Monteporzio, because both of them, in two different occasions, had manifested the wish to know each other. Silvestrini because he is the type of person from Romagna that loves cinema and Federico because he said: "But I like that great intelligent cardinal. This person from Romagna who becomes a cardinal, that has seen all sorts of things, things that I don't know, and I have also made fun of cardinals, with that ecclesiastical fashion show in *Roma*". The fact remains that I made them meet and when Federico was very ill, Silvestrini rushed to him and there was the story of Federico's conversion. It is in this book amongst the many extraordinary things, that I don't even want to list, to avoid disappointing those that I would fatally forget but also because your curiosity must remain intact. This cardinal presented himself, and I write in the book how he behaved with the utmost discretion, how he never touched upon the theme of religion and the afterlife, faith and of the moment when the extraordinary, unexpected and unforeseeable stock taking can be done. On the other hand what is better for a priest than a Christian who is suddenly illuminated and dedicated to this idea of the afterlife? And Silvestrini, was very careful not to step into that trap, and they talked with great respect for each other, a very lay discussion, about life and death.

This to tell you how, right to the end, we have used Fellini to say all that we wanted to say and in the end this chat, for which I apologise as it is very disjointed, but also very improvised. I would ask you to listen to a document. I have chosen one by a journalist that...excuse me, I am not obsessively parochial, I believe that it is my land, my people etcetera, but I don't have the weakness to rave about anyone from Romagna. Only Panzini was able to exaggerate, almost unbearably, when he said: "Remain faithful to Romagna; it is the only land that preserves a little of that goodness that is left in the world". Well, I don't agree with these things. People from Romagna, have their faults and how. Then certainly they have some extraordinary qualities, but there has been too much talk about them too, exaggerating them even or belittling them or debunking them, that is a strange psychological game of us Italians: never trust normality. Nevertheless a great poet, Aragon, says: "Only the normal is poetic".

I was telling this young man – I say young because compared to me he is a child – called Ennio Cavalli from Riccione, who is managing editor of culture at GR1, and who has become familiar with Federico in a rather curious way and has collected three or four interviews of Federico Fellini that I find extraordinary and I'll tell you why. Don't expect things that Federico has never said, that is don't expect a scoop, as they say in journalistic circles. Expect things that Federico never knew that he could say. Therefore he was well provoked, evidently, or on that day he was willing to talk about himself. In fact, you will notice, that they are not the usual rather virtuous statements, with some flattering for the interviewer, with a refined use of adjectives and the intricate way of talking. He liked to talk well, because he knew that he was someone that spoke well too. So I invited Cavalli to bring here to Rimini, which in the end is also his city. His father was sports editor of the "*Resto del Carlino*" for a period, Cavalli and the *Carlino* and sport have been a season of our life in Rimini. Therefore he feels a little at home too. I am happy to let you listen to these four statements by Federico in which, it seems to me, he leaves a mark of his seriousness, of his rigour, of his simplicity and normality that is something that we should all turn too, including the conferences. Of this conference, as far as what they have told me, for what I have heard, for what I have read, there is a quality that can be appreciated that others don't have: to have looked for Federico's

humanity as well as his unreachable skill. This is to the credit of those – like Scorsese for example – who want to restore to its greatness that which risks remaining in the shadows, that which Federico himself turned his back to, because Federico has never done anything to get himself known and to ensure that his life would not be misunderstood. On the other hand, I would dare to say that he has disseminated around himself a series of diversions and he has encouraged misinterpretations, even the most malicious, always for that extraordinary curiosity that made him greedy to know those things that he knew were bad for him.

I would like for Cavalli to come here for a moment and that a technician would help us to air, so to speak, to replicate this recording.

Cavalli naturally has a significant part in this book. But how can I not mention people. I must name some people. Pivato's name, I cannot fail to mention him, a councillor for culture who has made of Rimini's culture not something ornamental, conventional even a little alluring that a great city for holidays usually spreads to the world. He has looked for Rimini's identity, he has searched for it in its archaeological origins, he has created the museum, created conferences, created occasions to give a sense of culture, that has never found great space, to Rimini. Rimini has been a city that has always had to occupy itself with concrete questions, because its life has coincided nearly always with survival, because the models changed and Rimini always had to invent itself and culture lost out.

And how can I not mention the lawyer Benzi, Bellini, Faenza, Cardellini? I know that I am disappointing a lot of people and I am fraternally sorry, because it is difficult to make a list of one hundred people all worthy of being remembered, but that, fatally, would require an endless amount of time.

[Ennio Cavalli]

So we have reached the end. While I was talking to Ennio a line from Pavese suddenly came to mind, "death will come and it will have your eyes". If death had Federico's eyes I could begin to get to know it better and I wouldn't hate it half as much.

I would like first to thank Boarini, and all Guaraldi's assistants. Guaraldi is at the centre of this operation which I repeat has been made into a book that I advise you to read, or should I say, advise you to buy, because that is what we would really like to encourage you to do, even if it is extremely expensive. So we must fall into line, we need to feel strongly about Federico, about Rimini, and Federico's genius and so on. On this note I would like to say hello to Maddalena, who is faraway, and as fearless as a rock. I would also like to remind everyone that Federico Fellini received from this country and the world in general, an incredible level of remembrance, tribute and condolence that only two other Emilia-Romagna natives, Giuseppe Verdi and Carducci, ever received. Carducci was given the Nobel prize when he was already sick. A delegation from the king of Sweden brought him the award, but he was already at the end of his days and therefore the issue slowly flickered out.

But Carducci's poetry, as urbane, academic and high-brow as it certainly is, did not have the character to endure like Fellini's poetry, partly because Fellini benefited above all from a means that put his poetry into contact with humanity. When Fellini received a special award in Tokyo from the Emperor of Japan himself, the emperor said, "I give you this award in the name of an invisible multitude". And it's true, because there is not a city or heath or

any place on earth that has not received a spark of poetry from one of Federico's films. And this is why, today, we still remember him and Giulietta so passionately and why we cannot help but think of the words he used when he gently reproached her at the ceremony where he received his fifth Oscar: "Now Giulietta stop, stop crying". Giulietta wasn't in Rimini on the day of Federico's funeral. She watched it from a hospital bed as she was already very ill and close to dying herself.

To close I would like to quote a comment of Kundera's: "Federico Fellini took the grace of invention and creativity to unreachable peaks". And if we manage in meetings like this, in conferences like this, to get a little bit nearer to Federico's cinema, to Federico's character, aside from anything that may be superfluous or rhetorical, then this will give dignity and focus to the initiatives that have been taken, not only in Rimini – we should really remember New York, too, here, and the celebrations that Mollica, one of Fellini's best friends, Pivato, and Pupi Avati, the new President of the Foundation, took part in. And if we do succeed then our unforgettable, irreplaceable friend will be remembered in the way he deserves and not just in the shadow that he deliberately left behind him. Thank you again.

(not reviewed by author)

CONTEMPORANEA: LEGGERE, RACCONTARE, RIFLETTERE

ENNIO CAVALLI

Potrei intitolare questa puntata “Fellini 15 minuti e mezzo”. Tutto lo spazio per cercarlo, per ritrovarlo, a brani, nelle chiacchierate che abbiamo fatto nel corso del tempo, a dieci anni da quel 2 novembre 1993, quando al teatro 5 di Cinecittà, gente di tutti i ceti sfilò commossa davanti al catafalco. Sullo sfondo il cielo verticale del film *Intervista*.

Ci incontravamo abitualmente verso le otto e mezzo, altra cifra saldata alla sua storia, al bar Canova, a piazza del Popolo, a Roma.

La redazione del giornale radio allora era a due passi, in via del Babbuino. Federico abitava lì vicino, in via Margutta. Dopo i GR del mattino, scendevamo a fare colazione col nostro direttore, Sergio Zavoli, e spesso trovavamo Fellini davanti ad una tazzina di caffè, oppure sulla soglia del bar, in attesa della macchina della produzione, o a parlottare con una delle procaci zingare di piazza del Popolo. A volte, strizzando l'occhio a Zavoli, suo grande amico, mi invitava a seguirlo. Correvo in redazione, tornavo equipaggiato, registratore, bobine. A Cinecittà, nel suo ufficio, sui set già spruzzati di magia, la chiacchierata poteva cominciare.

Una volta gli chiesi quali furono le prime immagini che il ragazzo, non ancora regista, nella sua Rimini, avrebbe voluto riprodurre, descrivere o ricordare. Ne venne fuori un'ampia riflessione sul mestiere di regista e sul modo tutto suo di archiviare, ad ogni film, i ricordi, le emozioni di partenza.

Il mare d'inverno, la nebbia, il caffè Commercio, la passeggiata per il corso, le immagini che praticamente poi ho realizzato nei film *I vitelloni*, *Amarcord*, anche in quella piccola prima parte che sta in testa a *I clowns*, o anche a *Roma*, e che ricordano o che cercano di raccontare le atmosfere, le cadenze, i ritmi di una cittadina di provincia. Non mi pare di essere mai uscito completamente da

Rimini, non mi pare di essere entrato definitivamente in un'altra cosa, mi sembra che le cose convivono insieme. Faccio un mestiere che tende all'archiviazione, alla liquidazione, alla svendita. Faccio dei film con l'aria così, di sgombero, di pulizia pasquale, togliermi di mezzo lunghi sedimenti di situazioni e di personaggi, di sentimenti, di aspetti nevrotici. E quindi la faccenda di aver messo Rimini in tanti miei film, da *I vitelloni*, a *I clown*, a *Roma*, ad *Amarcord*, aveva anche questa voglia di liberare il magazzino, il deposito, da tante ingombranti situazioni, i palcoscenichetti, set. Quindi c'è una deformazione professionale, il mestiere che faccio io porta anche a questa cancellazione dei materiali usati, identificandoli quasi anche con i personaggi, la situazione che li ha generati.

Bisognerebbe tentare di fare una radiografia di un certo tipo psicologico, quello che grossolanamente, romanticamente, si definisce "l'artista". E ammesso che io mi identifichi in questo archetipo dell'artista, mi sembra che il tempo, nel senso di successione di stagioni, non abbia una scansione che lo porta ad identificare i vari periodi.

Ma sai, per chi è obbligato, per vocazione, per scelta e per ormai una lunga esperienza professionale, a mediare, a meditare, a trasformare, ad assimilare, ad aggiustarsi in un certo modo in definitiva estetico, la realtà che lo circonda, interviene questa specie di sovrapposizione che ormai è proprio un tuo modo di essere, a far sì che l'aspetto esistenziale, anche nella sua dimensione più sconosciuta, acquisti di colpo una sua collocazione che è sempre quella, letteraria, estetica, figurativa. È una specie di rituale dove si consuma un rapporto misterioso col proprio inconscio attraverso un linguaggio onirico, proprio tipico del sogno, perché il cinema ha proprio questo di vantaggio su tanti altri mezzi espressivi, forse la pittura gli si avvicina molto, ma può parlare attraverso il linguaggio del simbolo, che è il linguaggio più completo, perché contiene anche tutto quello che non si può dire.

Il viaggio di G. Mastorna, *il mitico film mai realizzato, non era una spina nel fianco, anzi...*

Io ho fatto tutto quello che ho voluto, mi considero abbastanza fortunato, non posso atteggiarmi a vittima, non posso dire che ho un film nel cassetto, non ho niente nel cassetto. Ho fatto di volta in volta quello che ho creduto di fare, nella maniera in cui lo sapevo fare. Non ho nemmeno poi dovuto lottare tanto, o quel tanto indispensabile per richiamare giustamente delle energie aggressive contro qualcuno, ma comunque era un'energia chiamata a te e che serviva poi per fare il tuo lavoro.

Vuoi alludere a Il viaggio di Mastorna? Quello sono io che lo rinvio, perché ormai è diventato una specie di film pilota che mi deve guidare ancora a farne una ventina, dopodiché, prima di concludere il gran finale, farò Il viaggio di Mastorna.

Quanto a I vitelloni, il tipo di maschio provinciale immortalato nell'omonimo film che uscì nel 1953, la definizione di Fellini era quasi spietata e a doppio binario. Gli avevo chiesto: "Esistono ancora?"

Come se tu mi domandassi: "I fascisti esistono ancora?", come se il fascismo fosse legato a quel periodo, dal '19 al '42, '43. Il fascismo, ancora prima di essere un fatto politico chiuso in quelle date precise che ne hanno visto il sorgere e il cadere come fatto politico, è un condizionamento psicologico, è un modo di essere, che prescinde anche dalla figura di Mussolini e che ha a che fare con qualche componente, qualche secrezione psicologica profonda dell'italiano, della creatura umana.

Quindi anche il vitellone, prendendo tutte le distanze da queste due definizioni, è un modo di essere psicologico. Il vitellone è una provincia dell'anima, un modo di essere provinciali cronicamente. Credo che esistano ancora, ed esistono ancora finché esisterà un uomo che si proietta in miti bambineschi, che si deresponsabilizza, mette fuori di sé la possibilità di migliorare, che sta lì a favoleggiare su un evento risolutorio, favolistico, immagina che la grande città o un posto comunque lontano da quello dove si trova, possa costituire la soluzione di tutti i suoi problemi; l'irresponsabile, l'adolescenza trattenuta cronicamente al di là di ogni attualità.

Il nostro primissimo incontro nel 1971 sul set del film Roma. Fellini stava girando la scena dello scavo della metropolitana, un evento, la metropolitana a Roma, che solo lui sapeva descrivere così.

Sono arrivato in certi punti dove i tratti preparati poi, un poco per volta, proseguivano con dei binarietti in mezzo al fango, con lo sgocciolio delle acque, poi improvvisamente ci si arrestava di fronte alla talpa meccanica, un enorme mostro con la bocca dentata, che addentava il travertino, il terriccio. Poi mi avevano fatto vedere, questi ingegneri che mi avevano accompagnato, i punti dove le volte erano crollate e quante volte avevano dovuto correggere l'itinerario, perché Roma sotto è tutta cava, quindi i crolli... poi il Tevere allaga facilmente interi quartieri di Roma, sotto, a parte tutte le lentezze burocratiche. Tu sai che il primo progetto è stato presentato centoventi anni fa, subito dopo la metropolitana parigina, e quindi ha centoventi anni il lavoro, quasi come un mio film.

Cinecittà, la sua nicchia, la sua cittadella, il suo alibi costante.

Ma certamente Cinecittà, nel momento che tu usi questo spudorato linguaggio consolatorio, la chiami nicchia, la cittadella... Cinecittà è il posto in cui mi trovo più a mio agio. È una città che non esiste, che è fatta di enormi magazzinoni vuoti che io posso riempire come mi pare, con tutte le topografie, le quinte, i fondali, i paesaggi, inventandomi le città che desidero, quindi per chi fa il mio lavoro è la dimensione più giusta, è la patria giusta, una patria che non è patria e che può essere tutte le patrie. Quindi a Cinecittà sto benissimo. Sto benissimo anche a Roma, forse probabilmente perché Cinecittà, o forse perché Roma è un tipo di città che non ti condiziona, non drammatizza il rapporto, non ti chiede chi sei, dove vai, cosa fai. Infatti a Roma, quando ti domandano chi sei è per invitarti a riconoscere che non sei niente, ti dicono: “Ma chi sei? Non sei nessuno”. Ora, questo interrogativo fatto col labbro che pende all’ingiù e l’occhio appannato di disprezzo totale, può sembrare, a prima vista, un insultante modo di domandarti l’identità psicologica, in effetti io trovo invece che è abbastanza confortante. Prima di tutto è un invito a ridimensionarti agli occhi di te stesso, quindi questo è già abbastanza salutare, secondariamente ti dona, almeno mi pare, ti regala un certo senso liberatorio, cioè ti domandano “chi sei?” nel senso di non riconoscerti, quindi è tutto da fare, è tutto da inventare, a cominciare dalla tua identità. Questo fatto di vivere in una città che non ti giudica, che non ti codifica, che non ti archivia, che quasi non ti dà nessuna carta d’identità, mi pare che sia una condizione abbastanza preziosa per chi praticamente vive fuggendo dalle cose. Quindi mi pare che dal punto di vista psicologico, sentirti sconosciuto o non riconosciuto ti dia quella clandestinità operosa e industriosa che per un temperamento come il mio è proprio quanto di più adatto ci sia per mettersi a lavorare di nascosto.

Ogni volta da un film riemergeva così, come da La città delle donne.

Un palombaro. Questa volta la mia divisa da regista, la mia mise da regista è proprio lo scafandro del palombaro. Sto riemergendo, mi stanno svitando il cappoccione di metallo, mi aspetto che qualcuno, vedendomi, mi dica come sto.

Poco raccontata infine la scommessa americana. All’inizio degli anni ’80 Fellini cedette alle lusinghe e partì per Los Angeles, nella Mecca del cinema, per un lungo trasversale sopralluogo in un’altra realtà. Al viaggio non seguì nessun film, ma queste erano le considerazioni, gli entusiasmi, i dubbi della vigilia.

Approfitto dell’ospitalità e delle affettuose insistenze e anche di tutte le garanzie che questo amico, questo personaggio del cinema americano, influente, autorevole

e così ben disposto, mi dà – è il presidente di una delle major company – per restare a New York qualche tempo, New York e Los Angeles, vedere non tanto se mi vengono delle idee, perché mi illudo che le idee mi vengano come mi sono venute le altre volte... Esplodono continuamente, quotidianamente, in ogni momento, in ogni situazione, in una forma estremamente affascinante, suggestiva, emozionante, inquietante, simbolica, cioè tutto è espresso in una forma che colpisce la fantasia, la sensibilità, l'occhio di chi fa per professione teatro, cinema. Le suggestioni ci sono e molto potenti, molti invitanti. È il fatto di esprimerle, cioè di saperle raccontare, attraverso un linguaggio che non è il tuo, attraverso una lingua che non è la tua: ci sarà una buona parte di pigrizia, una buona parte di viltà, una buona parte di stanchezza e quindi sono tentennante, sfiduciato e tendo a vedere questa impresa nelle dimensioni del fallimento. Certamente quello più semplice è di raccontare. Ho delle difficoltà molto serie, paralizzanti, per fare un film in America. Allora che faccio? Racconto la storia di uno che ha difficoltà molto serie, paralizzanti, per fare un film in America.

E siamo sempre a 8½.

E siamo sempre a 8½, da un sacco di tempo siamo sempre a 8½. Ma, scherzi a parte, ti dico, scartando questa soluzione che è sempre quella autobiografica, diaristica e che comunque salterà fuori lo stesso, anche se raccontassi – che ti devo dire – la vita di Abramo Lincoln, alla fine salterà fuori che è raccontata da uno che ha serie difficoltà a raccontare la vita di Abramo Lincoln, non essendo americano. Mi affido moltissimo anche alle suggestioni e alle proposte che questo signore mi farà. So che è sta cercando copioni, facendo riassumere libri, che io non avrei, d'altronde, la voglia né la possibilità di leggere. È animato da buonissima volontà. Lui continua a dire: "Let's try, Federico, let's try", e mi mette la manona sulla spalla, mi guarda negli occhi affettuosamente e a tutte le mie obiezioni, che diventano via via sempre più isteriche, nevrotiche, socchiude lentamente la palpebra. Ha delle lunghissime ciglia, dei bei ventaglioni. Lui dice che è ungherese, a me pare più egiziano, la faccia, poi è anche un pochino buio di pelle, molto simpatico, molto dolce, socchiude questo occhione languoroso e mi dice "let's try", proviamo Federico, proviamo.

Entro tre mesi io dovrei dichiarare o la mia entusiastica o comunque riluttante disponibilità, oppure dichiarare forfait e dire: mi dispiace, l'America non è abbastanza stimolante per me. Ingranditela un po', cercate di fare qualche altra cosa, ci rivediamo quest'altro anno.

Sugli anni che passano, qui ne aveva 61, un altro dei suoi teneri sberleffi, l'antidoto della meraviglia, camuffata da svagatezza.

C'è un pochino di frizione, ogni tanto. Poi mi sembra che i miei anni se ne siano andati via a tradimento, all'improvviso, che mi sorprende sempre, non so bene. Cosa facevo quando avevo 47 anni, 51? quando sono passati? e 38? Mi prende una specie di abbagliamento, di stordimento, per cui, all'improvviso mi pare di dover constatare, perlomeno con un po' di meraviglia, se non con sgomento, che 40 anni sono scivolati via, sempre dentro un teatro di posa, a dire: metti un pochino più avanti quella persona, accendi quel riflettore. Adesso caro Ennio, ti invito a chiudere il tuo magnetofono, domando scusa agli ascoltatori che ho annoiato con le chiacchiere di sempre, ma auguro di non deludere con il film che sto per fare, arrivederci e buona fortuna a tutti.

Grazie dell'ascolto da Ennio Cavalli.

Io devo innanzitutto ringraziare gli organizzatori e Sergio Zavoli, maestro di giornalismo e di savoir faire, che mi ha ospitato, da clandestino, dentro la stiva del suo intervento.

Devo anche dar conto di quell'ultima frase di Federico: "ci rivediamo al prossimo film". In questo montaggio molto lungo, su linee lunghe, potevo certamente tagliarla. L'ho voluto lasciare, questo riferimento al futuro, perché mi sembra proprio che la voce dei poeti non finisca mai con l'ultimo dei grandi. Era un'idea anche di Schelling, di Rilke, ma non è l'aspetto romantico che mi suggestiona in questo. Ero in Islanda, a colloquio con un vecchio scrittore col nome di un Dio, Thor, Thor Williamson, ad un certo punto mi racconta il suo incontro con Jorge Louis Borges, il poeta argentino molto amato anche da Zavoli: "Era inverno, di notte, per strada a Rejkiavik. Borges, ormai cieco, raccoglie un po' di neve dal tetto di un'auto in sosta, ne fa una palla, gli ricorda il sapone, se lo sente scivolare tra le mani. Borges si volta verso Thor e gli dice: tra poco non sarò più e tutto quello che ho scritto sarà dimenticato, verrà qualcuno e lo riscriverà". Vale per tutti i grandi poeti, come Borges e come Federico, verrà qualcuno e ripartirà da dove erano arrivati loro. Magari il successore di Fellini potrebbe essere un pittore, un narratore visionario, un poeta, non è detto che sia un regista. Se non sarà un film sarà comunque un cinema di travisamenti e di umanità, ma si ripartirà da lì, da dove era arrivato lui. Se il prossimo poeta dimenticasse Federico, non sarebbe il prossimo poeta: "Ma chi sei? non sei nessuno", potremmo dirgli.

CONTEMPORANEA. READING, RECOUNTING, REFLECTINGby **Ennio Cavalli**

I could have called this talk, “Fellini 15 minuti e mezzo” (Fellini. 15 and a half minutes). All the space needed to look for him, to find him again, in extracts, in the talks we had over the years, ten years after that November 2 1993 when people from all walks of life filed sadly past the bier in theatre 5 at Cinecittà with the vertical sky of his film *Intervista* in the background.

We used to meet regularly at half past eight (another figure welded to his life history), at the Bar Canova, in Piazza del Popolo, in Rome.

The radio news office was just round the corner in via del Babbuino. Federico lived nearby in via Margutta. After the morning radio news we used to go there for breakfast with our boss, Sergio Zavoli, and we would often find Fellini in front of a cup of coffee or standing at the door waiting for the production car or chatting to one of the cheeky Piazza del Popolo gypsies. Sometimes he would wink an eye at his old friend Zavoli and invite me to go with him. I would dash back to the office, grab my equipment, a tape recorder and tapes and then rush back. At Cinecittà, in his office or on the sets already sprinkled with magic, the chat would begin.

Once I asked him what were the images he most wanted to record, describe or remember when he was a boy in Rimini and not yet a director. He talked for a long time about being a director and his own particular way of recording in every film his memories and the emotion of departure.

The sea in winter, the fog, the Caffè Commercio, a walk along the Corso (main street), the images that I shot in the films *I vitelloni* and *Amarcord*, even in that tiny part at the beginning of *I clown*, or in *Roma* too. The images that recall or attempt to recount the atmospheres, the cadences, the rhythms of a small town. I don't feel as if I've ever left Rimini completely, I don't feel as if I've ever definitely entered anything else. I think that things live together.

My profession is one that tends to store things away, to clear them away, to sell them off. When I make a film I do it with an air of a complete clearout, a spring clean. I need to get rid of situations, characters, feelings and neuroses that have been sitting around for too long. That's why Rimini appears in so many of my films from *I vitelloni*, to *I clown*, *Roma*, and *Amarcord*. I felt the need to clear out a heap of situations, stages and sets that were cluttering up the warehouse, the storeroom. So there is a professional bias here, my profession is one that involves deleting the materials you have used, attaching them almost to the characters or the situation that has generated them.

We should try to x-ray that psychological type, generally and romantically known as “the artist”. And if we accept that I fall into this stereotype of the artist I can say that I feel that time in the sense of the coming and going of the seasons does not have a rhythm that involves identifying the various periods. Despite this, those who, on account of their profession, vocation or lengthy experience, are obliged to mediate, meditate on, transform, assimilate or in a certain sense adjust the reality that surrounds them, find that this kind of overlapping, which has become their way of being, intervenes, imposing the same literary, aesthetic and figurative location, immediately on the existential aspect, even in its least known dimension. It is a kind of ritual, where a mysterious relationship with one's own unconscious is celebrated through a visionary language, typical of dreams, because this is the advantage that the cinema has over many other modes of expression, painting perhaps comes very close, it can speak through the language of symbols, which is the most complete of all languages as it also includes everything that cannot be said.

The voyage by G. Mastorna, *the legendary film you never made, was never a thorn in your side, in fact...*

I have always done everything I wanted to, and therefore I consider myself really quite lucky. I cannot pretend to be a victim. I can't say I've got a secret film I want to make stored away. I haven't got anything stored away. I've always done what I believed in, when I believed in it and in the way I knew how to. I've never had to struggle that hard or even the amount needed to rightly summon up aggressive energy against someone and which is nevertheless an energy you have summoned and which you need to work. *So you want to talk about Mastorna's The Voyage? I'm the one who keeps putting that off, because it's become a kind of pilot film that has to guide me through another twenty or so other films. When I get to the point where it's time to make the great finale of my career, then I'll make Mastorna's The Voyage.*

I Vitelloni. *When talking about the kind of small town male immortalised in I Vitelloni a film released in 1953, Fellini's definition was almost ruthless and also capable of parallel interpretations. "Do these Vitelloni still exist?" I asked him*

That's like asking me, "Do fascists still exist?", as if fascism only existed in the period between 1919 and 1942 or 1943. Fascism is not just a political fact, locked between precise dates which saw it rise and fall as a political fact, it is a psychological condition. It is a way of being, that does not depend on the figure of Mussolini, it has something to do with a component, a deep psychological secretion of being Italian, of being a human being. The same is true of the *vitellone* (literally the bullock and figuratively the layabout), even if we move as far away as possible from these two definitions, it is a psychological way of being. The *vitellone* is a small town of the soul, a way of being chronically small-townish. Yes, I think they still exist and they will exist for as long as people exist who immerse themselves in childish myths. People who refuse to accept their responsibilities, refuse to accept the possibility of improvement. People who sit around fantasizing about prospects that are in cloud cuckoo land. People who imagine that a big city or anywhere that is faraway can solve all their problems. People who are irresponsible, who stretch out their adolescence chronically, until it has lost all contact with reality.

Fellini and I met for the first time in 1971 on the set for the film, Roma. Fellini was shooting the scene where they are excavating the underground. It was an event, the Rome underground and only Fellini could have described it like that...

In certain points I reached areas where the stretches that were ready ended with tracks running through the middle of the mud. Water dripped constantly and then suddenly you came up against the mechanical mole, a huge monster with a mouth full of sharp teeth that bit through the marble and the earth. Then the engineers that had accompanied me showed me the points where the vaulting had collapsed because the Rome below Rome is full of cavities and therefore caves in... the Tiber also regularly floods entire quarters of the Rome below Rome. Unfortunately it doesn't flood all the torturous bureaucracy though. The first project for an underground in Rome was presented a hundred and twenty years ago, straight after the Paris Metro and therefore work has been going on for a hundred and twenty years, almost as long as one of my films.

Cinecittà, his niche, his hometown, his constant alibi.

But of course, Cinecittà, as you are using this unashamedly consolatory language and calling it a niche, a hometown, Cinecittà is the place where I feel most at home. It is a city that doesn't exist, that consists of vast empty warehouses that I can fill up just as I choose, with all the topographies, sets, backdrops and landscapes I choose, inventing any city I want. So for someone in my line of work it is the right dimension, the right

homeland, a homeland that is not a homeland because it can be any homeland. So when I'm in Cinecittà I feel fine. I feel fine when I'm in Rome perhaps, probably because of Cinecittà, or perhaps because Rome is the kind of city that doesn't condition you, that doesn't dramatize your relationship. It doesn't ask you who you are, where you're going or what you're doing. In fact in Rome, when they ask you who you are, it's to encourage you to recognise that you are nothing. They say, "But who are you? You're no one". Now, this question, posed with the lip curling slightly downwards and an eye misted over with total contempt, may seem at first glance a rather insulting way of inquiring after your psychological identity, but on the contrary I find it really quite comforting. First and foremost it is an invitation to reassess yourself in your own eyes and this, for a start, can only be healthy. Secondly it gives you, at least in my opinion, a certain sense of freedom. What I mean is, they ask you who are you because they don't recognise you, so now everything's up to you, everything must be invented, starting from your own identity. I feel that this business of living in a city that doesn't judge you, that doesn't label you, that doesn't file you away, that almost doesn't even give you an identity card is something extremely precious for someone who practically spends his life running away from things. So I feel that from a psychological point of view, feeling unknown or not recognised gives you that active and industrious clandestinity that for a temperament like mine is perfect for working in secret.

You re-emerge from every film like this, as in La città delle donne.

Like a diver. This time my dress, my director's uniform is a diver's suit. I am re-emerging. They are unscrewing my diver's helmet and I expect that if someone sees me, they will probably ask me how I am.

Little has been said about Fellini's American venture. At the beginning of the '80s Fellini gave in to the endless enticements and left for Angeles, the Mecca of cinema, for a long, comprehensive investigation into another world. No film came out of the trip but these were Fellini's thoughts, doubts and sense of excitement on the eve of his departure.

So I am taking advantage of the hospitality, the affectionate insistence and all the guarantees of a friend of mine. This important, influential figure – he is the president of a major film company - has been kind enough to invite me to stay in New York for a while, New York and Los Angeles actually, to see, not so much if I get any ideas, I flatter myself that ideas will come here as they have come at other times... They explode continuously, daily, in every moment, in every situation, in an extremely fascinating, evocative, exciting, disturbing, symbolic way. In other words, everything expressed in these ideas is in a form that strikes the theatre or cinema-trained imagination, sensibility, and eye. There are many suggestions, that are powerful and very appealing. What is difficult is the question of expressing, of recounting these ideas in speech that is not yours, in a language that is not your own. There is a good deal of laziness here, a good deal of cowardice, a good deal of tiredness and therefore I am hesitant, disheartened and I tend to see this venture as a failure. Of course the easiest thing to do is to tell a story. I have a lot of very serious, if not paralysing problems with making a film in America. So what do I do? Tell a story about someone who has a lot of very serious, if not paralysing problems with making a film in America.

And back again to 8½.

And so we're back at 8½ again, actually we've been back at 8½ for a long time now. But joking aside, even if I tried to reject this solution, the autobiography, the personal diary, it would still come out. If I told the story of, say, Abraham Lincoln, the result would be, the story of Abraham Lincoln told by someone who has a series of problems telling the story of Abraham Lincoln, because he is

not American.

I am relying heavily on the suggestions and proposals that this gentleman is preparing for me. I know he is looking for scripts, having books summarised which I wouldn't want or have the chance to read. He is full of good will. He keeps saying, "Let's try, Federico, let's try", and he puts his huge hand on my shoulder and looks me affectionately in the eye, and in answer to all my objections that get gradually more hysterical, more neurotic, he slowly lowers his eyelids. He has the longest eyelashes, they're like big fans. He says he's Hungarian, but he looks more like an Egyptian to me, his face and his slightly dark skin. He's nice, he's kind and he slowly blinks those big, languid eyes and says, "Let's try, Federico, let's try".

I have three months in which to declare my enthusiastic or reluctant willingness or to call it a day and say, sorry, but America isn't stimulating enough for me. make it a bit bigger, try to do something more and we can try again next year.

On the passing of time. Here Fellini was 61 years old, another of his gentle grimaces, the antidote of wonder; disguised by dreaminess.

There's a bit of friction now and then. And I also feel that my years have slipped away surreptitiously, suddenly, so suddenly that it always surprises me. I don't know why. What was I doing when I was 47, 51? Where did they go? And when I was 38? I feel a little blinded, a little dazed, because suddenly I have to accept the idea, with a certain degree of astonishment, if not dismay, that 40 years have slipped by, while I have been inside this studio saying, move that person a bit further forward, turn on that spotlight. And now dear Ennio, I'd like to ask you to turn off your microphone, I'd like to apologise to the listeners I have bored with my usual chatter and I hope I won't disappoint them with the film I am about to make. Goodbye and good luck to all of you.

Thanks from Ennio Cavalli for listening.

I would like to give a special thanks to the organisers and to Sergio Zavoli, the master of journalism and savoir faire, who has let me hide away in the hold of his talk.

I still have to come to terms with that last comment of Federico's: "see you in the next film". In this very long editing operation, I could naturally have cut it out. But I wanted to leave it in, this reference to the future, because I feel that the poetic voice never ends with the last great poet. Schelling, had the same idea, as did Rilke, but it is not the romantic aspect that interests me here. I was in Iceland, interviewing an old writer with the name of a god, Thor, Thor Williamson. At a certain point he told me the story of a meeting he had had with Jorge Louis Borges, the Argentine poet who is also a particular favourite of Zavoli's. "It was a wintry night and we were in a street in Reykjavik. Borges, who was blind, scooped some snow up off the roof of a car and rolled it into a ball. He said it reminded him of soap, slipping through his fingers. Borges turned to Thor and said, soon I'll be gone and everything I have written will be forgotten. But someone else will come along and write it again". This is true of all the great poets, like Borges and Federico, someone else will come along and start from the point they reached. Perhaps Fellini's successor will be a painter, a visionary storyteller, or a poet, he or she doesn't necessarily need to be a director. But even if it's not a film it will be a cinema of disguises and humanity and it will start from the point he reached. If the next poet were to forget Federico, he or she would not be the next poet. "Who are you?" we would say, "You are no one".

8 NOVEMBRE ORE 15,00

PRESIEDE

EMANUELA MARTINI

Dai titoli delle relazioni che ho sott'occhio, oggi viene ampliato il tema dell'influenza di Fellini sul cinema internazionale. Stamattina c'è stato soprattutto lo sguardo sul cinema americano, e oggi abbiamo un excursus amplissimo: si parlerà di cinema francese, si parlerà di cinema spagnolo, si parlerà di *Fellini o la memoria magica*, il titolo dell'intervento di Fernando Lopes, che è portoghese, quindi probabilmente si parlerà anche di cinema portoghese. Il titolo di Greenaway è un pochino misterioso: *Il realismo magico prima del realismo magico*. Se ne parlerà dal punto di vista di quel girovago delle suggestioni europee che è Greenaway, quindi anglo-olandese-francese-italiano.

Io, non essendo tra l'altro una studiosa di Fellini, vorrei rubare il meno tempo possibile a questi interventi e quindi dirò solo due parole, suggeritemi dal tema complessivo del convegno di quest'anno, "Fellini ed il resto del mondo", l'influenza di Fellini sul cinema del resto del mondo. Credo e ho sempre creduto che Federico Fellini, come autore, fosse un provinciale. Per una volta uso il termine provinciale in un'accezione molto positiva. Credo cioè che Fellini sia uno di quelli che ad un certo punto se ne sono andati da casa, però hanno mantenuto i ricordi, hanno mantenuto le radici, hanno mantenuto le facce, le persone, il senso della cultura dalla quale venivano, che era una cultura di provincia. E credo che probabilmente lui si sia acquattato dentro Roma come in un'altra provincia, più grande di quella da cui veniva, ma comunque provincia, oppure accumulo di province; e che non abbia mai perso di vista perciò questa cultura provinciale che, in fondo, (e credo ne fosse convinto anche lui) è la cultura più forte, indipendentemente dalla regione da cui si viene. È la radice più forte della cultura italiana. Credo che l'abbia sempre tenuta viva, pur non spostandosi dal teatro di posa di Cinecittà; che abbia sempre pensato a queste radici, tant'è vero che è stato l'unico ad

essersi accorto, con una preveggenza impressionante, dello sbriciolamento che era in atto nella cultura italiana, nella cultura della provincia italiana. E ce l'ha fatto vedere, con acume folgorante, in *Ginger e Fred* e in *La voce della luna*, che sono due film di una sciatteria programmatica, e voluta. Sciatteria, anche questo non vuole essere dispregiativo. E di uno squallore voluto. E ce l'ha fatto vedere, quasi dieci anni prima che ci accorgessimo di dove stavamo andando.

E credo che la sua enorme influenza sul cinema in generale e internazionale, e la sua enorme importanza – a parte la sua genialità, ma ci sono altri geni che probabilmente influenzano meno – sia nata, nasca, anche da questo suo rimanere attaccato, avere sempre sott'occhio, questo tipo di cultura.

Lo credo di lui come di un altro autore – fino ad alcuni anni fa, venivano sempre citati appaiati quando si parlava di influenze –, Ingmar Bergman. Un altro che più provinciale, più culturalmente circoscritto di lui ce n'è pochissimi: non è mai uscito dalla Svezia, addirittura, per certi periodi, non è mai uscito dall'isola di Faro, e mi pare più o meno che l'unica volta in cui è “emigrato”, ha fatto *L'uovo del serpente*, probabilmente il suo unico film brutto.

Mi sembra che questo ci venga riconfermato, per esempio, dalle due suggestioni molto citate oggi, due sorta di numi tutelari, Martin Scorsese e Woody Allen. Altri due “provinciali” in un certo senso: Martin Scorsese continua a girare da trent'anni sulla stessa ossessione, va e viene, la vede in maniere diverse, ma è sempre la stessa ossessione di Little Italy, di quando era piccolo, e cosa voleva dire essere di origine italiana, cattolica, in quel quartiere. Woody Allen non esce da Manhattan, se esce ci torna di corsa e di Manhattan ci fa vedere quattro luoghi ai quali è affezionato.

Ecco, credo che all'interno del convegno su Fellini grande mago mondiale, forse vada proprio rievocato questo Fellini: una grande memoria della provincia, che vuol dire poi grande memoria d'Italia; che mi sembra poi, in realtà, sia l'unica strada percorribile dal cinema e non solo dal cinema, probabilmente, per essere grande, e che vada ribadita proprio quando tutti quanti vogliono fare film internazionali e tutta Europa vuol fare film di stampo europeo. Il film internazionale, il film di stampo europeo, nasce da dove si vive e da quello che si ricorda, e Fellini, tra le altre cose, ci insegna proprio questo.

A questo punto do la parola a Dominique Païni. Dominique Païni, attualmente, è il direttore del Dipartimento cinema e spettacolo del Pompidou, ed è stato a lungo un personaggio fondamentale della cinefilia e della conservazione e della circolazione di film europei, perché è stato a lungo il direttore generale della Cinémathèque Française di Parigi. Ha avuto una lunga attività di critico e di studioso,

è stato capo redattore della rivista “Cinémathèque” e autore di un sacco di libri. Dominique Païni ci parla di *Fellini e il cinema francese* e il suo intervento sarà alternato con degli estratti.

[Dominique Païni]

Ringraziamo moltissimo Païni perché, prima cosa, ha buttato a mare, santamente, tutti i “fellinismi”. Forse ce n’è degli altri nel cinema francese, oltre Jeunet, Caro, magari anche Carax e Beineix...

Passo a Fernando Lopes. Cineasta, è stato uno dei creatori, degli “inventori”, insieme a Paulo Rocha, del nuovo cinema portoghese, negli anni ’60. Tra gli altri film, ha diretto: *Belarmino*, nel ’64, *Uma Abelha na Chuva*, nel ’71, e poi ha tratto da un libro di Tabucchi un film che si chiama *O Fio do Horizonte*. E ci parlerà di questa cosa misteriosa: *Fellini o la memoria magica*.

[Fernando Lopes]

Grazie a Fernando Lopes per il suo personale “amarcord” e per averci fatto anche vedere – le stesse cose succedono nei posti più diversi – i vitelloni di Lisbona.

Ángel Quintana è docente di Storia del Cinema all’Università di Girona, scrive per un mucchio di testate, giornali, quotidiani, periodici e per la rivista “Dirigido por”. È un esperto, in particolare, di cinema italiano; ha scritto molti libri sul cinema italiano, sul neorealismo. Ha scritto anche un libro su Jean Renoir. Ci parla di *Fellini e il fellinismo in Spagna*, se non mi sbaglio da una prospettiva abbastanza recente.

[Ángel Quintana]

Ringraziamo Ángel Quintana perché ha collocato Fellini in un ambito Mediterraneo, cioè in Spagna, Italia via Napoli. E poi ha richiamato nomi come Bardem, Berlanga, Azcona e Ferreri, che hanno grossi collegamenti felliniani. Ferreri forse, dei tanti autori italiani, è uno di quelli che forse ha più connessioni con Fellini. E volevo rassicurare Quintana rispetto a come è stato accolto *La voce della luna* in Spagna: in Italia non è che sia stato accolto meglio. Tra l’altro, probabilmente, in Spagna, quello era un momento di maggior vitalità, per cui la deriva della cultura era meno percettibile; *La voce della luna* era un film molto mortuario, che forse, per la Spagna, arrivava un po’ troppo presto.

E diamo il benvenuto a Peter Greenaway, che non vi presento, che ci parla, io immagino che ci parlerà, anche di *Otto donne e mezzo* e di *Tulse Luper* che è il suo *Mastorna*, da un certo punto di vista. Ma il tema è enorme: *Realismo magico prima del realismo magico*.

Otto donne e mezzo è stato citato anche oggi, ed è un film che fin dal titolo ha assonanze felliniane. Mentre *Tulse Luper* è un personaggio che Peter Greenaway si porta dietro da venti-trent'anni; credo che fosse già in *The Fall*, come *Mastorna* che Fellini si è portato dietro per tutta tutta la vita, senza decidersi mai a fare un film su di lui.

[Peter Greenaway]

Ringraziamo Peter Greenaway che ci ha parlato del suo “legittimatore”, l’ha anche definito così Fellini, che è una parola molto bella, secondo me, e ci ha ricordato soprattutto che – non guardiamo tanto il plot – Fellini è un grande visionario. Cioè quello che conta, poi, sono le immagini.

Grazie a tutti, e appuntamento a domani mattina.

Emanuela Martini

Today, as I can see from the titles of the talks, we shall examine the theme of Fellini’s influence on international cinema. This morning we have looked at American cinema in particular and this afternoon we have a very broad excursus: we shall talk of French cinema, Spanish cinema, we shall talk of *Fellini or the magic memory*, the title of Fernando Lopes’ talk, who is Portuguese, and therefore we shall also talk of Portuguese cinema. The title of Greenaway’s talk is a little mysterious: *Magic realism before magic realism*. We shall examine this from the point of view of that itinerant of European suggestions that is Greenaway, therefore from an anglo-dutch-french-italian perspective.

I, as I’m not a Fellini scholar, would like to take up the least amount of time possible from these talks and therefore I will just say two words, inspired from the overall theme of the conference, *Fellini and the rest of the world* that is Fellini’s influence on the cinema of the rest of the world.

I believe and have always believed that Federico Fellini, as an auteur, was provincial. For once I use the term provincial in a very positive sense. I believe that Fellini is one of those people that at a certain point leave home, but they keep the memories, they maintain the roots, they keep the faces, the people, and the sense of the culture that they came from, which was a provincial culture. And I believe that he hid away in Rome like in any other province, larger than the one he came from, but nevertheless a province or an accumulation of provinces; and he never lost sight therefore of this provincial culture that, in the end (and I believe that he was convinced of this too), is the strongest culture, independently of the region one comes from. It is the strongest root of Italian culture. I believe that he always kept it alive, even if he never moved from Cinecittà's studio; that he always thought about these roots, so much so that he was the only one who realised, with impressive foresight, about the crumbling taking place in Italian culture and in Italian provincial culture. And he showed us this, with dazzling insight, in *Ginger e Fred* and in *La voce della luna*, two films of a programmatic and desired slovenliness. Slovenliness is another term that is not intended in a disparaging way. And of a desired bleakness. And he showed us this, nearly ten years before we realised where we were heading.

And I believe that his enormous influence on cinema in general and internationally, and his enormous importance – apart from his brilliance, but there are other brilliant directors who are probably less influential – was born, is born also from his remaining attached to, and having under his gaze, this type of culture.

I believe this of him, as well as of another author – up to a few years ago, they were always mentioned when talking of influences – Ingmar Bergman. There are few people that are more provincial, more culturally localized than him: he has never left Sweden and for certain periods he has never even left the island of Faro. I think that more or less the only time he “emigrated” he made *L'uovo del serpente*, probably his only bad film.

It seems to me that this is reconfirmed, for example, by two greats that have been mentioned a great deal today, two sort of tutelary deities, Martin Scorsese and Woody Allen. Two other “provincials” in a certain sense. For the last thirty years Martin Scorsese has continued shooting his same obsession, he comes and goes from it, he sees it in different ways, but it's always the same obsession for Little Italy, of when he was young and what it meant being of Italian and catholic origin in that neighbourhood. Woody Allen never leaves Manhattan, and if he leaves it he goes back to it in a hurry and in Manhattan he shows us four places that are special to him.

Here we are. I believe that within a conference on Fellini, the great global magician, maybe this Fellini should be remembered: a great provincial memory, which therefore means a great Italian memory. That in actual fact seems to me to be the only road for cinema to travel, and not only cinema probably, to be important and that this should be remembered at a time when everybody wants to make international films and the whole of Europe wants to make European films. International films and European films are born where one lives and from what one remembers and Fellini, amongst other things, teaches us this.

At this point I invite Dominique Païni to take the stage. Dominique Païni, currently director of the Pompidou cinema and performing arts department, has for a long time been a fundamental figure for film studies and conservation and distribution of European films, because he has been a long time general director of the Cinémathèque Française in Paris. He has had a long career as critic and scholar, he has been managing editor of the “Cinémathèque” magazine and author of many books. Dominique Païni will talk to us of *Fellini and French cinema* and his talk will include extracts.

[Dominique Païni]

We thank Païni a great deal, because first of all, he has thrown out all “Fellinisms”. Maybe there are others in French cinema, apart from Jeunet, Caro, maybe even Carax and Beineix...

I now move on to Fernando Lopes. A filmmaker, he has been one of the creators, “inventors”, along with Paulo Rocha, of the new Portuguese cinema of the sixties. Amongst the films that he has directed there are: *Belarmino*, in 1964 and *Uma Abelha na Chuva* in 1971. He then made a film from one of Tabucchi’s books called *O Fio do Horizonte*. And he will talk to us about this mysterious thing: *Fellini or the magical memory*.

[Fernando Lopes]

Thank you Fernando Lopes for his personal “amarcord” and also for having shown us – the same things happen in the most disparate places – the vitelloni of Lisbon.

Ángel Quintana is professor of Cinema History at the University of Girona, he writes for a great deal of newspapers, magazines and for the magazine “Dirigido por”. He is an expert on Italian cinema; he has written many books on Italian cinema and on Neorealism. He has written a book on Jean Renoir. He will talk to us about *Fellini and Fellinism in Spain*, and if I am not mistaken from quite a recent perspective.

[Ángel Quintana]

We thank Ángel Quintana for placing Fellini in a Mediterranean context that is in Spain and Italy via Napoli. And then he mentioned names such as Bardem, Berlanga, Azcona and Ferreri who have great Fellinian connections. Ferreri perhaps, of the many Italian authors, is one of the ones who has maybe more connections with Fellini. And I wanted to reassure Quintana as to the reception of *La voce della luna* in Spain: in Italy it didn’t fare any better. Amongst other things in Spain, probably, that was a moment of greater vitality, therefore the cultural drift was less perceptible. *La voce della luna* was a film with a marked deathly tone that perhaps, for Spain, arrived too early. And we welcome Peter Greenaway, who I won’t introduce to you, who will speak to us, I imagine that he will also speak to us about *Eight and a half women* and of *Tulse Luper*, that is his *Mastorna*, from a certain point of view.

But the subject is enormous: *Magic realism before magic realism*.

Tulse Luper is a character that Peter Greenaway has lived with for twenty or thirty years. I think that he was already present in *The Fall*, like Mastorna, that Fellini carried inside him for his whole life without ever deciding to make a film about him.

[Peter Greenaway]

We thank Peter Greenaway who has spoken to us about his legitimizer, Fellini defined him like this too, that is a beautiful word, in my opinion, and he, more importantly, reminded us that - let’s not look at the plot too much – Fellini is a great visionary. That is, what matters, in the end, are the images.

Thank you everybody and we meet again tomorrow morning.

FELLINI E IL CINEMA FRANCESE

DOMINIQUE PAÏNI

Tutto in Fellini si oppone all'incontro con il cinema francese. Al punto che ciò diventa interessante, così interessante, come se Fellini avesse ampiamente e manifestamente nutrito l'ispirazione dei registi francesi. In un certo senso si potrebbe riflettere sui due periodi di Fellini che la tradizione cinefila spesso oppone.

Quello ancora improntato dal neorealismo e quello che segue la rottura rappresentata dalla *Dolce vita* nel 1960 e da *8½* nel 1963. Il secondo periodo si costituisce a partire dalla creazione di un universo retto da leggi figurative incoscienti e poetiche. Fellini si lascia andare deliberatamente alla figurazione dei suoi sogni ed alla creazione di un mondo staccato dal mondo. Ma anche il primo periodo, che avrebbe potuto incontrare il cinema francese in nome di un certo realismo, non conosce a mio avviso alcun punto di contatto.

Fellini avrebbe potuto incontrare Renoir. Al di là dell'attrazione italiana in Renoir (*La Tosca*, *Le carrosse d'or* e questo forse spiega che Visconti fu suo assistente), Renoir intrattiene dei legami estetici e morali con la rappresentazione teatrale. Si può considerare che le frontiere incerte che Renoir instaura tra la rappresentazione teatrale e la vita, incontrano la visione del mondo di Fellini, visione che deriva da un'immagine del mondo come un palco gigantesco, una gigantesca arena, dove la vita ordinaria è respinta dall'eccezione, la descrizione del reale è lasciata alle visioni. Ma questo distingue Renoir da Fellini. Nel primo la distinzione tra i due universi esiste ed è la dialettica dei film che li riunisce. In Fellini, al contrario, un mondo interiore, un teatro di visioni abolisce i legami con la realtà, e senza dubbio *Roma* fu per Fellini il film che assunse un ruolo teorico: *Roma* fa vivere con i mezzi di un falso documentario l'inghiottimento della città in un sogno felliniano. Roma diviene un immenso palco teatrale o una pista circense a scala urbana, di cui gli abitanti sono i pagliacci.

Ma essenzialmente il cinema di Fellini si accorda male con il migliore cinema moderno francese, quello della *nouvelle vague*, un cinema ampiamente influenzato dal pensiero di André Bazin, i cui orientamenti generali non facilitarono l'incontro del cinema francese con Fellini.

André Bazin, attraverso la formazione che prodigherà ai redattori dei "Cahiers du Cinéma", futuri registi, pose le basi di una concezione del realismo cinematografico. Per Bazin il cinema è l'arte moderna per eccellenza in quanto offre una nuova modalità per raggiungere il realismo. A differenza della pittura, in cui il realismo è una costruzione legata al talento immaginario e manuale dell'artista, la componente fotografica del cinema permette di cogliere la realtà nel suo punto di origine per fissarla secondo un processo di registrazione.

Il cinema fa vedere, presenta, non inventa. La verità del cinema non risiede nell'invenzione di un mondo. Il regista registra il reale attraverso l'incoscienza dell'utensile principale del cinema che è la cinepresa. Erich Rohmer prolungò il pensiero di Bazin affermando il cinema come un punto di arrivo nella storia dell'arte, grazie alla sua obbiettività fotografica. Prima di Bazin la maggior parte dalla critica, dotata di un minimo di esigenza intellettuale ed artistica, insisteva al contrario sulla soggettività dell'opera nell'arte cinematografica. La potenza immaginaria del regista, la sua maniera di allontanarsi il più possibile dall'oggettività per ricongiungersi alle ambizioni del pittore o del poeta erano difese dai sostenitori dell'arte cinematografica, Bazin invertì questo principio: per lui l'arte del cinema consiste nella negazione in quanto arte e la sua vocazione deve essere quella di avvicinarsi il più vicino possibile alla realtà, in quanto è in questa vicinanza che risiede lo spirito e risiede una verità. Per Bazin, se il realismo di Renoir è *sensibile*, quello di Rossellini è *fenomenologico* e quello di Orson Welles emana da uno sguardo che investe il *profondo*. Nell'articolo che pubblica nel 1948 sulla rivista *Esprit - Il realismo cinematografico e la Scuola italiana della Liberazione* - Bazin insiste, parlando di Rossellini, sul rifiuto del rimodelamento artificiale del mondo da parte del regista ed insiste sulla sua ambizione di registrare e di filtrare il reale alla sua sorgente.

All'epoca della realizzazione di *India*, Rossellini insinuerà nelle teste dei registi francesi questa piccola frase che risuonò come una sentenza: "Le cose sono là, perché manipolarle?". Infatti Rossellini voleva dire molto più ed alludeva al montaggio come una scrittura, ma i registi francesi della *Nouvelle vague* preferirono cogliere questa frase che, lontano dal contesto più generale, serviva loro per attaccare il cinema francese dominante proveniente da prima della guerra, divenuto accademico nel dopoguerra, precisamente un cinema della manipolazio-

ne. Le concezioni estetiche di Bazin e le loro ripercussioni nei registi della Nouvelle vague, ed oltre ancora nel cinema francese, si accordavano male con il cinema di Fellini negli anni 50/60, che si proponeva di ricomporre un mondo per filmarlo, di ordinarlo e farlo abitare da un'umanità inventata, e questo sin dagli inizi dell'opera di Fellini: *Luci del varietà*, *I vitelloni*, *Il bidone* e *La strada*. Quest'ultimo film lo si può considerare come una corrosione del reale sotto gli effetti del circo. Con Anthony Quinn e Giulietta Masina si intravedono i pagliacci che verranno.

Pertanto Fellini aveva collaborato con Rossellini e si potrebbe spiegare la passione felliniana per la nebbia con la famosa scena della laguna in *Paisà*. Conosciamo ormai l'importanza della nebbia "nei ricordi" di Fellini meglio della la nebbia vera. Fellini conservò solo poche note stilistiche della sua collaborazione con Rossellini. Rossellini invece fu un ispiratore per il cinema francese della Nouvelle vague: Truffaut, ovviamente, Godard, in particolare all'epoca dei *Carabiniers* e di *Mépris*, Rohmer e Rivette.

Due registi francesi, attraverso strade complesse e formali, potrebbero inaspettatamente essere avvicinati a Fellini: Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Più che un'influenza si tratterebbe di interrogazioni vicine in materia di regia. Forse Resnais e Godard si sono interessati a Fellini, ma non lo sappiamo in modo certo... *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais, la sua chiusura architettonica, il taglio deliberato con il mondo ordinario, il registro onirico, i lenti *travellings* ed il mondo ricomposto sotto l'influenza surrealista, tutti questi dettagli potrebbero essere avvicinati a Fellini, ma questo resta ipotetico.

In Godard invece, ci sono delle connessioni interessanti da studiare.

Nel 1989 Godard dice che Fellini non ha inventato nulla e che ha piuttosto seguito Rossellini. Ma continua affermando di adorare *Amarcord*. Aggiunge: "La fine de *Il bidone* mi impressiona al punto che ho osato guardarlo una sola volta fino alla fine. Fellini è stato reso grande dalla cultura, ma non ha sofferto abbastanza" ("Le Nouvel Observateur", 10 maggio 1989, ripreso in *JLG da JLG*, tomo 2, p. 181).

Diversi anni prima Godard non aveva nascosto l'influenza che aveva avuto su di lui l'ultima scena di *Le notti di Cabiria*, quando la Masina fissa ostinatamente la cinepresa e la paragona all'ultima scena di *Monica e il desiderio* di Bergman, due scene finali che influenzeranno *All'ultimo respiro* e lo sguardo nell'obiettivo di Jean Seberg verso lo spettatore. ("Cahiers", n. 85, luglio 1958, ripreso in *JLG da JLG*, tomo 1, p. 130).

In una critica di un brutto film francese di Noël Carbonnaux, Godard nota che questo regista si è ispirato a *Il bidone*. ("Cahiers", n. 70, aprile 1957, ripreso in

JLG da JLG, tomo 1, p. 98).

Vero o falso che sia, non l'ho verificato, resta comunque interessante notare che già negli anni cinquanta, qualcuno come Godard pensò che il peggior cinema francese s'ispirasse a Fellini. Riprenderò questo concetto in conclusione.

C'è talvolta nel regista di *Passion*, una qualche dismisura, una magniloquenza e giustamente in *Passion*, la follia ricostruttrice di quadri viventi, circondati di misteriose comparse immobili intorno al set.

Il set ripreso in quanto tale in *Passion* non può non ricordarci alcuni film di Fellini che svelano gli studi come un abisso barocco, come se Fellini e Godard siano stati i registi che non hanno avuto paura di far vedere la "struttura" dei loro film, come Brancusi pensò un giorno di integrare il piedistallo che regge la scultura alla scultura stessa. Inoltre, si ritrova spesso in Godard una sequenza comune a Fellini, anche se in una prospettiva diversa. Si tratta della sfilata. Ho già fatto notare, anche in questa sede un anno fa, che una sequenza ricorrente in Fellini era la sfilata dei personaggi, portati al ruolo di comparse. Da *Roma* – con la famosa sfilata di moda ecclesiastica – alle comparse inebetite, se non stravolte dei personaggi di *Satyricon*, dalla fila d'attesa delle prostitute di *Cabiria* all'altra fila d'attesa della prostituzione contemporanea che è la televisione in *Ginger e Fred*, in Fellini si *sfila*.

[Proiezione di una sequenza da *Lo sceicco bianco*]

Qui forse bisogna scovare il risultato del suo sguardo critico sulla società contemporanea diventata *società dello spettacolo*, diventata una monumentale sfilata di moda generalizzata a tutti gli eventi, compresa la pulsione "sfilante" dei politici anni sessanta. Questa constatazione è stata accennata sin dagli anni sessanta in *La dolce vita* e deriva da un'analisi spietata della televisione e della sua influenza sui vari tipi di rappresentazione. Fellini osserva e rappresenta il mondo secondo interminabili sfilate.

Jean-Luc Godard, dopo una critica simile alla rappresentazione pubblicitaria ed audiovisiva, ha ritrovato Fellini su questo punto. In *Grandeur et décadence d'un petit commerce*, Godard fa sfilare dei candidati attori davanti ad una cinepresa, con un minimo di prestazioni da svolgere di fronte ad essa e paragona il lavoro cinematografico ad un nuovo tipo di catena di montaggio.

[Proiezione di una sequenza da *Grandeur et décadence*]

Nel 1988 Godard accetta un incarico dallo stilista di moda Girbaud e coglie l'occasione per realizzare un film chiamato *On s'est tous défilés*, ispirandosi alle immagini del pittore veneziano Pietro Longhi, al quale Fellini si è alle volte ispirato, mescolando queste figure di veneziani mascherati con immagini di persone contemporanee che camminano le une dietro le altre per strada ed altre immagini di modelle che provano una sfilata di moda.

[Proiezione di una sequenza da *On s'est tous défilés*]

Si potrebbero aggiungere ancora numerose riprese che Godard fa del mondo urbano all'epoca di *Sauve qui peut (la vie)*, mostrando anonimi passanti che camminano, a volte al rallentatore, in città. Curiosi dallo sguardo vago, che sfilano verso non si sa dove.

Fellini e Godard si sono sicuramente trovati senza saperlo sulla tematica di questa visione laterale del mondo, su questa constatazione dell'impossibile rappresentazione del mondo secondo la sua profondità.

Fallire nel rappresentare in profondità equivarrebbe allora a fallire nell'individuare i personaggi e nell'inventare dei modelli umani suscettibili di indurre l'identificazione ed il fascino dello spettatore. La sfilata si opporrebbe all'adesione allo spettacolo. È quindi la ragione per la quale il mondo della moda privilegia questo dispositivo per evitare ogni forma di proiezione affascinata dello spettatore su qualcosa di diverso dal vestito. La sfilata fa sparire chi sfila: e così è anche in una parata militare.

Sarebbe un caso allora, che Fellini e Godard siano stati i registi moderni che hanno rinunciato deliberatamente e totalmente alla finzione aristotelica, preferendo delle narrazioni precluse che si succedono, piuttosto che un fluido concatenarsi narrativo? Né Pasolini, né Antonioni, né Rivette, e certamente non Truffaut né Rohmer, rinunciarono in modo così netto alla narrazione di tipo classico. Bergman si avvicinò ad un tale abbandono e non è un caso se Bergman fu tanto attratto dalla prospettiva di una collaborazione con Fellini. Ma solo Fellini e Godard raggiunsero in maniera netta una costruzione poetica e musicale dei loro film in contrasto con ogni teologia narrativa.

Infine, l'influenza più chiara di Fellini sul cinema francese, il prestito più deliberato che il cinema francese gli fece, è al contrario meno interessante. Rischierei dicendo che cinquant'anni più tardi, dopo Norbert Carbonnaux, se ci fidiamo di Godard, è il peggio del cinema francese che recuperò Fellini, ed in particolare nei film recenti di Jean-Pierre Jeunet e Caro. *Amarcord* ha decisamente ottenuto

un effetto infelice sul cinema francese. In altri termini una perversione del film di Fellini lo ha trasformato in uno stile caricaturalmente nostalgico, uno stile che dice “mi ricordo” come l’espressione *Amarcord*.

ittotresco e grottesco, evocazione volgare della nebbia della memoria, ripartizione dei personaggi secondo un inventario di mostri: i grassi, gli idioti, i maniaci sessuali, le ragazze tutte curve, i polemici anticlericali, i commercianti inquietanti, le ragazze stupide e brufolose, ecc., tanti personaggi che abitano l’universo dei film di Jeunet e Caro, *Delicatessen*, e più tardi, in *Amélie Poulain*.

Fellini è ripreso dal cinema francese improntato al fumetto, un cinema *disegnato* secondo i principi del sovraccarico e della caricatura psicologica, un cinema in cui il reale è restituito secondo la dittatura di story-board opprimenti. Un cinema della deformazione, del difforme, dell’eccesso. Un cinema anche di sfilata, una sfilata di ubriaconi che appartengono alla stilizzazione del fumetto e del clip pubblicitario, piuttosto che a quella più complessa di Fellini, proveniente dal teatro di strada, dalla Commedia dell’arte, dall’agitazione dei campielli e del circo. Bisogna ricercare il recupero deformante di Fellini fino alla versione francesizzata di Giulietta Masina nel personaggio stereotipato di Amélie Poulain interpretato da Audrey Toutou.

Fino alla musica di *Delicatessen*, ed in particolare nell’ultima scena che imita lo stile di Nino Rota, che rivela un prestito di natura pittoresca al maestro italiano.

Decisamente, Fellini non giovò al meglio del cinema francese.

FELLINI AND FRENCH CINEMA

by Dominique Païni

Everything in Fellini refuses to meet with French cinema. And this happens to such a degree that it becomes interesting, so interesting, it is as if Fellini had widely and manifestly inspired French directors. To examine this, I would like to consider two periods in Fellini's work that cinema criticism has traditionally seen as being diametrically opposite.

The first is the period influenced by neorealism and the other is when Fellini left this behind in films such as *La dolce vita* in 1960 and *8½* in 1963. The second period is based on the creation of a universe ruled by reckless and poetic laws where Fellini abandons himself deliberately to the representation of his dreams and to the creation of a world cut off from the world. But the first period too, where he could have met with French cinema in the name of a certain kind of realism, also shows no point of contact, at least to my knowledge.

Renoir is a director Fellini could have met up with. After all, he was not only clearly attracted to Italy (*La Tosca*, *Le carrosse d'or* and this perhaps explains why Visconti became his assistant), but his work was also tied aesthetically and morally to the theatre. We could even say that the uncertain frontiers that Renoir established between the stage and real life does touch on Fellini's vision of the world. This vision based on an image of the world as a gigantic stage, a huge arena where ordinary life is rejected in favour of exception and where reality is described in terms of visions. It is exactly this, however, that distinguishes Renoir from Fellini. In Renoir's work the two universes exist, but are reunited by the film's dialectic. Whereas with Fellini, an interior world, a theatre of visions abolishes all ties with reality. In this respect *Roma* without doubt had a theoretical importance for Fellini, as the film uses a false documentary style to swallow up the city into a Fellinian dream. Rome becomes an immense stage or a circus ring on an urban scale, and its inhabitants turn into clowns.

As a rule, however, Fellini's cinema does not get along with the best of modern French cinema, that is to say, the Nouvelle Vague. This cinema genre was widely influenced by André Bazin's theories, whose general way of thinking did not make a meeting between Fellini and French cinema any easier.

The training André Bazin gave the editors of "Cahiers du Cinéma", all future directors, laid the foundations of the concept of cinematic realism. In Bazin's opinion, the cinema is modern art par excellence, as it offers a new way of reaching realism. As opposed to painting, where realism is a construction bound to the artist's manual and imaginative talent, the photographic element of the cinema enables reality to be captured at its source and then preserved through the recording process.

Cinema shows and presents, it does not invent. Cinema truth does not lie in the invention of a world. The director records reality through the unconsciousness of the main cinema tool, the movie camera.. Erich Rohmer takes Bazin's way of thinking a step further by stating that cinema is art history's point of arrival, thanks to its photographic objectivity. Before Bazin, on the contrary, most critics, displaying a minimum level of intellectual and artistic sensitivity, underlined the subjectivity of film art. The imaginative power of the director, their way of distancing themselves so far from objectivity that they return to the ambitions of poets and painters were strongly defended by the supporters of cinematic art. Bazin, on the other hand, inverted this principle by claiming that cinematic art was the complete negation of this, because the aim of art and artists should be to draw as close to reality as possible, as it is in this nearness that the spirit and truth lie. In Bazin's view, if Renoir's

realism is *sensitive*, Rossellini's is *phenomenological* and Orson Welles' stems from a gaze that is nothing less than *profound*. In an article published in 1948 in the magazine *Esprit* under the title "Cinematic Realism and the Italian school of Liberation" – Bazin, when speaking of Rossellini, underlines his rejection of the director's right to reshape the world and his ambition to direct and filter reality at its source.

When he was making *India*, Rossellini insinuated this short phrase like a court judgement into the heads of the French directors: "The things are there, so why manipulate them?". In fact Rossellini wanted to say much more and was alluding to montage as a form of writing, but the French Nouvelle Vague directors preferred to interpret this comment outside its more general context. This is because they needed it to attack the manipulative style of French cinema that had dominated before the war and since become intellectualised. Bazin's aesthetic concepts and their repercussions on the Nouvelle Vague and other French directors, had little in common with Fellini's cinema in the 50s and 60s. This was because Fellini suggested that the world needed to be re-structured, re-ordered and inhabited by invented humanity before being filmed, and this is true even of his earliest work, such as *Luci del varietà*, *I vitelloni*, *Il bidone* and *La strada*. The latter is an examination of how reality can be corroded by the circus. In Anthony Quinn and Giulietta Masina we can clearly see the clowns that are to come.

Moreover Fellini had worked with Rossellini and the Fellinian passion for fog may even have its roots in the famous lagoon scene in *Paisà*. We now know that the fog in Fellini's "memories" of fog are more important than real fog. Fellini retained only a few stylistic modes from the time he spent working with Rossellini. Rossellini, on the other hand, was a major inspiration for the French Nouvelle Vague cinema: Truffaut, obviously and Godard, in particular, in his *Carabiniers* and *Mépris* period as well as Rohmer and Rivette. Despite this situation, two French directors, may have unexpectedly moved in Fellini's direction, even if they did take rather complex, formal routes. These are Alain Resnais and Jean-Luc Godard. More than revealing an influence, they ask similar questions in terms of direction. Perhaps Resnais and Godard were interested in Fellini, but we don't know for certain... A number of details in Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad*, may perhaps be evidence of an interest in Fellini, the film's architectural ending, its deliberate break with the ordinary world, its visionary register, its slow *travellings* and its way of recomposing the world under the influence of surrealism are all examples but this is still only a theory.

With Godard, on the other hand, there are a number of interesting connections to study.

In 1989 Godard said that Fellini had not invented anything and that he had merely followed in Rossellini's footsteps. But he then continued by stating that he adored *Amarcord*. He also added, "the end of *Il bidone* had such an impression on me that I have only ever watched it right through once. Fellini has been fêted by culture, but he has not suffered enough" ("Le Nouvel Observateur", 10 May 1989, quoted in *JLG by JLG*, volume 2, p. 181).

Some years before Godard did not hide the influence that the last scene in *Le notti di Cabiria*, when Giulietta Masina stares obstinately into the camera, had had on him. He compared it to the last scene in Bergman's *Summer with Monica*, two final scenes that influenced *A Bout de Souffle* and the way Jean Seberg stares into the camera and out towards the spectator ("Cahiers", n. 85, July 1958, quoted in *JLG by JLG*, vol. 1, p. 130).

In the critique of a bad French film by a director called Noël Carbonnaux, Godard notes that this director had been clearly influenced by *Il bidone* ("Cahiers", n. 70, April 1957, quoted in *JLG by JLG*, vol. 1, p. 98).

Whether this is true or false, I haven't checked, it is nevertheless interesting to note that even as early as the fifties, someone like Godard thought that bad French cinema was influenced by Fellini. I will come back to this idea at the end.

Sometimes the director of *Passion* is excessive, grandiloquent, and appropriately in *Passion*, the mad builder of living pictures surrounded by mysterious motionless extras positioned around the set.

The set filmed in this way in *Passion* cannot but remind us of some of Fellini's films that reveal the film studios like some kind of baroque abyss, as if Fellini and Godard were directors that were not afraid to show the "structure" of their films, like Brancusi deciding one day to integrate the pedestal supporting the statue into the statue itself.

Godard also often uses sequences that are similar to Fellini's, even if they reveal a different perspective. Take the procession for example. Last year I talked at this conference about how processions are a recurring theme in Fellini's work and how they turn his characters into extras. From *Roma* – with its famous ecclesiastical procession – to the dazed, almost deranged extras in *Satyricon*, to the queue of prostitutes in *Cabiria* and to the other queue of contemporary prostitution, i.e. the television in *Ginger e Fred*. In Fellini the characters are always on parade.

[A sequence from *Lo sceicco bianco* was then shown]

Here perhaps it is necessary to discover the result of his critical view of contemporary society seen as a show society, a monumental catwalk comprising all events including the parade mania of sixties politicians. Fellini hinted at this idea from as early as the sixties in *La dolce vita* and it is based on an uncompromising analysis of the television and its influence on the various categories of show business. Fellini observes and represents the world in terms of interminable parades and processions.

Jean-Luc Godard, after a similar criticism of advertising and audiovisual representation agreed with Fellini on this point. In *Grandeur et décadence d'un petit commerce*, Godard has his actor candidates parade in front of the movie camera without doing anything special at all and describes working with film as a new kind of assembly line.

[A sequence from *Grandeur et décadence* was then shown]

In 1988 Godard accepted a commission from the fashion designer Girbaud to make a film called *On s'est tous défilés*. The film was based on images created by a Venetian painter, Pietro Longhi, who Fellini had also drawn inspiration from. The result is a mixture of people dressed in Venetian carnival masks, contemporary figures walking one behind the other and a group of models rehearsing a catwalk.

[A sequence from *On s'est tous défilés* was then shown]

There are numerous other takes of the urban world in the *Sauve qui peut (la vie)*, period, where Godard films anonymous passers-by simply walking around town, sometimes even in slow motion. Nosy people with a vacant look in their eyes, going who knows where.

Even if they perhaps didn't know it, Fellini and Godard certainly agreed with each other on this lateral vision of the world, on this idea that it is impossible to represent the world in terms of its depth.

A failure to represent the world in terms of its depth is the same then as a failure to identify the characters, a failure to invent human models that are capable of inducing the spectator's empathy and interest. The parade is diametrically opposed to the appeal of the show. And this is why the fashion world uses this format as the spectator's attention is fixed on the clothes and nothing else. The procession hides the individual who is marching, just like in a military parade.

Is it just coincidence then that Fellini and Godard were both modern directors who deliberately and definitively renounced Aristotelian pretence, preferring a series of preclusive stories to a fluid, narrative chain of events? Neither Pasolini, nor Antonioni, or Rivette, and certainly neither Truffaut or Rohmer, renounced classic narration in quite such a decisive way. Bergman came close to such a break and so it is hardly surprising that the prospect of working together with Fellini appealed to him immensely. Only Fellini and Godard reached a poetic and musical construction in their films that was so clearly opposed to all the classic rules of narration.

Last of all, the clearest influence that Fellini has had on French cinema, the most obvious loan that French cinema has taken from him is at the same time also the least interesting. I would even risk saying that fifty years after Norbert Carbonnaux, if we are to trust Godard, it is the worst of French cinema that has retrieved Fellini, especially in the recent films of Jean-Pierre Jeunet and Caro. *Amarcord* has had a decidedly unhappy influence on French filmmaking. In other words a perversion of Fellini's film has transformed French cinema into a style that is caricatured and nostalgic, a style that says "I remember" like the expression, *Amarcord*.

Picturesque and grotesque, with a vulgar evocation of the fog and of memory, as well as a clear division of the characters into "monsters" including: fat boys, idiots, sex maniacs, bosomy women, anti-clerical controversialists, restless businessmen, silly, spotty girls and so on. These are the many characters that inhabit the world of Jeunet and Caro's films, such as *Delicatessen*, and later, *Amélie Poulain*.

Fellini has been revived by the comic strip style of French cinema, the kind of cinema that is *sketched out* according to the principles of overload and psychological caricature, a cinema where reality is restored by the dictatorship of oppressive story-boards. It is a cinema of deformation, of the deformed and the excessive. It is a cinema of processions too, processions of drunkards who belong to the stylization of the comic strip and the advertising clip, rather than Fellini's more complex world of the street theatre, the Commedia dell'arte and the noisy excitement of squares and the circus. This deformed rehabilitation of Fellini has even created a Frenchified version of Giulietta Masina in the stereotyped character of Amélie Poulain played by Audrey Tautou.

Even the music in *Delicatessen*, is Felliniesque, especially in the last scene that imitates the style of Nino Rota and reveals a picturesque loan from the Italian maestro.

Fellini is definitely not good for French cinema.

FELLINI O LA MEMORIA MAGICA

FERNANDO LOPES

Sono molto contento di essere qui.

Parlerò in francese, perché il mio amico Tabucchi, che parla portoghese meglio di me, e avrebbe potuto tradurre il mio intervento in portoghese, non è qui, ed il francese è la mia seconda lingua.

Come altri scrittori, poeti, registi, provengo da una lunga tradizione portoghese che ha delle origini nella cultura francese. Spero che mi capirete.

Comincerò dicendovi che sono stato invitato perché sono un regista.

Negli anni cinquanta e alla fine degli anni sessanta il cinema italiano è stato di importanza capitale per tutti coloro che, come me, sognavano di diventare registi. Era di una straordinaria vivacità. Il cinema italiano era veramente popolarissimo in Portogallo. Non lo dico perché sono qui. Era veramente un cinema da grande pubblico, e non parlo solo di Visconti, Antonioni, Rossellini, Fellini e più tardi Pasolini, Bertolucci. C'erano autori italiani, dei grandi talenti italiani, come Dino Risi, Monicelli, Comencini, Zurlini, Rosi, Pietro Germi.

L'importanza del cinema italiano e di quello francese durante gli anni cinquanta e sessanta era qualcosa di veramente straordinario.

All'epoca non c'era ancora l'imperialismo del cinema americano come oggi in Portogallo, e credo anche in Italia.

Quei film ci hanno restituito una certa memoria di noi stessi, una cosa fantastica, e ci hanno trasmesso delle parole utilizzate ancora al giorno d'oggi, anche dalle giovani generazioni.

Non si può non menzionare un personaggio familiare come Totò e tutti i suoi film. Quando un film non mi piace e mi viene chiesto cosa ne penso mi ricordo sempre di *I soliti ignoti* e dico: "Come film è uno schifo".

La cosa interessante è che c'è stato un lungo dibattito. Eravamo un gruppo, un

piccolo gruppo che voleva rifare il cinema portoghese alla fine degli anni cinquanta e ci trovavamo in un piccolo bar, che si trovava per caso in viale Roma a Lisbona, e ci dicevamo, come in *I vitelloni*: “Partiamo”.

Alla fine alcuni di noi sono partiti. Paulo Rocha è andato all'IDEC a Parigi, io sono andato a Londra, altri sono venuti in Italia, a Roma, alla scuola di cinema, e siamo ritornati tra il sessantuno ed il sessantadue.

Ed ecco la vera discussione, che riprende un po' il discorso di Dominique Païni, perché i Cahiers du cinéma erano per noi di importanza capitale. Tra l'altro lui stesso era venuto in Portogallo in quel periodo per incontrare il nostro maestro Manoel de Oliveira, e ci siamo conosciuti in quell'occasione.

Da una parte c'erano i rosselliniani, dall'altra i felliniani, non c'era niente da fare. E poi c'erano Visconti, Antonioni, ma non era la stessa cosa. Più tardi ci sono stati i pasoliniani. João Cesar Monteiro, per esempio, è stato l'unico pasoliniano portoghese, e non a caso, perché anche lui, come Pasolini era un poeta, ed un grande scrittore. João Cesar Monteiro ci ha lasciati un anno fa. È stata una perdita terribile perché mi ha trasmesso tante cose. Era una persona eccezionale.

Io ero in mezzo, amavo molto Pasolini, Rossellini, Ma ero completamente affascinato dal prodigio visivo e sonoro di Fellini. Era prodigioso, lo è e lo sarà sempre. Mi sentivo un po' suo fratello, perché quando ero molto giovane sono partito dal mio paesino natale per andare a Lisbona, come Moraldo ne *I Vitelloni* parte per Roma.

C'era un legame affettivo.

Ero il solo, perché tutti gli altri erano rosselliniani, grazie all'influenza di André Bazin. Era un periodo di fervide discussioni, il cinema italiano era estremamente popolare (ritornerò su questo argomento a proposito di Fellini). Questo fenomeno non interessava solo i cinefili ed i frequentatori dei cineclub. Si andava a vedere Fellini, si diceva di una donna che era felliniana, si dicevano cose del genere. La cosa buffa è che avevo delle discussioni con i miei amici rosselliniani perché mi chiedevo come Fellini potesse riconoscere Rossellini tra i suoi maestri. Forse sto un po' esagerando ma la collaborazione tra Fellini e Rossellini ha lasciato dei segni, delle tracce.

Tornando a Fellini vorrei parlarvi del suo lavoro sulla memoria: sulla memoria vera e sulla memoria inventata. Fellini è straordinario perché a partire da memorie vere reinventava altre memorie. Era vera immaginazione. Trattava il reale e lo trasformava in onirico. È un tratto importante di Fellini. Ad un certo punto credo ci sia stato un rifiuto del reale, del realismo del cinema italiano del secondo dopoguerra. Ci sono delle rotture in Fellini.

Quanto a me, ero personalmente molto coinvolto da alcuni suoi film, in particolare da *I Vitelloni*, perché era un po' la mia vita, e questo è formidabile in Fellini. Era Rimini, e io ero a Lisbona e volevo andare a Parigi, o a Londra, ed era la mia Rimini.

Vi parlo come un regista che pensava avrebbe fatto dei film. Soprattutto questa memoria era un materiale creativo. Direi che Fellini ha sempre fatto lunghi flash-back sulla memoria. Tutti i suoi film sono dei lunghi flash-back, anche su memorie false, ed è questo che mi interessa: queste false memorie che ci propone.

L'altro giorno ero a casa mia e guardavo alla televisione il canale franco-tedesco Arte, una lunga conversazione di Fellini in cui, ad un certo punto, parlava appunto di questo e, con il suo umorismo e di derisione diceva: "Sono un bugiardo". È questo il lato di Fellini che mi interessa maggiormente. Poi tornerò su un film in cui Fellini ha parlato magnificamente bene. Mi ha fatto vedere cose inimitabili. Il film di cui vorrei parlarvi è *Amarcord*. Vorrei raccontarvi alcune cose in proposito. Ho visto *Amarcord* a Parigi quando è uscito. Poi l'ho rivisto a Lisbona quando è stato presentato in Portogallo, poco prima del 25 aprile 1974, data della rivoluzione in Portogallo. All'epoca dirigevo un settimanale di spettacolo che si occupava principalmente di cinema, che si chiamava Cinéphile. Era piuttosto orientato verso Rossellini e non verso Fellini. Con João Bénard da Costa (il presidente della cineteca portoghese qui presente), Antonio-Pedro Vasconcelos e alcuni colleghi registi, abbiamo organizzato un lungo dibattito alla cineteca. Rossellini ha passato una settimana in Portogallo con un'enorme retrospettiva in un certo senso premonitrice, perché in seguito, alla fondazione Gulbenkian è stato finalmente proiettato *Roma città aperta*.

Erano presenti Villengrois ed il presidente della repubblica dell'epoca, ed è successo qualcosa di assolutamente straordinario, la cosa più straordinaria che mi ricordi. Ci trovavamo in un enorme auditorium con circa mille persone, e alla fine hanno tutti incominciato a dire all'unisono: "Abbasso il fascismo, abbasso il fascismo".

Villengrois ha detto a João Bénard che le cose sarebbero cambiate. E sono cambiate. Il 25 aprile è arrivato, la censura è finita, abbiamo potuto fare quello che volevamo. C'era un'enorme libertà.

In quel periodo ho avuto qualche problema perché è stato chiuso il settimanale che dirigevo. È stato chiuso dai comunisti. È strano, perché eravamo un po' pazzi. Il giornalista principale del settimanale non ci ha spiegato nulla dicendoci che non ne sapeva niente. Io ero il direttore e Antonio-Pedro il caporedattore.

Ci siamo chiesti che cosa avremmo fatto, visto che potevamo finalmente realizzare

dei film in tutta libertà. Tutti volevano realizzare film militanti, a parte Manuel de Oliveira che ha deciso di dirigere *Amour de perdition*, che era tutto il contrario di quello che pensavano di fare gli altri.

Io in quel momento ho deciso che avrei fatto bene a ritornare alle mie origini, e qui mi riallaccio ad *Amarcord*. Ho pensato di ritornare al mio paesino, un paesino di 200 persone al centro del paese. Mia madre vi era ritornata dopo circa 40 anni di lavoro a Lisbona. Era una grande cuoca che lavorava in alcune grandi case a Lisbona. È ritornata per motivi familiari nella casa di mio nonno, una vecchia casa straordinaria. Ho deciso di ritornare e rivedere da dove sono partito. Era il 1975, l'epoca in cui le discussioni ideologiche e politiche erano fortissime, e io volevo vedere quali erano le mie origini di classe e quale era la mia posizione di classe in quel momento. Avrebbe potuto essere un film politico, ma non lo è stato, e ritorno ad *Amarcord*.

Quando sono arrivato al mio paesino con una piccola troupe cinematografica non pensavo lontanamente ad *Amarcord*, e arrivo alla fine. Volevo veramente fare una specie di documentario in cui la troupe partecipava al film. Era un film nel film. Mio figlio aveva quattro anni ed era lì con noi, partecipava al film.

Ad un certo punto mi sono detto che mancava qualcosa.

Era l'epoca delle prime vere elezioni libere in Portogallo, e mia madre, che non sapeva praticamente né leggere né scrivere, voleva votare. Parlavamo con lei. Non io, non riuscivo a farlo. Per questo ho chiamato un intervistatore perché volevo qualcuno per avere un po' di distanza tra me e mia madre.

E mi sono detto che mancava ancora qualcosa.

Con questo film non ho semplicemente realizzato un documentario. Ho fatto venire una bravissima attrice da Lisbona per recitare il ruolo di mia madre quando era a Lisbona e l'ho fatta recitare cantando, ballando, con un magnifico poema di un grande poeta portoghese quale Alexandre O'Neill, tradotto in italiano da Tabucchi, ed è diventato un po' un film musicale.

Stavo finendo di girare il mio ultimo film (che non ho ancora finito perché manca il miraggio) e a Lisbona è uscita la nuova versione di *Amarcord*, nelle sale di Paulo Branco, il mio produttore e distributore. Ho invitato mio figlio, quello che aveva 4 anni quando ho girato *Ici tout va bien* (che è stato a Cannes) a venire a vedere *Amarcord* con me, perché non l'aveva mai visto. È molto difficile trovare dei film di Fellini in DVD o videocassetta in Portogallo. È venuto con me, e alla fine mi ha detto che io mi ero ispirato ad *Amarcord*.

Non ci avevo mai pensato, ma è vero che questa storia di memoria magica provoca le nostre memorie intimamente nascoste. Fellini lo fa meravigliosamente bene

perché lascia delle tracce nelle nostre memorie, ed è per questo che quando sono stato invitato e mi è stato chiesto il titolo del mio intervento di oggi ho detto: “Fellini o la memoria magica”, perché Fellini è una sorta di prestigiatore.

Non realizza solo autobiografie, è facile dire che Fellini fa cose autobiografiche. Inventa e reinventa e reinventa. Ci sono elementi autobiografici, e in 8½ sono evidenti.

Quando stavo finendo di girare il mio ultimo film, avevo un giovane assistente che veniva dalla scuola di cinema e dovevo girare una scena che mi preoccupava molto, avevo dei problemi. Mi ha chiesto cosa avevo e se poteva fare qualcosa per me. Gli ho detto: “Paulo, voglio una donna”. Lui non ha capito, mi ha chiesto se ero impazzito. Gli ho spiegato che c’era un film di Fellini, *Amarcord*, nei cinema di Paulo Branco. Gli ho detto di andare a vederlo e che avrebbe capito.

Qualche settimana fa mi ha telefonato perché è riuscito a cominciare il suo primo cortometraggio. Mi ha detto che era preoccupato e voleva parlarmi. Gli ho chiesto se voleva che montassi il suo film, perché ho cominciato come montatore, e ha finito per dirmi: “Non so, poi, anzi, lo so: voglio una donna”.

E rieccomi a Fellini.

L’ultima cosa che posso dirvi è che alla fine, io che non posso parlarvi in portoghese, vi dirò comunque due paroline nella mia lingua: “Obrigado Maestro” (Grazie Maestro).

(testo non rivisto dall’autore)

FELLINI OR THE MAGICAL MEMORYby **Fernando Lopes**

I am very happy to be here.

I will speak in French because my friend Tabucchi, who speaks Portuguese better than me and was due to translate my talk, is not here. And French is my second language.

Like other writers, poets and directors I come from a long Portuguese tradition that has some of its origins in French culture. I hope that you will understand me.

I will start by telling you that I have been invited here because I am a director.

In the fifties and at the end of the sixties, Italian cinema was of monumental importance for all those that, like me, dreamt of becoming directors. It was extraordinarily vivacious. Italian cinema was extremely popular in Portugal. And I am not just saying this because I am here. It really was a cinema for large audiences and I am not just talking about Visconti, Antonioni, Rossellini, Fellini and later Pasolini and Bertolucci. There were also Italian auteurs and talents such as Dino Risi, Monicelli, Comencini, Zurlini, Rosi and Pietro Germi.

The importance of Italian and French cinema during the fifties and sixties was quite extraordinary. Unlike today in Portugal, and I believe in Italy too, the imperialism of American cinema had yet to arrive.

Those films gave back to us a certain memory of ourselves, a fantastic thing, and they transmitted certain words that are still used today, even by younger generations.

One cannot fail to mention a familiar character such as Totò and all his films. When I don't like a film and I am asked what I think about it, I always remember *I soliti ignoti*, and I say: "As a film it stinks".

The interesting thing is that there was a long discussion. We were a group, a small group, which wanted to renew Portuguese cinema at the end of the fifties. We were in a small bar that was funnily enough in *viale Roma* in Lisbon, and we said to each other, like in *I vitelloni*: "Let's go".

In the end some of us left. Paulo Rocha went to the *idéc* in Paris, I went to London, others came to Italy, to Rome, to the cinema school and we returned between 1961 and 1962.

And here the real discussion started, which follows a little what Dominique Païni said, because the "Cahiers du cinéma" was for us of fundamental importance. He actually came to Portugal in that period to meet our maestro Manoel de Oliveira and we met on that occasion.

On one side there were the followers of Rossellini, on the other the ones who preferred Fellini. And there was Visconti and Antonioni too, but it wasn't the same thing. Later on there were those who followed Pasolini. João Cesar Monteiro, for example, was the only Portuguese equivalent of Pasolini and like Pasolini he was a poet and a great writer. João Cesar Monteiro left us a year ago. It was a terrible loss because he gave me so many things. He was an exceptional person.

I was in the middle, I loved Pasolini and Rossellini but I was completely fascinated by the visual and audio prodigiousness of Fellini. He was and always will be exceptional. I felt a little like his brother, because when I was very young I had left my village to go to Lisbon, like Moraldo who in *I vitelloni* leaves for Rome.

There was an emotional tie.

I was the only one, because all the others rooted for Rossellini, thanks to André Bazin's influence. It was a period of fervid discussions and Italian cinema was extremely popular (I will return to this point in terms of Fellini). This did not just interest film buffs and people that frequented *cineclubs*.

We went to see Fellini and would say that a woman was Fellinian. We said things like that. The funny thing was that I used to have discussions with my friends who were for Rossellini, because they asked me how could Fellini recognise Rossellini amongst his masters. Maybe I am slightly exaggerating, but there are traces of the collaboration between Fellini and Rossellini.

Getting back to Fellini, I would like to talk to you of his work and his memory: the real memory and the invented memory. Fellini was extraordinary because starting from real memories he reinvented other memories. It was true imagination. He dealt in the real and transformed it into the dream like. It is an important feature of Fellini. At a certain point I believe there was a rejection of the real and of the realism of Italian cinema of the post war period. There were some rifts in Fellini.

As far as I was concerned, I was personally very taken by some of his films. Especially *I vitelloni*, because it was a little like my life and that is what is remarkable in Fellini. It was Rimini and I was in Lisbon wanting to go to Paris or London and it was my Rimini.

I am talking to you like a director who thought he was going to make some films. This memory, especially, was creative material. I would say that Fellini has always made long flash backs on remembering. All his films are long flash backs, even on false memories, and it was this that interested me: these false memories that he presents us.

The other day I was at home looking at the Franco-German channel Arte, which was showing a long interview with Fellini. At one point he talked about this and with humour and derision said: "I am a liar". This is the side of Fellini that interests me the most. Then I will come back to a film in which Fellini spoke incredibly well. He showed me inimitable things.

The film that I want to talk to you about is *Amarcord*. I want to tell you a few things about it. I saw *Amarcord* when it came out in Paris. I then saw it again in Lisbon when it was presented in Portugal, a little before the 25 April 1974, the date of the revolution in Portugal. At the time I was director of a weekly show business magazine primarily focused on cinema, called "Cinéphile". It leant more towards Rossellini rather than Fellini. With João Bénard da Costa (president of the Portuguese Film Archive, with us here today), Antonio-Pedro Vasconcelos and some other directors we organised a long debate at the film archives. Rossellini had spent a week in Portugal with a considerable retrospective, that in a certain sense was a forewarning, because subsequently *Roma città aperta* was finally screened at the Gulbenkian foundation.

Villengrois and the President of the Republic at the time were present when something absolutely extraordinary happened, the most extraordinary thing that I can remember. We were in an enormous hall with around one thousand people when suddenly everybody started saying together: "Down with fascism, down with fascism".

Villengrois told João Bénard that things would change. And they did. The 25 April arrived and censorship ended. We could do anything that we wanted and there was an enormous freedom.

During that period I had some problems because the communists closed the weekly magazine that I directed. It was strange because we were all a little crazy. The main journalist of the magazine didn't explain anything to us, as he didn't know anything about it. I was the director and Antonio-Pedro the editor in chief. We asked ourselves what we were going to do, as we could finally make films with complete freedom.

Everybody wanted to make militant films, apart from Manuel de Oliveira who decided to make *Amour de perdition*, which was the opposite of what all the others were thinking of making.

At that point I decided that it would be a good idea if I went back to my roots and here I'm going back to *Amarcord*. I thought of going back to my village, a little village of 200 inhabitants in the

middle of Portugal. My mother had gone back there after forty years of working in Lisbon. She was a great cook and had worked in some of Lisbon's finest houses. She went back to my grandfather's house, a remarkable old house, for family reasons. I went back there to see where I had set off from. It was 1975, a period when ideological and political discussions were very heated. I wanted to see what my class origins were and what my social position at that time was. It could have been a political film, but it wasn't and here I go back to *Amarcord*. When I arrived in my village with a small cinema crew I wasn't even remotely thinking about *Amarcord*, and here I will finish. I really wanted to make a sort of documentary in which the crew took part in the film. It was a film within a film. My son was four years old and here was there with us, taking part in the film.

At a certain point I realised there was something missing.

It was the period of the first genuinely free elections in Portugal and my mother who practically didn't know how to read or write, wanted to vote. We talked with her. Not me, I couldn't do it. That's why I called an interviewer, to put some distance between my mother and I.

And there was still something missing.

With this film I didn't simply make a documentary. I called a very good actress from Lisbon to act the part of my mother when she was in Lisbon and I had her singing and dancing with a magnificent poem by a great Portuguese poet, Alexandre O'Neill, translated into Italian by Tabucchi. It became a little like a musical film.

I was finishing the shooting for my last film (which I have yet to finish because the mirage is missing) and the new version of *Amarcord* came out in Lisbon, in Paulo Branco's cinemas, my producer and distributor. I invited my son, the one who was four years old when I made *Ici tout va bien* (which went to Cannes), to come and see *Amarcord* with me as he had never seen it. It is very difficult to find Fellini films in DVD or in VHS in Portugal. He came with me and at the end told me that I had been inspired by *Amarcord*.

I had never thought about it, but it is true that this story of magical memories stimulates our most intimately hidden memories. Fellini does this marvellously well because he leaves traces in our memories. That is why when I was invited here and was asked for the title of my talk I said: "Fellini or the magical memory". Because Fellini is a sort of conjuror.

He doesn't simply make autobiographical films. It is easy to say that Fellini's works are autobiographical. He invents, reinvents and reinvents again. There are autobiographical elements and in 8½ they are evident.

When I was finishing shooting on my last film, I had a young assistant from the cinema school. I had to shoot a scene that worried me a great deal. I had some problems. He asked me what was wrong and if he could do anything about it. I told him: "Paulo, I want a woman". He didn't understand and asked me whether I was crazy. I explained to him that there was a film by Fellini, *Amarcord*, in Paulo Branco's cinema. I told him to go and see it and then he would understand.

A few weeks ago he called me because he managed to start his first short. He told me that he was worried and wanted to talk to me. I asked him whether he wanted me to edit his film, as I had started off as editor, and he ended up saying to me: "I don't know, then, on the other hand, I know: I want a woman".

And here I am back to Fellini.

The last thing I can say is that finally, even though I can't speak to you in Portuguese, I will tell you two words in my language: "Obrigado Maestro" (Thank you Maestro).

(not reviewed by author)

IL REALISMO MAGICO PRIMA DEL REALISMO MAGICO

PETER GREENAWAY

Fellini adesso è un fatto accettato. Dieci anni dalla sua morte non lo hanno reso più accettato di quanto non lo fosse quando è morto. Ancor prima della sua morte sapevamo, infatti, che era un fatto accettato.

Ritrovarsi di fronte a un pubblico e annunciare quanto sia stimolante il cinema di Fellini, è adesso un po' come dire che le mele cascano dagli alberi, che il pane è fatto con la farina e che la domenica è l'ultimo giorno della settimana, anche se suppongo ci sia spazio per rigirare quest'ultima affermazione, specialmente se sei Fellini. Per evitare semplicemente di ripetere la verità, è meglio essere brutalmente soggettivi e riconoscere il debito fin dall'inizio. Semplicemente io trovo che i suoi film mi *nutrono*. Lui è estremamente esuberante da un punto di visto visivo, cosa rara nel cinema. E la prova di tutto questo nutrimento si trova semplicemente nel ricordare che cosa ha fatto, a volte anche quando non lo vorresti fare. Curiosamente, suppongo, Fellini a me non dovrebbe piacere. Antonioni dovrebbe piacermi di più, Pasolini dovrei rispettarlo di più. E ho il sospetto che forse questo è vero. Ma preferisco guardare un film di Fellini, e so perché: semplicemente per il puro piacere.

Ho sentito dire che c'è voluto molto tempo prima che Fellini fosse accettato dai cinefili *snob* italiani – da una parte gli *snob* politici preferivano Rossellini e dall'altra gli *snob* acculturati preferivano Visconti. Confesso che, anche se rispettavo moltissimo Rossellini, e forse anche Visconti, non mi sono mai pienamente piaciuti. Il primo mi faceva sentire, allo stesso tempo, sia in colpa che virtuoso, e il secondo come un voyeur in una poltrona costosa. Fellini, per quanto riuscissi a capire, non era mai virtuoso ed era senz'altro indifferente nei confronti dell'alta cultura. Stimo Fellini per la mera esuberanza del suo linguaggio visivo. Rossellini aveva il realismo, ma Fellini aveva la magia.

Mi ha legittimato. So che i migliori artisti ti preparano la strada da percorrere e poi esigono che tu continui a stendere l'asfalto, o almeno costruisca delle utili strade bianche.

In almeno tre occasioni ben definite mi sono avvicinato alla reputazione di Fellini, in modo molto modesto. Prima con il film *Il ventre dell'architetto*, poi con un evento pubblico in piazza del Popolo e poi, più pubblicamente ancora, con un altro film, chiamato, con la dovuta reverenza ironica, *Otto donne e mezzo*, e adesso c'è un progetto che continuo a chiamare *Pompeo*, perché identifico Pompeo con Fellini.

Ci sono due personaggi della Roma imperiale che mi hanno sempre incuriosito: uno è Agrippa, il cui nome adorna il Pantheon, e che era un amico di Augusto curiosamente altruista (non riesco a capire come, in quel periodo, ci potessero essere amici altruisti); e l'altro è Pompeo, il cui ritratto in marmo mi ha sempre incuriosito, perché sembrava essere un uomo insolitamente mortale, con un'espressione aggrottata delle ciglia, un sorriso e un vistoso bitorzolo.

Dunque, la prima occasione è stata con il film *Il ventre dell'architetto*. Per me Roma è sempre stata la città di Fellini e quando a diciannove anni, nel 1961, ho visto *La dolce vita*, ho passato molti mesi, da studente, a girovagare per Roma senza soldi, godendomi ogni minuto. E quarant'anni dopo sogno ancora di poter fare lunghe camminate per quelle strade.

Il ventre dell'architetto parla di architettura e di responsabilità di architetti. In realtà era una scusa per trovarmi in una Roma che Fellini aveva reso cinematografica e per cercare di ricreare per me stesso un po' di quella magia. Pensavo che i cineasti e gli architetti condividessero simili responsabilità. Devono costruire un lavoro pubblico che funziona anche privatamente. Devono spendere i soldi degli altri con saggezza. Devono soddisfare i gusti contemporanei e avere un occhio di riguardo per la longevità del loro prodotto. Devono conoscere i loro materiali scrupolosamente. Devono fare qualcosa che funzioni per il mercato. Devono conoscere ed apprezzare qualcosa del tempo e della temporalità. Vitruvius disse che la miglior educazione è quella di venire educato come un architetto. Non c'è niente che non devi conoscere e lo devi conoscere bene. Ho sperato ardentemente che una definizione simile venisse fatta anche per il lavoro di regista. Adesso dovremmo poter dire che la miglior educazione è di venire educati come registi. Vitruvius disse anche che l'educazione di un architetto non andava bene per fare architettura: conoscendo così tanto, diventa impossibile sognare. Si ha il timore di fare un passo, perché già si fanno troppe risposte.

Il mio architetto-eroe era americano, perché volevo che fosse un estraneo a

Roma, e l'eroe del mio eroe americano era rappresentato da un'altro estraneo, un francese, Etienne-Louis Boullee, ma il serpente si stava mordendo la coda perché l'eroe di Boullee era la città di Roma.

Avevamo varie richieste architettoniche per la scenografia e tutti gli scenografi erano stati formati a Cinecittà ed erano tutti appassionati di Fellini. La loro abilità era impressionante. Avevamo una scalinata in finto marmo, che doveva essere di marmo rosa il lunedì e marmo bianco il mercoledì. Questi esperti di Cinecittà, con mille trucchi, piumini, criniere di cavallo, stracci e asciugacapelli ci hanno dipinto la scalinata. Ero molto geloso di Fellini che poteva andare in un posto così, dove ci sono persone del genere che possono fare cose del genere così professionalmente. Ispirato da quei pittori e falegnami ho scritto un copione intitolato semplicemente "Le scale". Tutta l'azione si svolgeva su varie scale in giro per Roma. Forse era una scusa per poter vedere al lavoro gli artigiani di Fellini. Non fu mai realizzato.

Gli eventi a piazza del Popolo erano un dramma di musica e luci, costruito sulle storiche ambizioni di Papa Sisto V di resuscitare gli obelischi di Roma e ancor più l'obelisco di piazza del Popolo. L'idea, si diceva, era quella di erigere un dito di marmo per gettare un'ombra che segnasse l'ora, utile per far arrivare puntualmente in chiesa i devoti, o quelli non così devoti. In quel posto straordinario, con i soldi del Comune di Roma, abbiamo creato un evento di luce e suoni. Sapevo dove la storia avrebbe dovuto cominciare con Nerone in uno di quei posti in cui si sarebbe dovuto trovare per guardare Roma che bruciava – a quanto pare nei vigneti sovrastanti, lo spazio che più tardi diventa piazza del Popolo. Quindi abbiamo cominciato con un grande fuoco, in quell'enorme spazio ovale che richiamava abbastanza il calore e la luce di Heliopolis, la città del sole, da dove l'obelisco Egiziano proveniva. Ma non sapevo bene come concludere la storia. Fino a che non vidi *Giulietta degli spiriti*, la Masina che prende un caffè di fronte a Santa Maria di Montesanto e mi ricordai che Fellini aveva un appartamento da qualche parte dietro via del Babuino. Ed eccoci – un dramma romano dall'imperatore Nerone all'impero di Fellini – con una musica che va dalla Domus Aurea a Nino Rota.

E poi spudoratamente, apertamente, con grande piacere nel fare un deliberato e volutamente indulgente inchino al mestiere del cinema, con un tentativo di rappresentare la sessualità nel cinema, in omaggio completo a Fellini, abbiamo fatto un film chiamato *Otto donne e mezzo*. Non è stato ben accolto. Mi sono allontanato troppo da quello che sapevo essere il mio vocabolario cinematografico. Volutamente non c'era musica, c'erano troppi primi piani e i dialoghi erano allo stesso tempo troppo crudi e troppo ottusi. Parlava della fantasia sessuale maschi-

le, che ha nutrito tanto cinema come ha nutrito tanto altro. Le rappresentazioni degli atteggiamenti sessuali nel cinema sono cambiate molto da quando Fellini ha creato quell'*harem* di Mastroianni. Fellini ha creato un appetito sessuale esuberante ma curiosamente non da predatore, nella sua esagerata e magistrale coreografia cinematografica. Con l'ironia e la seriosità di oggi, è certamente difficile riuscirci nello stesso modo. Eppure i nostri delitti in *Otto donne e mezzo* sono stati maggiori e ne abbiamo sofferto giustamente. Citare visivamente Fellini in un film richiede standard elevati nel materiale prodotto e noi non siamo riusciti a rimanere a quel livello.

Non mi pento del tentativo: lo considero un piccolo inginocchiarsi nella direzione giusta, un riconoscimento di tutto il piacere e nutrimento che mi è stato dato da Fellini. Forse la considerazione che più mi infastidisce è che quando tu compi un omaggio, ti aspetti che il tuo pubblico conosca l'originale per apprezzare pienamente le tue intenzioni. Tristemente e in malo modo sono stato deluso. La maggior parte del mio pubblico in giro per il mondo, di sicuro sotto i trenta anni, non conosceva quei film così importanti, e di sicuro non 8½, il più riuscito e penetrante di tutti i film sul mestiere del cinema, essenziale per ogni cineasta. Più di un ventenne mi ha chiesto: "Chi è Fellini?".

Dobbiamo cercare di porre rimedio a questa situazione continuamente. Ciò che accade qui a Rimini sembra indicare che questo è possibile.

E adesso ho un altro progetto ispirato a Fellini su Pompeo che costruisce quell'enorme teatro nel Campus Martius, il più grande teatro del mondo, un Las Vegas Pleasure Dome del primo secolo avanti Cristo, simile a una Cinecittà che supporti le sue stravaganze.

Ho una congrega di eroi, ma buffamente disadattati, che danno spettacolo di sé per le strade di una grande città, sotto la guida di un maestro delle cerimonie che si dovrebbe chiamare Pompeo, ma che forse sarebbe sensato si chiamasse Fellini. Confesso di essermi dimenticato molte delle trame e delle storie di Fellini e sono a volte in difficoltà nel ricordarmi quali immagini provengono da quali film.

Sappiamo tutti come affrontava, o meglio come non affrontava le parole. Non era di sicuro il solo, ma questa predilezione aveva a che fare con quella scuola di pensiero cinematografica che evita il dialogo. Io confesso di essere abbastanza concorde con questo, visto che credo che il cinema abbia essenzialmente a che fare con ambienti e atmosfere, eventi, spettacolo e stile. E non con trama e narrazione. Se vuoi raccontare storie devi fare lo scrittore, il romanziere: avrai più successo. Non vogliamo un cinema che sia un'appendice di un negozio di libri, anche se – ahimè troppo spesso – è quello che ci ritroviamo.

Questo genere di dissociazione tra trama e immagini può essere il segreto dello stravagante successo di Fellini come regista. La sua immaginazione poetica non è semplicemente illustrativa. Grazie al suo particolare talento, affinato nei primi tempi con il lavoro di sceneggiatore e disegnatore, assieme a uno sguardo sospettoso nei confronti del testo scritto come base fondamentale del cinema italiano, Fellini è forse stato uno degli ultimi registi del muto, e quindi è necessario che ci comunichi attraverso le immagini. Per quanto mi piaccia Nino Rota, riesco a guardare con molto piacere Fellini senza l'audio. Mettere in ordine i pensieri per esprimersi pubblicamente non è necessariamente una cosa buona: può forzare il ritmo, bloccare una reazione, eliminare la poesia. Confesso che voglio semplicemente godermi la poesia visiva dell'uomo.

Era un celebratore, un collezionista di cose, materiali, persone, azioni, immagini, eventi che voglio ricordare e riguardare in un modo che è curiosamente raro nel cinema – una sorta di mettersi comodo e guardare una conversazione di immagini errante e stimolante, ironica, perspicace e intelligente.

In conclusione, una cosa personale. Mi sono imbarcato in un progetto assai ambizioso che sotto molti aspetti è organizzato in modo da farmi capire che cosa sono l'arte e il mestiere dell'immagine in movimento in tutte le sue emozioni e tutte le sue delusioni. Una delle tante idee ed espedienti del progetto è quella di riempire 92 valige con la vita e i tempi degli ultimi sessant'anni del ventesimo secolo. Dentro ognuna delle 92 valige ci sono 92 oggetti, idee o eventi, messi via per un viaggio, per illuminare e fare un'esegesi di quei sessant'anni, a volte indirettamente, lo ammetto. Per fare questo ho intenzione di preparare una valigia piena di 92 clip dei film di Fellini. Rappresenteranno bene, con esuberanza e perspicacia, il mondo.

MAGIC REALISM BEFORE MAGIC REALISM

by Peter Greenaway

Fellini is now a serious given. Ten years of his death never made him any more of a given since he was at his death. We knew in fact he was a given ten years before his death.

To stand before an audience and announce again how stimulating is Fellini's cinema, is getting now to be a little like saying apples fall from trees, bread is made of flour, and Sunday is the last day of the week, though I suppose there is room to turn that last statement around, and especially so if you were Fellini. To avoid just simply repeating the truth, it's best to be nakedly subjective and acknowledge the debt straight out. I simply find his films nourishing. He is highly visually exuberant. Which is rare in cinema. And the proof of all this nourishing is simply in the remembering of what he made. And sometimes even when you do not want to.

Curiously I suppose, I am not supposed to like Fellini. Antonioni I should like better, Pasolini I should respect more. And I suspect perhaps I do. But I would still rather watch a Fellini film, and I know why - I do so for the factor of sheer enjoyment.

I understand it took some considerable time for Fellini to be liked by the Italian film snobs - on the one hand the political film snobs preferred Rossellini, and on the other the high culture film snobs preferred Visconti.

I confess, as much as my respect was high for both Rossellini and perhaps Visconti, I never ever really wholeheartedly enjoyed them. The first made me feel I was both guilty and virtuous at the same time, and the second that I was a voyeur in an expensive seat. Fellini, as far as I could understand, was never very virtuous and he was certainly casual about high culture.

I prize Fellini because of the sheer magic realism exuberance of his visual language. Rossellini had the realism but Fellini had the magic.

He has been a legitimiser to me. I know that the very best of artists lay down the road for you to walk on, and then demand that you continue laying down the asphalt, or at the very least make some profitable dirt and gravel side-roads.

I have publically brushed with Fellini's reputation in a very modest way at least three definable times. First with a film, *The Belly of an Architect*, then with a public event in the Piazza del Popolo, and then most publically of all, with another film, called with due ironic reverence, *Eight and a Half Women...* ...and now there's a project I keep calling Pompey because I identify Pompey with Fellini. There are two imperial Romans that always intrigue me. Agrippa whose name is famously emblazoned on the Pantheon in Rome, and who was a most curious, selfless friend to Augustus, and I cannot understand how, in that age, there could have been selfless friends and Pompey, whose marble portrait always intrigues me, because he seemed to be a most curiously mortal man with a frown and a smile and a conspicuous wart.

First then, there was a film - *The Belly of an Architect*. I had always knew of Rome as Fellini's city - and being 19 in 1961 and having seen *La dolce vita* - I had spent months as a student wandering without money around Rome and enjoying every minute of it - I still 40 years later dream of slowly walking long stretches of Roman streets.

The Belly of an Architect is about architecture and the responsibilities of architects. But really it was an excuse to be in a Rome that Fellini had made cinematic, and to try to remake some of that magic for myself. I had thought that film-makers and architects shared some of the same responsibilities. They have to make a public work that also works privately.

They have to spend other people's money wisely. They have to satisfy contemporary taste and have an eye on the longevity of their product. They had to scrupulously know their materials. They have to make something that will stand up straight in the market place. They have to know and appreciate something about time and temporality. Vitruvius said that the very best education was to be educated as an architect. There is nothing you should not know and know well. I fondly hoped that such a definition could be made in the direction of a film-director's business. We should be able to say now that the very best education is to be educated as a film director. Vitruvius also said that the education of an architect was not good for making architecture. In knowing so much, it becomes impossible to dream. You dare not take a step because already you know too many of the answers. I made my architect hero American because I wanted him to be a Rome outsider, and I made my American hero's hero another outsider, a Frenchman, Etienne-Louis Boullee, but the snake was biting its tail, because Boullee's hero had been the city of Rome.

We had various architectural demands for the art department, and the art department had all been trained in Cinecittà and were all Fellini devotees.

Their skills were very impressive. We had a flight of fake marble stairs that had to be of pink marble on the Monday and white marble on the Wednesday. With tricks and broken feathers, horse-hair, rags and hair-driers, these Cinecittà experts painted us the marble stairs. I deeply envied Fellini who could go to such a place where there were such people to make such things so expertly. On the strength of those painters and carpenters I wrote a film-script simply called *The Stairs*. All of its action happened on stairs all over Rome. It was perhaps an excuse to watch Fellini's Cinecittà craftsmen at work. It was never made.

The event in the Piazza del Popolo was a drama of music and light built around the historical ambition of Pope Sixtus V to resurrect the obelisks of Rome, and most pertinently, to raise again the obelisk in the Piazza del Popolo.

The idea, it was said, was to raise a marble finger to cast a shadow to tell the time to get the devout, or rather, in this case, the not so devout, to church on time. With some Roman Commune money we made an event of light and sound in that extraordinary place. I knew where the drama historically should begin - with Nero being in one of the many places he is supposed to have been in, whilst he watched Rome burn - and that supposedly was in the vineyards that overlooked the space that later became the Piazza del Popolo - so we started with a great fire in that huge oval space that matched well enough the heat and light of Heliopolis, city of the sun, from where the Egyptian obelisk originally came from but I did not know how quite to end the drama - until I saw *Giulietta degli Spiriti* Masina taking a coffee opposite Santa Maria di Montesanto and remembered that Fellini had an apartment somewhere round the back of the Via del Babuino. And there it was - a Roman drama from the Emperor Nero to the Emperor Fellini - and with music from the Golden House to music by Nino Rota.

And then unashamedly and openly and with great delight making a deliberate indulgent bow to film-making itself, with an attempt to essay sexuality in cinema, in full homage to Fellini, we made a film called *Eight and a Half Women*. It was not well received. I strayed too far from what I knew to be my filmic vocabulary. Deliberately there was no music, there were far too many close-ups and the dialogue was both too raw and then too obtuse. And it was about male sexual fantasy that has nourished so much cinema, as it has nourished so much else. Depictions of sexual attitudes in the cinema have changed a great deal since Fellini made that Mastroianni Harem. Fellini made the sexual hunger exuberant but, by over-statement, and masterful cinematic choreography, curiously

un-predatory. In association with contemporary ironies and seriousnesses, it is certainly difficult to succeed now in the same way. But our crimes in *Eight and a Half Women* were greater, and deservedly we suffered. To visually quote Fellini within a film is to demand high standards of the covering material, and we could not come up with the goods.

I do not regret the attempt - I think of it as a small genuflection in the right direction, an acknowledgement of all the pleasure and nourishment given to me by Fellini. Perhaps though the most disturbing after-thought was that when you make an act of homage, to take account of your full intentions, you expect the audience to know the original. Sadly and badly, I was disappointed. Many of my audience around the world, certainly under 30, did not know those seminal movies, and certainly not Fellini *Eight and a Half*, that most successful and trenchant of all films about film-making, a must for every film-maker. More than one 20 year old asked me "Who is Fellini?"

We must continually put that right. And events here in Rimini seem to indicate that this might well be possible. And now I have a new Fellini-inspired project about Pompey, and Pompey building that huge theatre in the Campus Martius the biggest theatre in the world ... a sort of Las Vegas Pleasure Dome of the 1st century BC, attached to a Cinecitta to support its extravagances.

I have a coterie of heroically, but amusingly maladjusted people making a spectacle of themselves in the streets of a big city under the guidance of a master of ceremonies who should be called Pompey but probably ought to be called Fellini. I do confess that I have forgotten many of Fellini's plots and stories, and I am sometimes hard pressed to remember which images come from which films.

And we know how he handled, or rather did not handle, words. This of course was not just his own predilection, but relevant to a background of film culture that largely eschewed dialogue. I do confess to be quite pleased with this state of affairs, believing that cinema is essentially about ambience and atmosphere, event, performance and style. Not plot and narrative and story-telling. If you want to tell stories - be an author, a novelist, you will be more successful. We do not want a cinema that is an adjunct to the bookshop, though alas, too frequently that is what we have.

And this sort of dissassociation between plot and image may be the secret of Fellini's extravagant success as a film-maker. His poetic imagery is not illustrational. Thanks to his particular talent, initially honed with a pen or pencil in his hand, coupled with a dubious regard for text as an Italian cinematic principle, Fellini may have been one of the last silent film directors, and by imperative necessity that means he has to inform us via images. As much as I enjoy Nino Rota, I can very pleasureably watch Fellini with the soundtrack turned off. Marshalling thoughts to publically express celebration... is not so necessarily a good thing. It can force the pace, straight-jacket a reaction, blow away the poetry. I confess I want simply to enjoy the visual poetry of the man.

He was a celebrator, a collector of stuffs, materials, people, actions, images, events I like to remember and rewatch in a fashion that is curiously rare in cinema - a sort of sitting back to watch a rambling and stimulating, wry and perceptive and intelligent conversation with images.

Lastly a very personal recollection. I have embarked on an ambitious project which is many many things organised to try to help me understand what the art and practice of the moving image, in all its excitements, and also in all its disappointments, is about.

One of the many conceits and devices of the project is to pack 92 suitcases of the life and times of the last 60 years of the 20th century. Inside every one of the 92 suitcases are 92 objects, ideas or events packed for a journey to throw light and exegesis, admittedly sometimes indirectly with mirrors, on to those 60 years. To do just that, I now plan to pack a suitcase full of 92 Fellini film clips. They will, with exuberance and insight, well represent the world.

FELLINI E IL FELLINISMO IN SPAGNA: STORIA DI UN'ATTRAZIONE RECENTE

ÁNGEL QUINTANA

1. La tradizione fraterna

La sera del 29 giugno 1985, Federico Fellini e Giulietta Masina, accompagnati dal cineasta Jordi Grau e dal critico e storico José Luis Guarner, si recarono in un emblematico cabaret della notte barcellonese chiamato El Molino, un locale riservato al *music-hall* dove le luci di una certa vita bohémien ormai in pericolo di estinzione continuavano a brillare, mentre le *vedettes* facevano sfoggio delle loro piume esuberanti e dei loro vistosi gioielli da paccottiglia, esibendo i seni ricoperti da ornamenti dorati. Federico e Giulietta seguirono la rappresentazione con entusiasmo e ricevettero un affettuoso saluto da parte della vedette o *prima donna* dello spettacolo. All'uscita, emozionato dalla fantasia decadente del cabaret, davanti ai giornalisti curiosi e interessati alla sua presenza, Federico Fellini affermò: "Io sono nato qui". Era il 1985; El Molino resisteva in quanto luogo carismatico di una certa Barcellona ormai destinata a scomparire, quella che lo scrittore Manuel Vázquez Montalbán aveva definito la Barcellona del peccato e che qualche anno dopo, in occasione delle Olimpiadi, sarebbe stata demolita per essere sostituita da una Barcellona dominata dal design e dalla correttezza politica. Anche la vita notturna della città non avrebbe tardato a mutare radicalmente. El Paralelo, il chiassoso quartiere popolare sorto insieme al cinematografo sul finire del XIX secolo, finì per sprofondare in una lenta agonia, mentre l'antico quartiere cinese si sarebbe trasformato in una controversa zona residenziale. El Molino chiuse i battenti prima dell'inizio dei giochi olimpici. Federico e Giulietta visitarono la città invitati dalla Settimana del cinema di Barcellona, manifestazione dalla quale ricevettero un caloroso omaggio. In occasione di questa visita il cineasta Jordi Grau, formatosi al Centro sperimentale

di cinematografia ed esponente della cosiddetta scuola di Barcellona, pubblicò un volume intitolato *Fellini desde Barcelona* nel quale dichiarava di “voler raccontare la Barcellona che, a sua insaputa, mi ha fatto scoprire Federico Fellini, narratore di atmosfere, di particolari, di sensazioni più che di storie; e, nello stesso tempo, raccontare il vero Fellini, quello nascosto nei suoi film talvolta spettacolari”¹. In questo volume, che costituisce un singolare riferimento bibliografico, si tenta dunque di dimostrare come tra l’universo romano di alcuni film di Fellini e determinate caratteristiche dell’ormai scomparsa Barcellona del peccato scorra una strana corrente sotterranea contraddistinta dalla mediterraneità. Questa constatazione conferma che tra il grottesco felliniano e quello iberico esistono curiosi punti di contatto, frutto di uno scambio costante di esperienze e di tradizioni. Come ha sottolineato anche il cineasta spagnolo José Luis García Sánchez, a sua volta propenso all’esplorazione dei toni grotteschi, non è un caso che uno dei primi lavori di Fellini in veste di sceneggiatore consista proprio nell’ideazione – insieme a Tullio Pinelli e allo stesso Roberto Rossellini – dell’episodio *Il miracolo* del dittico rosselliniano *L’amore*. Tra le fonti di ispirazione del suo soggetto va ricordato il racconto *Flor de santidad* di Ramón del Valle-Inclán. A questo autore si deve l’introduzione del cosiddetto *esperpento*, genere letterario teatrale di carattere grottesco definito come il risultato del processo di osservazione della realtà mediante uno specchio concavo².

Il barocchismo di Fellini, basato sull’utilizzo caricaturale del fisico come riflesso deformato di una determinata realtà, stabilisce una serie di curiose intersezioni o corrispondenze con la letteratura di Valle-Inclán, ma anche con una tradizione più antica, risalente alla letteratura del secolo d’oro e caratterizzata dalla fuga da un precedente realismo tramite il ricorso all’esagerazione, alla deformazione lancinante e all’esacerbazione delle caratteristiche individuali. Come osserva Santos Zunzunegui, quando questa vena tradizionale viene trasposta nel cinema,

¹ JORDI GRAU, *Fellini desde Barcelona*, Àmbit, Barcelona 1985, p. 11.

² José Luis García Sánchez, in alcune dichiarazioni rilasciate in occasione della scomparsa di Fellini, ha affermato testualmente: “Fu profondamente influenzato da Valle-Inclán, come dimostra il soggetto di *L’amore* che scrisse insieme a Rossellini” (“ABC”, 1 novembre 1993). José Luis García Sánchez ha adattato per il cinema due opere di Valle-Inclán, *Divinas palabras* (1987) e *Tirano Banderas* (1994). Il critico Mario Verdone, nel suo volume *Roberto Rossellini* (Seghers, Parigi 1963), sosteneva che Fellini avesse plagiato l’opera di Valle-Inclán aggiungendovi alcune caratteristiche derivanti dal personaggio di Mari Gaila di *Divinas Palabras*. Fellini aveva poi smentito questa affermazione dichiarando che il personaggio di Nannina de *Il Miracolo* era frutto della sua immaginazione. Vedi: ÁNGEL QUINTANA, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid 1995, p. 98.

si pone in evidenza il desiderio di “minare ogni restrittiva nozione di realismo fotografico” mediante un processo di deformazione e di caricaturizzazione del mondo, fino a convertire le persone in personaggi³. La distruzione di un preesistente realismo per privilegiare la rappresentazione del mondo a partire dall’osservazione ironica delle sue imperfezioni e mostruosità non è poi troppo lontana dalla volontà di Fellini. In molte delle sue opere il cineasta italiano ha infatti trasformato i personaggi del suo mondo in fantasmi privi di psicologia che “incompleti, nati soltanto in parte, vivono in funzione delle proiezioni immaginarie di se stessi”⁴. In Spagna questa tendenza trova espressione nelle esagerazioni stilistiche di Luis García Berlanga o nei film di Marco Ferreri sceneggiati da Rafael Azcona.

Le molteplici considerazioni e corrispondenze di carattere ermeneutico che possiamo rintracciare tra il barocchismo felliniano e l’*esperpento* iberico ci collocano in un territorio incerto, i cui echi ci riconducono ai vari sistemi di scambio culturale stabilitisi tra Italia e Spagna, per arrivare allo studio dei modi in cui determinate forme provenienti dal realismo grottesco iberico del secolo d’oro sono penetrate nella cultura italiana attraverso l’influsso napoletano. Nonostante le numerose coincidenze di carattere fraterno e le dinamiche di mutua interferenza, la storia dell’attrazione che Fellini ha esercitato sul cinema spagnolo non è così chiara ed evidente come potrebbe apparentemente sembrare e molte volte essa si presta a una certa confusione, soprattutto quando si confronta la disordinata ricezione delle opere del cineasta con la popolarità che si è venuta a costruire intorno ad alcune caratteristiche dell’universo di Fellini. Tutto questo ci spinge a tentare di definire quali siano i reali confini che separano la personalità di Federico Fellini dal modo in cui determinati settori della cultura popolare hanno interiorizzato l’aggettivo “felliniano”, termine che descrive una forma di esuberanza barocca nella rappresentazione della fisicità umana. Questo concetto di “felliniano” si avvicinerebbe alla definizione di grottesco espressa da Mikhail Bakhtine come rappresentazione della deformità, della stravaganza e dell’eccentricità⁵. Oggi, a dieci anni dalla scomparsa di Fellini, ogni forma di approccio alla persistenza della memoria felliniana in Spagna deve necessariamente interrogarsi su quali elementi abbiano realmente finito per imporsi: se l’opera del cineasta o la proiezione parziale del suo mondo. Per chiarire il problema della fusione tra la

³ SANTOS ZUNZUNEGUI, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2002, p. 16.

⁴ PILAR PEDRAZA, JUAN LÓPEZ GANDIA, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid 1993, p. 22.

⁵ MIKHAIL BAKHTINE, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona 1974.

personalità di Fellini e il concetto di “felliniano” possiamo partire dall’analisi della ricezione irregolare che l’opera del cineasta ha conosciuto in Spagna, paese la cui memoria storica è attraversata dalle vessazioni del franchismo e del suo sistema di censura.

2. L’ombra del neorealismo

Gli anni cinquanta furono un periodo pieno di contraddizioni nella storia del cinema spagnolo. Mentre il cinema ufficiale si allontanava da qualsiasi parvenza di realtà grazie a un modello ipertrofico dal punto di vista della rappresentazione, iniziavano a emergere come manifesto una serie di crepe e di solchi che trasformavano una parte del cinema in un territorio privilegiato del dissenso nei confronti del regime. Alcuni deboli voci dissidenti iniziarono dunque a proporre una possibile rottura nei confronti dei modelli imperanti. Per queste voci il modello italiano rappresentava un esempio da seguire, poiché nato a sua volta come espressione di una rottura nei confronti dei postulati ideologici del fascismo e come tentativo di avvicinarsi a una realtà che il regime di Mussolini aveva relegato in disparte. Il neorealismo era un modello di rinnovamento che si trovava però ad attecchire nel contesto di una Spagna trasformata in un autentico deserto culturale dalla dittatura. Il problema principale consisteva nel fatto che, per i cineasti spagnoli smarriti nell’autarchia culturale dell’epoca, il neorealismo rappresentava un’eco lontana, difficilmente assimilabile attraverso i codici di censura vigenti. Come ha posto in evidenza José Enrique Monterde, il numero di opere neorealiste proiettate nei cinema spagnoli fu esiguo e in genere si limitò alla corrente più umanista del movimento, cioè soprattutto alle produzioni di Vittorio De Sica sceneggiate da Cesare Zavattini, alcune delle quali giunsero inoltre sugli schermi contraffatte dall’intervento della censura⁶. Così *Ladri di biciclette* venne presentato puntualmente nel 1948, ma con un finale leggermente modificato nel quale una voce aggiunta fuori campo precisava che il disoccupato Antonio Ricci, dopo aver avuto la tentazione di rubare una bicicletta, se ne pentiva indirizzando il proprio avvenire verso un destino di prosperità. Soltanto le proiezioni organizzate da alcuni cineclub con copie in 16 mm provenienti direttamente dall’Italia e le due

⁶ Lo studio più importante realizzato in Spagna sull’influenza del neorealismo nei confronti del cinema spagnolo è la tesi di dottorato inedita: JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, *El neorealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Università di Barcellona, giugno 1992.

settimane dedicate al cinema italiano dall'Istituto italiano di cultura di Madrid nel 1951 e nel 1953 riuscirono a far conoscere le opere proibite di Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis o Pietro Germi.

Il nome di Federico Fellini appare per la prima volta in Spagna nel contesto di questa situazione chiaramente penalizzante, la quale impedisce la regolare distribuzione di buona parte delle sue opere. Il primo film di Federico Fellini presentato in Spagna, con due anni di ritardo rispetto alla sua realizzazione, è *Il bidone*, che esce a Madrid nel febbraio 1957, rimanendo in cartellone per venti giorni. Il film viene distribuito con il titolo moralista di *Almas sin conciencia* (Anime senza coscienza). Due mesi dopo *Il bidone* nelle sale spagnole giunge *La strada*, con quattro anni di ritardo, mentre *Le notti di Cabiria* esce regolarmente un anno dopo. Ai primi tre film di Fellini, in compenso, non toccò la stessa sorte. *Luci del varietà* di Fellini/Lattuada non verrà mai distribuito, mentre *Lo sceicco bianco* verrà presentato soltanto nel settembre 1965 e *I vitelloni* nel giugno 1969, sedici anni dopo la sua realizzazione. Negli anni sessanta il nome di Fellini continua a essere oggetto degli anatemi della censura. *La dolce vita*, considerato un chiaro esempio di amoralità esistenziale, rimase proibito per tutta la durata della dittatura e venne recuperato soltanto nel giugno 1981. *8½* e *Giulietta degli spiriti*, invece, giunsero sugli schermi spagnoli nel 1967, rispettivamente con quattro e due anni di ritardo, grazie alla creazione di apposite sale d'essai che permettevano la diffusione di determinate produzioni artistiche in versione originale.

Di fronte a un panorama ricettivo così desolante e anomalo, è facile capire perché in Spagna il nome di Fellini non abbia generato grandi dibattiti, anche se *La strada* ottenne un discreto successo di pubblico. Di fatto il suo riconoscimento come autore avvenne soltanto nel 1967, con l'uscita di *8½*. L'influenza di Fellini sul cinema spagnolo, tuttavia, funzionò anche ai margini dell'anomala e disordinata ricezione dei suoi film. Il caso più emblematico può essere rintracciato nell'opera di un cineasta come Juan Antonio Bardem, che nella produzione italiana dell'epoca cercò una serie di tematiche che gli permisero di sviluppare un modello di cinema del dissenso vicino a un certo realismo critico. Tale modello trovò in Fellini la fonte di ispirazione per due delle opere più rappresentative del cineasta spagnolo. A partire da una sorta di coscienza autobiografica Bardem realizzò *Cómicos*, i cui assi tematici mantengono una chiara corrispondenza con quelli utilizzati in *Luci del varietà*. Il suo film più direttamente debitore nei confronti di Fellini è tuttavia *Calle Mayor* (1955), il quale può essere considerato in molti sensi una sorta di rivisitazione del tedio che avvolge i protagonisti di *I vitelloni*, viaggiatori dell'immobile trasformati in parassiti dalla vita di provincia, peren-

nemente bloccati in fase progettuale nel territorio del desiderio insoddisfatto e, nel caso spagnolo, della frustrazione generata dalla mancata modernizzazione dei sistemi di vita⁷. Mentre ne *I vitelloni* i giovani parassiti di Rimini, davanti a un tavolo da biliardo, sognano viaggi assurdi e impossibili, in *Calle Mayor* gli stessi giovani, in chiave spagnola, cercano un sistema che gli permetta di fuggire dal loro mondo. Come sottolinea Carlos F. Heredero, lo stile di Bardem “si allontana dal neorealismo attraverso forme proprie un poco scolastiche e accademiche, fortemente debitorie nei confronti di modelli cinematografici totalmente estranei al movimento italiano, mentre trae invece buona parte della propria ispirazione da proposte tematiche o da argomenti esplorati da registi come Antonioni, Fellini, De Santis o Visconti”⁸. Bardem, contraddistinto da una tendenza chiaramente marxista e influenzato da alcuni postulati critici cari a Guido Aristarco, è alla ricerca di un modo per rinnovare il cinema spagnolo che sia in grado di superare le barriere della censura, e nello stesso tempo crei un dibattito etico individuando un contenuto metaforico in sottofondo ai propri soggetti.

3. L'apertura

Il 2 aprile 1975 viene presentato in Spagna *Amarcord* di Federico Fellini. La sua uscita è preceduta dall'attribuzione al film dell'Oscar come miglior opera straniera. In quello stesso mese di aprile il panorama politico spagnolo è interessato da una serie di significativi cambiamenti. Il paese vive ormai in un clima di agonia della dittatura – Franco scomparirà infatti nel mese di novembre di quello stesso anno – il quale coincide con il repentino diffondersi di un clima di libertà politica e sessuale. Sugli schermi spagnoli iniziano timidamente ad apparire alcuni dei primi segnali che incoraggiano a portare a termine un lento processo di superamento delle frustrazioni sessuali. In questo contesto, gli enormi seni della tabaccaia di *Amarcord* suscitarono un certo scalpore nei confronti di un pubblico che aveva appena iniziato ad abituarsi all'idea di poter vedere qualche nudo sugli schermi e che rimaneva sorpreso davanti alla grottesca esuberanza degli attributi di questo personaggio. Ma non fu soltanto il leggendario seno della tabaccaia a far parlare di sé; *Amarcord* offriva infatti alla società spagnola tutta una serie di echi che non le erano affatto estranei, una serie di proiezioni mitiche di alcuni

⁷ ÁNGEL QUINTANA, *El cine italiano 1942-1961. Del neorealismo a la modernida*, Paidós, Barcelona 1997, p. 145.

⁸ CARLOS F. HEREDERO, *Las Huellas del Tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca valenciana, Valencia 1993, p. 346.

modi di vita del passato che finivano per suggerire un'affinità tra le minacciose camicie nere dei fascisti e quelle blu dei falangisti, le marachelle tra i banchi della scuola laica e quelle nei collegi religiosi, i sogni lubrichi degli adolescenti italiani e quelli repressi degli adolescenti spagnoli. Nel contesto della programmazione cinematografica spagnola del 1975, *Amarcord* divenne il film europeo emblema di una nuova sfrontatezza, segnando una rottura con la morale imperante e indicando al cinema la strada del "politicamente scorretto".

Il successo di *Amarcord* favorì un lento processo di recupero di numerose opere proibite dalla censura franchista, alcune delle quali di recente produzione come *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick e *Il Decameron* di Pier Paolo Pasolini, insieme ad alcuni leggendari classici quali *The Great Dictator* di Charles Chaplin o *Viridiana* di Luis Buñuel.

La situazione che venne a prodursi nel panorama della programmazione cinematografica spagnola si rivelò piuttosto anomala e curiosa, poiché improvvisamente si accumularono sugli schermi in modo decontestualizzato una serie di opere chiave, creando così un'eccessiva possibilità di scelta e alimentando quasi un culto per la ricerca di elementi trasgressivi rispetto alla morale imposta dalla censura franchista.

L'impatto di *Amarcord* servì anche a rilanciare in Spagna, sotto l'insegna dello "scandaloso", due film di Fellini precedentemente proibiti dalla censura, *Roma* e *Satyricon*, i quali vennero distribuiti insieme nell'ottobre 1976, rispettivamente con quattro e sette anni di ritardo. In un contesto di progressivo ampliamento del campo del visibile e del rappresentabile, *Roma* ebbe un notevole impatto sulla società spagnola dell'epoca, contribuendo a esorcizzare – in modo ancora più radicale di *Amarcord* – i fantasmi accumulati durante quasi quarant'anni di repressione sessuale e politica. La sfilata di moda ecclesiastica assumeva così il valore di una sfida contro il peso del conservatorismo tradizionale cattolico, mentre le grottesche prostitute romane venivano percepite come una rappresentazione dell'inconscio collettivo in relazione a una certa sessualità clandestina e decadente.

Nel 1976, una volta abolita la censura ma senza che *La dolce vita* avesse mai raggiunto gli schermi spagnoli, iniziò a verificarsi una curiosa eclisse della personalità di Fellini autore a vantaggio del concetto di "felliniano", eclisse che manifestò i suoi primi sintomi nel modo in cui *Casanova* finì per alimentare una determinata iconografia del "felliniano". Alcune riviste non esitarono a promuovere il film come un autentico circo nel quale l'autore spingeva all'eccesso la sua passione per i seni voluminosi. Così, ancor prima dell'uscita del film nel

novembre 1978, il pubblico già sapeva che Donald Sutherland avrebbe accarezzato seni ancora più voluminosi di quelli della tabaccaia di *Amarcord* e che con *Casanova* il gioco della mostruosità fisica era ormai sul punto di raggiungere i propri limiti estremi. Si stava imponendo il “felliniano”, mentre l’autentico Fellini, quello che nel personaggio di Casanova vedeva il culmine della propria predilezione per la maschera e per i meccanismi dell’artificiosità assoluta come forma di rappresentazione di un mondo che si era trasformato in occultamento perpetuo e in distorsione della personalità, quello rimaneva incompreso. Gli eccessi formali del Fellini autore e il patetismo di cui aveva circondato il processo di trasformazione di Casanova in una mera marionetta articolata, prigioniera dei propri impulsi, iniziarono a produrre un certo distacco da parte di un pubblico che in questo inquietante ritratto non riconosceva più il rassicurante mondo di *Amarcord*, né vi ritrovava alcun tipo di nostalgia.

4. La metamorfosi

Nell’ottobre 1994, a un anno di distanza dalla scomparsa di Federico Fellini, la rivista “Cinerama” pubblicò una specie di inchiesta in cui vari registi spagnoli parlavano dell’influenza che il cineasta italiano aveva esercitato sulla loro opera. In questa occasione Luis García Berlanga, regista che con Fellini aveva condiviso il gusto per il grottesco, dichiarava: “Tutti dobbiamo qualcosa a Fellini. La sua meravigliosa natura e la sua generosa immaginazione ci spingono a condividere il suo particolare universo, così eccessivo e affascinante”⁹. Negli ultimi anni della carriera cinematografica di Berlanga l’eccesso si era trasformato in una sorta di marchio di fabbrica, portandolo alla predilezione di determinate situazioni e all’uso costante della dismisura come segno distintivo del proprio umorismo corrosivo, mediterraneo e volutamente trasgressivo. Nella stessa inchiesta Pedro Almodóvar dichiarava perentoriamente che “il controllo assoluto di Fellini nei confronti dell’artificio esercitava sul pubblico un’attrazione fuori dal comune. Nessuno come lui era in grado di utilizzare un mare fatto di plastica riuscendo a farci credere alla sua immensità”. Nel 1994 Almodóvar era ossessionato dal design degli interni, dall’artificio delle scene e dalle terrazze di Madrid, trasformate in altrettanti lussuosi dipinti. Lo spazio artificiale costituiva parte integrante dello spazio filmico, dal quale dovevano nascere le emozioni proprie

⁹ *Fellini y el cine español*, “Cinerama”, n. 29, ottobre 1994.

del melodramma.

La linea di confine che separa la traiettoria di Luis García Berlanga da quella di Pedro Almodóvar definisce in forma sintetica una parte della storia del cinema spagnolo. Berlanga, che aveva esordito insieme a Juan Antonio Bardem negli anni Cinquanta, rappresenta il riflesso di un cinema che aveva voluto rinnovare il proprio apparato dall'interno della dittatura, che aveva intuito una certa modernità senza però riuscire a conquistarla. Almodóvar, invece, rappresenta un cinema che ha interiorizzato e sfruttato con efficacia i principi di una postmodernità che ha saputo giocare con i codici di genere, con determinati processi di riscrittura e con la ricerca di un'estetica dell'artificio. Tra queste due tendenze si inseriscono numerosi nomi significativi nella storia del cinema spagnolo, ma si pone anche in evidenza un vuoto, quello della modernità. Non c'è da stupirsi, quindi, che per la maggioranza dei cineasti spagnoli Fellini sia soltanto un maestro a loro vicino, il quale ha saputo servirsi dell'eccesso o dell'artificio. In compenso le sue riflessioni testamentarie sulla solitudine dell'autore in un mondo governato da molteplici simulacri e da immagini riflesse risultano loro estranee. Per questo motivo, probabilmente, tutta l'ultima fase dell'opera di Fellini, dal funerale simbolico che guida il destino della nave Gloria N in *E la nave va* fino alla disperata richiesta di silenzio nella quale culmina *La voce della luna*, ha attraversato il panorama cinematografico spagnolo con discrezione, senza suscitare né il rispetto né la considerazione che queste opere meritano.

Gli ultimi due film di Fellini giunsero con notevole ritardo nella Spagna democratica, paese dal quale il fantasma della censura era ormai stato allontanato. L'uscita di *Intervista* tardò quasi quattro anni e quando avvenne fu con estrema discrezione, contando unicamente sull'appoggio di alcuni fedelissimi critici e rimanendo ignorata dal pubblico. *La voce della luna* giunse sugli schermi spagnoli soltanto nel giugno 1995, sei anni dopo la sua realizzazione, e da allora il film non è stato mai riproposto da nessuna rete televisiva nazionale. I numerosi necrologi pubblicati in occasione della scomparsa del maestro non riuscirono a convincere il distributore dell'assoluta necessità di mostrare al pubblico questo magnifico poema. Cos'era accaduto tra la calorosa accoglienza tributata ad *Amarcord* e lo scettico silenzio che accompagnò l'uscita di *La voce della luna*? In un paese come la Spagna, scarsamente dotato di preparazione e di rispetto nei confronti dei principi della modernità, si era prodotta una strana metamorfosi: Fellini autore era scomparso per lasciar posto unicamente al limitativo concetto di "felliniano". A questa operazione aveva impunemente preso parte anche una certa élite di intellettuali mediatici.

FROM FELLINI TO THE FELLINIAN IN SPAIN: HISTORY OF A RECENT ATTRACTION

1. The fraternal tradition

On the evening of the 29 June 1985, Federico Fellini and Giulietta Masina, accompanied by the director Jordi Grau and the critic and historian José Luis Guarner, went to a typical cabaret of the Barcelona nightlife called El Molino. This was a place reserved for the *music-hall* where the lights of a certain bohemian life, that was under threat of extinction, carried on shining whilst the *vedettes* flaunted their exuberant feathers and their garish, trashy jewellery, showing off breasts covered in golden decorations. Federico and Giulietta followed the performance with enthusiasm and received a warm welcome from the star or *primadonna* of the show. On the way out, thrilled by the decadent atmosphere of the cabaret Federico Fellini claimed, in front of journalists curious and interested about his presence: “I was born here”. It was 1985. El Molino was resisting as the charismatic location of a Barcelona that was destined to disappear. The one that Manuel Vázquez Montalbán had defined the sinful Barcelona and that a few years later, for the Olympic Games, was to be demolished and replaced by a Barcelona dominated by design and political correctness. The city’s nightlife did not delay in changing radically. El Paral·lelo, the loud popular neighbourhood that, along with the cinematographe, emerged at the end of the XIX century, ended up sinking in a slow agony, whilst the ancient Chinese neighbourhood would be transformed in a controversial residential area. El Molino closed its doors before the start of the Olympic Games.

Federico and Giulietta visited the city on the invitation of Barcelona’s Cinema Week, an event that reserved them a warm homage. On the occasion of this visit the director Jordi Grau, trained at the Experimental Cinematographe Centre and exponent of the so called Barcelona school, published a volume entitled *Fellini desde Barcelona* in which he declared that he “wanted to tell of the Barcelona that Federico Fellini, narrator of atmospheres, of details, of sensations more than stories, unbeknown to him, made me discover; and at the same time tell of the true Fellini, the one hidden in his at times spectacular films”¹. In this volume, that represents a unique bibliographical reference, the author tries to demonstrate how between the Roman universe of certain Fellini films and specific characteristics of the by now vanished sinful Barcelona there runs a strange underground current marked by its Mediterranean quality. This observation confirms that between the Fellinian and Iberian grotesque there are curious meeting points, fruits of a constant exchange of experiences and traditions. As the Spanish director José Luis García Sánchez, who in turn is inclined to exploring grotesque tones, pointed out, it is not by accident that one of Fellini’s first works as script writer consisted in inventing – along with Tullio Pinelli and the self same Roberto Rossellini – the *Il miracolo* episode for Rossellini’s diptych *L’amore*. Amongst the sources of inspiration for his story we must mention Ramón del Valle-Inclán’s tale *Flor de santidad*. This author is responsible for the introduction of the so-called *esperpento*, a grotesque theatrical literary genre defined as the result of a process of observing reality through

¹ JORDI GRAU, *Fellini desde Barcelona*, Àmbit, Barcelona 1985, p. 11.

² José Luis García Sánchez, in certain statements released on the occasion of Fellini’s disappearance, has declared verbatim: “He was deeply influenced by Valle-Inclán, as the story for *L’Amore*, that he wrote with Rossellini, shows”

a concave mirror ².

Fellini's baroque style, based on the caricatural use of the physical as a deformed reflection of a specific reality, establishes a series of curious intersections or similarities with Valle-Inclán's literature, but also with an older tradition, going back to the literature of the golden century and characterised by the escape from a previous realism through the use of exaggeration, piercing deformation and the exasperation of individual characteristics. As Santos Zunzunegui observes, when this traditional vein is transposed to the cinema, it highlights the desire to "undermine every restrictive notion of photographic realism" through a process of deformation and caricaturing of the world, until the people are turned into characters ³. The destruction of a pre-existent realism in favour of the representation of the world, starting from the ironic observation of its imperfections and monstrosities, is not that far from Fellini's intention. In many of his works the Italian film maker has in fact transformed the characters of his world in ghosts devoid of psychology that "incomplete, born only in part, live according to the imaginary projections of themselves" ⁴. In Spain this tendency finds expression in the stylistic exaggerations of Luis García Berlanga or in the films of Marco Ferreri scripted by Rafael Azcona.

The numerous considerations and similarities, of an hermeneutic nature, that we can trace from the Fellinian baroque style and the Iberian *esperpento*, place us in an uncertain territory, in which echoes bring us back to various systems of cultural exchange established between Italy and Spain, to arrive at the study of the ways in which specific forms originating from the Iberian grotesque realism of the golden age have penetrated Italian culture through the Neapolitan influx. Despite the numerous coincidences of a fraternal nature and the dynamics of mutual interference, the history of the attraction that Fellini generated on Spanish cinema is not as clear and evident as would seemingly appear and often it often lends itself to some confusion, especially when facing the disorganised reception of the director's works with the popularity that has built up around certain characteristics of Fellini's universe. All of this pushes us to attempt a definition of what are the actual boundaries that separate Federico Fellini's personality from the way in which specific sectors of popular culture have internalised the adjective "Fellinian", a term that describes a form of baroque exuberance in the representation of human physicality. This concept of "Fellinian" is close to Mikhail Bakhtine's definition of the grotesque as the representation of deformity, extravagance and eccentricity ⁵. Today, ten years after Fellini's death, any approach to the persistence of the Fellinian memory in Spain must necessarily question which elements have actually ended up imposing themselves: whether the director's work or the partial projection of his world. To unravel the problem of the fusion between Fellini's personality and the concept of "Fellinian", we can start from the analysis of the irregular reception that the director's work met in Spain, a country whose historical memory is thwarted by the oppressions of Francoism and its censorship system.

("ABC", 1 November 1993). José Luis García Sánchez adapted two of Valle-Inclán's works for the cinema, *Divinas palabras* (1987) and *Tirano Banderas* (1994). The critic Mario Verdone, in his book *Roberto Rossellini* (Seghers, Paris 1963), claimed that Fellini had plagiarized Valle-Inclán's work, adding certain characteristics drawn from the character of Mari Gaila from *Divinas Palabras*. Fellini then denied this claim, stating that the character of Nannina from the *Il Miracolo* was fruit of his imagination. See: ÁNGEL QUINTANA, *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid 1995, p. 98.

³ SANTOS ZUNZUNEGUI, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia 2002, p. 16.

⁴ PILAR PEDRAZA, JUAN LÓPEZ GANDIA, *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid 1993, p. 22.

⁵ MIKHAIL BAKHTINE, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona 1974.

2. The shadow of Neorealism

The fifties were a period full of contradictions in the history of Spanish cinema. Whilst the official cinema moved further away from any semblance of reality thanks to a hypertrophied model, from a representational point of view, a series of cracks and splits started emerging as a manifesto that transformed a part of the cinema in a privileged territory for dissidence against the regime. Certain weak voices of dissent started to present a possible break with the reigning models. For these voices the Italian model represented an example to follow, as it was in turn born as an expression of a split against the ideological postulates of fascism and as an attempt to reach a reality that Mussolini's regime had relegated to the sidelines. Neorealism was a model of renewal that tried to take root in the context of a Spain transformed into a veritable cultural desert by the dictatorship. The main problem consisted in the fact that, for Spanish filmmakers lost in the cultural autonomy of the time, Neorealism represented a distant echo that was difficult to assimilate through the censorship codes in force. As José Enrique Monterde has pointed out, the number of Neorealist works screened in Spanish cinemas was small and in general was limited to the more humanist current of the movement, as the productions of Vittorio de Sica, scripted by Cesare Zavattini, some of which arrived on the screens adulterated by the intervention of the censors⁶. Therefore *Ladri di biciclette* was presented in 1948, but with a slightly altered ending in which a voice over explained that the unemployed Antonio Ricci, after being tempted to steal the bicycle, regretted it and was directing his future towards a prosperous destiny. Only certain screenings organised by cinema clubs, with 16 mm copies which came directly from Italy, and the two weeks dedicated to Italian cinema at Madrid's Italian Cultural Institute in 1951 and 1953, managed to show the banned works of Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis and Pietro Germi.

Federico Fellini's name appeared in Spain for the first time in the context of this clearly penalizing situation, which prevented the regular distribution of the majority of his works. The first Federico Fellini film presented in Spain, two years after its realisation, was *Il bidone*, in Madrid in February 1957, shown for twenty days. The film was distributed with the moralistic title of *Almas sin conciencia* [*Souls without conscience*]. *La strada* reached Spanish cinemas two months after *Il bidone*, and four years after its realisation, whilst *Le notti di Cabiria* was regularly released a year later. This was not the case for Fellini's first three films. *Luci del varietà* by Fellini/Lattuada was never distributed, whilst *Lo sceicco bianco* was presented only in September 1965 and *I vitelloni* in June 1969, sixteen years after its realisation. During the sixties Fellini's name carried on being the curse of the censors. *La dolce vita*, considered as a clear example of existential amorality, was banned for the whole duration of the dictatorship and was released only in June 1981. *8½* and *Giulietta degli spiriti*, on the other hand reached Spanish screens in 1967, with respectively four and two years delay, thanks to the creation of special art cinemas that allowed the distribution of specific artistic productions in their original versions.

⁶ The most important research carried out in Spain on the influence of Neorealism on Spanish cinema is the unpublished doctoral thesis by JOSÉ ENRIQUE MONTERDE, *El neorealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Universitat de Barcelona, June 1992.

Faced with such a desolate and anomalous receptive environment it is easy to understand why Fellini's name never generated great discussions in Spain, even if *La strada* achieved a modest level of popularity. His recognition as an author occurred only in 1967 with the release of *8½*. Fellini's influence on Spanish cinema, however, worked also at the edges of the anomalous and disorganized reception of his films. An emblematic case can be traced in the work of a filmmaker like Juan Antonio Bardem, who looked for a series of themes, in the Italian production of the time, which would allow him to develop a cinema model of dissent close to a certain critical realism. This model found in Fellini the source of inspiration for two of the most representative works of this Spanish director. Starting from a form of autobiographical conscience Bardem made *Cómicos*, whose thematic axis maintain a clear correspondence with those used in *Luci del varietà*. However, the film that is most indebted to Fellini is *Calle Mayor* (1955), that can be considered in many ways a sort of revisiting of the tedium that enveloped the protagonists of *I vitelloni*, static travellers transformed into parasites of provincial life, perpetually blocked at the planning stage in the land of unsatisfied desire, and in the Spanish case, of the frustration generated by the lack of modernization of life⁷. Whilst in *I vitelloni*, the young parasites of Rimini, dream of absurd and impossible voyages in front of a billiards table, in *Calle Mayor* the same youngsters, in Spanish transpositions, search for a system that will let them escape their world. As Carlos F. Heredero pointed out, Bardem's style "moves away from Neorealism through its own, slightly formal and academic, forms that are highly indebt to cinematic models that are completely unknown to the Italian movement, whilst it draws a great deal of its inspiration from thematic proposals or arguments explored by directors such as Antonioni, Fellini, De Santis and Visconti"⁸. Bardem, distinguished by a clearly Marxist tendency and influenced by certain critical postulates dear to Guido Aristarco, is searching for a way to renovate Spanish cinema that is able to overcome the censorship barriers and at the same time create an ethical debate identifying an underlying metaphorical content in his stories.

3. The opening

Federico Fellini's *Amarcord* was presented in Spain on 2 April 1975. The film was awarded the Oscar for best foreign film before being released. In that same April the Spanish political panorama underwent significant changes. The country was living through the agonising climate of the dictatorship – Franco passed away in the November of the same year – which coincided with the sudden spread of political and sexual freedom. Some of the first signs encouraging the completion of a slow process of overcoming sexual frustrations start to timidly appear on Spanish screens. In this context the enormous bust of the tobacconist in *Amarcord* caused a certain amount of fuss in audiences that had just begun getting used to the idea of being able to see some nudity on screen and remained surprised in front of the grotesque exuberance of this character's attributes. But it wasn't just the legendary bust of the tobacconist that got people talking about the film; *Amarcord* in fact offered Spanish society a whole series of echoes that were by no means foreign, a series of mythical projections of certain past ways of life that ended up suggesting an affinity between the threatening black shirts of the fascists and the blue shirts of the Falangists, the pranks in the

⁷ ÁNGEL QUINTANA, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernida*, Paidós, Barcelona 1997, p. 145.

⁸ CARLOS F. HEREDERO, *Las Huellas del Tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca valenciana, Valencia 1993, p. 346.

non-denominational schools and in the religious collages, the lewd dreams of Italian adolescents and the repressed dreams of Spanish adolescents. Within the context of Spanish cinema screenings in 1975, *Amarcord* became the European film that symbolised a new brazenness, marking a split with the ruling morality and showed cinema the “politically incorrect” road.

Amarcord’s success helped a slow process of recovery of works banned by the Francoist censorship, some of which of recent production such as *A Clockwork Orange* by Stanley Kubrick and *Il Decameron* by Pier Paolo Pasolini, along with some legendary classics such as *The Great Dictator* by Charles Chaplin or *Viridiana* by Luis Buñuel. The situation that was created in the panorama of Spanish screenings revealed itself to be rather anomalous and curious, as suddenly a series of key works accumulated on the screens in a decontextualized way, creating an excess of choice and feeding a near veneration for a search of transgressive elements in respect of the morality imposed by the Francoist censorship.

The impact of *Amarcord* also helped to revive two of Fellini’s films in Spain, previously banned by the censors, as “scandalous”, *Roma* and *Satyricon*, that were distributed together in October 1976, with a delay of respectively four and seven years. In a context of progressive expansion of the viewable and presentable, *Roma* had a substantial impact on Spanish society of the period, contributing to exorcising – more radically even than *Amarcord* – the ghosts built up during almost forty years of sexual and political repression. The ecclesiastical fashion show assumed the significance of a challenge against the weight of traditional catholic conservativeness, whilst the grotesque Roman prostitutes were perceived as a representation of the collective unconscious in relation to a certain clandestine and decadent sexuality.

In 1976, once censorship was abolished, without *La dolce vita* ever reaching Spanish screens, a curious eclipse of the personality of Fellini the author started taking place to the advantage of the “Fellinian” concept, an eclipse that manifested its first symptoms in the way that *Casanova* ended up feeding a specific iconography of the “Fellinian”. Certain magazines did not hesitate in promoting the film as an authentic circus in which the author furthered his passion for voluminous busts. Therefore, before the release of the film in November 1978, audiences already knew that Donald Sutherland would caress more voluminous busts than the ones of the tobacco-conist in *Amarcord* and that with *Casanova* the game of physical monstrosity was on the verge of reaching its extreme limits.

The “Fellinian” was imposing itself, whilst the authentic Fellini, the one that saw in the character of Casanova the height of his fondness for the mask and for the absolute mechanisms of affectedness, as a way of representing a world that had transformed itself into a state of perpetual concealment and distortion of the personality, remained misunderstood. The formal excesses of Fellini the author and the sentimentality with which he had surrounded Casanova’s transformation process into a mere articulated puppet, prisoner of its own impulses, started to produce a certain detachment on the part of the audience, that in this disquieting portrait no longer recognised the reassuring world of *Amarcord*, nor did it find in it any type of nostalgia.

4. The metamorphosis

In October 1994, a year after Fellini’s death, the magazine “Cinerama” published a series of reports in which various Spanish directors spoke of the influence that the Italian filmmaker had exercised on their work. On this occasion Luis García Berlanga, the director that had shared with Fellini a liking for the grotesque, stated: “We all owe something to Fellini. His marvellous

nature and his generous imagination push us to share his special universe that is so excessive and fascinating”⁹. During the last years of Berlanga’s cinematic career that excess had become a sort of trademark, resulting in a predilection of specific situations and the constant use of excess as a distinct sign of his own corrosive, Mediterranean and purposely transgressive humour. In the same report Pedro Almodóvar stated finally that “Fellini’s complete control over artifice exercised over audiences an out of the ordinary attraction. Nobody like him was able to use a sea made of plastic and make us believe in its immensity”. In 1994 Almodóvar was obsessed by interior design, by the artifice of the scenes and terraces of Madrid, transformed in equally luxurious paintings. The artificial space constituted an integral part of the filmic space, from which the emotions of the melodrama were born.

The boundary that separates the trajectory of Luis García Berlanga from the trajectory of Pedro Almodóvar, succinctly defines a part of the history of Spanish cinema. Berlanga, who had started off with Juan Antonio Bardem in the fifties, represents the reflection of a cinema that had wanted to renew its apparatus from within the dictatorship, that had sensed a certain modernity without, however, being able to conquer it. Almodóvar, on the other hand, represents a cinema that has interiorised and exploited effectively the principles of a post-modernity that has been able to play with the genre codes, with specific rewriting processes and with a research of an aesthetic of artifice. Many significant names of the history of Spanish cinema take their place between these two tendencies, but they also highlight a vacuum, that of modernity. One should not be surprised, then, that for the majority of Spanish filmmakers Fellini is simply a maestro that is close to them and who was able to exploit excess or artifice. On the other hand his testamentary reflections on the loneliness of the author in a world governed by multiple pretences and reflected images are extraneous to them. For this reason, probably, all Fellini’s final phase of work, from the symbolic funeral that guides the destiny of the Gloria N ship in *E la nave va*, up to the desperate request for silence that forms the climax of *La voce della luna*, passed through the Spanish cinematic panorama with discretion, without arousing neither the respect nor the consideration that these works deserve.

Fellini’s last two films arrived with considerable delay to democratic Spain, a country in which the spectre of censorship had by now been removed. The release of *Intervista*, was delayed by nearly four years and when it was released it took place with extreme discretion, counting solely on the support of certain faithful critics and ignored by the public. *La voce della luna* arrived on Spanish screens only in June 1995, six years after it was made, and since then the film has never been shown again by any national television network. The many death notices published on the occasion of the maestro’s passing did not persuade the distributor of the absolute necessity of showing the public this magnificent poem. What happened between the warm reception shown towards *Amarcord* and the sceptical silence that accompanied the release of *La voce della luna*? In a country like Spain, poorly prepared and respectful of the principles of modernity, there had been a strange metamorphosis: Fellini the author had disappeared to leave room solely for the limiting concept of “Fellinian”. A certain elite of media intellectuals had, with impunity, taken part in this operation.

⁹ Fellini y el cine español, “Cinerama”, n. 29, ottobre 1994.

9 NOVEMBRE ORE 10,00

PRESIEDE
STEFANO DELLA CASA

Buon giorno, benvenuti a tutti, sono molto onorato di essere qui addirittura a presiedere un convegno su un regista così importante, con tanti interessi nel corso della sua carriera, interessi che, in gran parte, coincidono con i miei. Ovviamente il cinema, poi anche i fumetti, certe cose di esoterismo e così via.

Nella mia piccola esperienza ho incrociato più volte il nostro Federico Fellini e quindi, anche se indegnamente, ricopro il ruolo di coordinatore di questa mattina. Mi sento un po' a casa mia, anche vista la qualità degli ospiti che ci sono, che è veramente notevole.

Io darei subito la parola a Otar Iosseliani, regista che ammiro molto, che ho il piacere e l'onore di conoscere da tanto tempo, con il quale ieri abbiamo un po' parlato di Fellini. Ma gli lascio subito la parola, perché vedrete che Otar Iosseliani vi sorprenderà ancora una volta.

[Otar Iosseliani]

Presiedere questo convegno è molto facile, la parola ad Andrei Konchalovsky.

[Andrei Konchalovsky]

Io ringrazio Andrei Konchalovsky, ringrazio Otar Iosseliani. Credo che sia la conferma, ancora una volta, che la gente di cinema sa parlare della gente di cinema con grande umanità, con grande intensità e con una ricca messe di notizie e di informazioni che sono utilissime per comprendere meglio qual è stato il loro lavoro. Vorrei dirvi le cose che mi hanno toccato di più di quelle che sono state dette. Konchalovsky ha parlato di questo significato che ha l'aggettivo felliniano,

insomma, credo che sia effettivamente qualcosa su cui dovremmo riflettere. Così come dovremmo riflettere su quella bellissima frase di Iosseliani, che riguarda il fatto che Fellini ha dato a tutti noi qualcosa e non necessariamente attraverso i suoi film. Anche questo credo che sia qualcosa d'importante che ci rimane da questa prima parte della mattinata.

Chiamerei subito qui sul palco Tatti Sanguineti. Mi lega con lui una vecchia amicizia. Questo applauso mi fa molto piacere.

Lo interpreto anche come quello che deve essere, cioè uno dei maggiori conoscitori di Fellini, studioso eccetera, di ambiente non accademico, non perché essere accademici sia una colpa, ma perché esiste anche qualcosa al di fuori. Lui è uno di questi.

Sta facendo, in questo momento, un programma monstre per la RAI, ma lo sapete sicuramente perché l'ufficio stampa della RAI l'ha molto pompato, l'ha molto presentato, va in onda tutti i giorni sulla radio.

Mi ha raggiunto anche Milo Manara, quindi sono in ottima compagnia.

Darei subito la parola a Tatti Sanguineti, che per fare questo programma di cui tutti sapete, ha dovuto ancora incrementare le sue già ampie ricerche di materiale, di inediti, di unghie rotte, eccetera su Federico Fellini.

[Tatti Sanguineti]

Credo che sia importante questo racconto di Tatti, sia perché dà l'idea di questo programma che sta facendo che, per chi l'ha sentito, è molto interessante, sia anche per il fatto che dimostra che se uno si applica con metodicità sulle cose, riesce a scavare, a trovare inediti, collegamenti paralleli e così via, anche su un autore che si ritiene conosciutissimo ed ormai consegnato ai fasti dell'Accademia, quale è Federico Fellini. Quindi questo lavoro che ha fatto è particolarmente significativo anche per questo motivo.

De Laurentiis in America ha prodotto un *Flash Gordon* colossale. C'era la notizia che questo film fosse stato offerto a Fellini, e lui ha detto: "Sì, l'ho offerto a Fellini, poi però, quando ho visto che cominciava a buttare come con *Mastorna* – sapete che aveva già iniziato tutto, le scenografie, poi non l'ha fatto – ho subito pensato che bisognava collocarlo altrimenti".

Come sapete, di *Mastorna*, di questo film maledetto, mai fatto, però come se ci fosse, di Fellini, esiste una versione a fumetti, in cui *Mastorna* ha la faccia di Paolo Villaggio. Ne è responsabile Milo Manara, e credo che sia un'ottima base di partenza per parlare di questo rapporto che per Fellini è stato molto importante,

perché coinvolge appunto anche *Flash Gordon* non solo quello di De Laurentis, ma anche proprio le tavole e così via. Però credo che Milo Manara abbia molte cose da raccontarci.

[Milo Manara]

Grazie a Milo Manara.

Credo che sia stata una mattinata intensa, interessante. Tra gli incubi notturni di Tatti sul nome dei *Vitelloni* e il misterioso motociclista che, come in un cortometraggio di Dryer, insegue Milo Manara e Federico Fellini, credo che abbiamo avuto veramente una mattina intensa con tante cose che almeno io non sapevo. Credo che il merito di questo casting sia di Vittorio Boarini che ancora una volta voglio ringraziare per avermi dato la possibilità di essere qua. Grazie.

Stefano Della Casa

Good morning and welcome to everyone. I feel very honoured to be here, and to have been asked to chair a conference on such an important director, with so many interests throughout his career, interests that for the most part, coincide with my own. The cinema obviously, then comics, certain esoteric matters and so on. In my limited experience I have bumped into our Federico Fellini a number of times and therefore even if I am not worthy of the role I am acting as coordinator this morning. I feel almost at home, give the quality of the guests that are here, which is really quite remarkable.

Now, first of all I'd like to ask Otar Iosseliani to speak. He is a director that I admire greatly and who I have had the pleasure and honour of knowing for a long time and with whom yesterday we already spoke a bit about Fellini with. But let's let him speak for himself, as I'm sure you will find that Otar Iosseliani will surprise us once again.

[Otar Iosseliani]

Chairing this conference is really very easy. Now I'd like to ask Andrei Konchalovsky to speak.

[Andrei Konchalovsky]

Thank you Andrei Konchalovsky and thank you Otar Iosseliani. I think this confirms once again that cinema people know how to speak about cinema people with great humanity, great intensity and with a wealth of news and information that is extremely useful in helping us to understand

what their work is all about. I would like to tell you what has touched me most from all the things that have been said. Konchalovsky spoke of what this adjective “Fellinian” means, and that I think is something we should all reflect on. In the same way I feel we should reflect on Iosseliani’s wonderful phrase about how Fellini has given us all something and not necessarily only through his films. This too I feel is something important that has come out from the from the first part of this morning. Now I’d like to ask Tatti Sanguineti to come up onto the stage. We are very old friends and so this applause makes me very happy. And I interpret for what I’m sure it is, appreciation for one of the most important Fellini experts, a scholar etc. but one who stands outside academic circles, not because being an academic is wrong, but because there is also something beyond that. He is one of those. At the moment he is organising a monster programme for the RAI, but I’m sure you know about that as the RAI press office has been plugging it considerably. It is broadcast every day on the radio. Milo Manara has also joined us, so we are in good company.

I’d like to ask Tatti Sanguineti to speak first, as to organise this programme, which I’m sure you know about, he has had to broaden his already extensive body of research, unpublished material, broken fingernails etcetera on Federico Fellini.

[Tatti Sanguineti]

I think that the story Tatti has told us is extremely important, because it gives us an idea of what this programme is doing. I’m sure those who have heard it would agree that it is very interesting, also because it shows that if you approach something methodically, you can still unearth unpublished material, parallel connections and so on, even on an author who is extremely well known and has already been gone down in the Academy’s Hall of Fame, like Federico Fellini has. The work that he has done therefore is therefore particularly important for this reason too.

In America, De Laurentiis produced a colossal version of *Flash Gordon*. There was news that the film had been offered to Fellini, and De Laurentiis himself said: “Yes I offered the film to Fellini, but then when I saw that things had begun to move in the same direction as *Mastorna* – as you know there he started everything, even the sets, but then never made it – I thought immediately that I would have to give the project to someone else”.

As you know, *Mastorna*, this cursed film that was never made, even if it as though Fellini had made it as there is a comic strip version where *Mastorna*’s face is that of Paolo Villaggio. Milo Manara is the artist and I think that will make an excellent starting point for talking about this relationship that was very important for Fellini, because it involves *Flash Gordon*, not only De Laurentiis’ version, but also the storyboards and other things. I am sure that Milo Manara will have a lot of interesting things to tell us.

[Milo Manara]

Thank you Milo Manara.

I think it has been a very intense, interesting morning. From Tatti’s nightmares about the title of *Vitelloni* and the mysterious motorbike rider who pursues Milo Manara and Federico Fellini, like in one of Dryer’s shorts, I think we have had a very intense morning and at least I have learnt a lot of things I didn’t know. I think that the merit for choosing this cast goes to Vittorio Boarini, so I would like to thank him once again for giving me the opportunity of being here. Thank you.

IL CINEMA È CAMBIATO DOPO FELLINI

OTAR IOSSELIANI

Vorrei parlarvi di ciò che è cambiato nel cinema a partire dall'opera di Federico. Penso che i nostri criteri siano cambiati radicalmente. È vero che Federico non è stato il primo, è vero che prima di lui c'è stato il lavoro dei suoi colleghi, dei nostri colleghi che hanno messo in opera le fondamenta di tutto ciò che chiamiamo il vero cinema. Federico ha reso molto densa e compatta l'idea dell'esistenza del pensiero nel nostro mestiere. Le persone "serie" consideravano il cinema una distrazione, qualcosa di divertente... poi, poco a poco, a partire da Griffith, hanno capito che è uno strumento, un linguaggio che possiede la facoltà di trasmettere delle idee. Hanno capito che attraverso questo linguaggio è possibile produrre dei messaggi che possono fissarsi nella memoria degli spettatori e offrono loro la possibilità di riflettere e di ripensare le loro esperienze di vita. Quello che è molto interessante nell'opera di Federico è che si tratta in primo luogo di un'opera gioiosa... non posso evitare di sorridere perché ognuno di noi, guardando le sue opere, scopre di avere già pensato le stesse cose, ma siamo felici di ammirare le nostre riflessioni così ben formulate ed articolate.

Un esempio ne è la scena in *E la nave va*, quando i cantanti entrano in competizione di fronte ai carbonai per dimostrare l'ampiezza del loro registro vocale. È simbolico ed allo stesso tempo buffo, perché il pubblico è costituito da persone che sono nel deposito per caricare il carbone e si chiedono perché questi borghesi si mettano ad urlare. In effetti non stanno cantando per fare piacere a quel misero pubblico. Cantano perché sono rivali e quindi si detestano. Lo sappiamo: talvolta anche nel nostro mestiere la gente canta solo per mostrare l'ampiezza del suo registro, per cantare ancora più alto ed ancora più alto dei colleghi, senza pensare a chi si rivolge.

Fellini invece si rivolgeva a qualcuno. Ci ha arricchiti rendendoci partecipi dei

suoi dubbi e del suo dolore.

Quando ho visto per la prima volta *8½* (bisogna dire che nel 1965 abitavo la Georgia, in Unione Sovietica), era assolutamente pazzesco vedere in quel paese e in quell'epoca un simile film. Il testo fatto di immagini e suoni era così chiaro, così trasparente, che i dialoghi non avevano bisogno di nessuna introduzione. Tutto era comprensibile, e forse sarebbe stato meglio non capire alcune frasi concrete. Forse il testo, le parole pronunciate dagli attori, rischiavano di impoverire il contenuto del film. Mi ha confidato un giorno che le parole pronunciate dagli attori lo disturbavano: "Alle volte non so che cosa bisogna mettere loro in bocca affinché il risultato non sia piatto, e non impedisca la lettura dell'immagine". Ed è vero. Ho realizzato, a questo proposito, il mio primo film, *Avril*, inventando una lingua di sana pianta perché la lingua reale disturbava anche me. Gli ho detto che avevo lo stesso problema. Poi ho diretto un film, *La lumière fut*, con gli abitanti di Casamance che parlavano solo diola. Parlavano diola ed io ne ero felice, perché gli spettatori degli altri paesi potevano perfettamente seguirne il senso ascoltando il suono dei dialoghi, senza capire il loro contenuto semantico. Purtroppo, quando ho portato il film nel villaggio in cui l'avevo filmato, gli abitanti capivano la lingua che cessava di essere un suono per ritornare ad essere delle parole, e questo non era il mio scopo.

Vi racconto questo per farvi capire perché per esempio *Ginger e Fred* non abbia bisogno di essere tradotto. Penso che quando il cinema è incomprensibile senza traduzione non si tratta di cinema. Nel caso di Fellini è cinema puro perché non ha bisogno di traduzione, e meno traduzioni avete, meglio capite.

Quando ho saputo che *8½* era stato accolto non bene e capito male nel suo paese natale (scusatemi, ma credo che l'Italia si stia pentendo, ma è una storia banale: nessuno è profeta nella sua terra), sono rimasto sorpreso.

Molto tempo dopo, quando Federico ha realizzato *E la nave va*, che ho visto al cinema La pagode a Parigi, l'ho chiamato, completamente sedotto da quello che aveva fatto, e lui mi ha annunciato con la sua vocina che in Italia le critiche erano state molto negative, che il pubblico non amava il suo film, che non l'aveva capito. Era triste.

Ed ecco, i tempi sono maturi, il pubblico italiano ha capito che cosa si era lasciato sfuggire: non ci saranno altri Fellini. Bisogna lasciare questa terra per essere venerati, rispettati e onorati, è un classico.

Tutto quello che ha realizzato per approfondire il linguaggio cinematografico come strumento di pensiero è fondamentale. Gli eredi del suo metodo non possono più tornare indietro. Possono fare bene o male, possono avere idee primitive, più o

meno profonde, più o meno valide, ma sono obbligati, se si considerano registi, ad utilizzare questo strumento semplice e contemporaneamente pericoloso. Lo schermo è bianco, ci si può mettere qualsiasi cosa, ma oggi è difficile fare finta: un regista si distingue chiaramente da chi non lo è.

Oggi siamo a Rimini, la città in cui ha ambientato *Amarcord*. Capisco che sia un film ispirato alla sua infanzia, alla sua giovinezza, e Rimini, in questo film, è diversa da qualsiasi altra città. Ma non credo si tratti veramente di Rimini. Non penso che nei film dei miei colleghi ispirati alla loro gioventù si tratti concretamente di questa o quella città.

Quando io, per esempio, ho girato *La chute des feuilles* in Georgia, a Tbilissi, la mia città natale, penso non si trattasse assolutamente del ritratto di questa città. Ho inventato una città in cui ho immerso dei personaggi che mi hanno ispirato, ma che non erano certamente tipici, in quanto creati dalla mia immaginazione. Siamo a Rimini. Federico, nato in questa città, è per lei come un pozzo di petrolio. Non ci sono tante cose qui, ma da ora in poi avete Fellini.

Fellini stesso, la sua biografia, la sua visione del mondo, la visione del fenomeno della vita, sono probabilmente l'eredità di un'infanzia passata in mezzo ad una generazione di abitanti di questa città che oggi non c'è più. Ma non bisogna dimenticare che era un bambino italiano e non russo, svedese o tedesco. Tutte le sue opere portano l'impronta di questo paese. È così che l'Italia mi è diventata cara, grazie all'opera di Zavattini e De Sica (indimenticabile *Miracolo a Milano!*). Fellini perpetua questa tradizione. È una vera tradizione mentale che ha radici profonde nella cultura e nella maniera di vivere su questa terra che si trasmetteva di generazione in generazione.

Ci sono molti precursori di Fellini nella letteratura. Gogol, Hoffmann, Bulgakov, Gozzi, Boccaccio... Ma per Fellini non era il caso di ispirarsi al pensiero dei suoi predecessori. Viveva nella nostra epoca ed il risultato dell'osservazione del mondo che lo circondava ha provocato la nascita di un circolo di idee e di un metodo di espressione inevitabilmente simili a quelli dei grandi pensatori che lo hanno preceduto e di quelli che gli sopravviveranno.

Non è un linguaggio intellettualmente freddo e privo di emozioni. Il linguaggio di Fellini è pieno di amore e di tenerezza. La componente più comprensibile a noi tutti e più emozionante è lo scherzo, l'umorismo. Per esempio, sono certo che la mafia (siamo nel paese di origine di questa nozione) non sopporta che la si prenda in giro. La mafia è disponibile a pagare dei film, a finanziarli, ma solo quei film che testimoniano quanto i mafiosi siano terribili, senza pietà, cosa che rinforza la loro reputazione, ma non sopportano di essere ridicolizzati. Allo stesso

modo i regimi totalitari rispettano molto i dissidenti, che li prendono seriamente al punto da mostrare al mondo quanto siano sbagliati, ingiusti e cattivi; ma quando fate su di loro un film comico si arrabbiano moltissimo. Penso che la più grande ferita inflitta al regime nazista sia stato *Il grande dittatore* di Chaplin, perché il sistema vi era presentato come qualcosa di ridicolo ed effimero.

Non sono molto d'accordo di stabilire un parallelo tra Chaplin e Federico, seppur lontano, perché Chaplin era prima di tutto un ladro, e questo è risaputo. Ha plagiato Buster Keaton, un poeta, un vero, grande poeta, e Federico non ha rubato niente né all'uno né all'altro. Le idee di Chaplin sono strappalacrime, sentimentali, intellettualmente deboli e primitive. Federico, quando vedete *Ginger e Fred*, per esempio, quale tristezza e quale gioia allo stesso tempo, quale gioia !

Vi racconterò cosa abbia spinto le autorità sovietiche del festival di Mosca del 1956 ad attribuire il gran premio a Fellini. Il presidente della giuria era Grigori Chukrai (non un membro del KGB). È andato al comitato centrale del partito, che decideva su tutto in quel periodo, dicendo che bisognava premiare Fellini, altrimenti avrebbe dato le dimissioni. Cosa che avrebbe potuto provocare uno scandalo. Ma Chukrai era talmente convinto da essere riuscito a far crollare il muro di cemento del Politburo. Rischiava grosso facendo questo. Da allora, le autorità dell'Unione Sovietica sono state prudenti e non ha più avuto incarichi importanti nel cinema sovietico. Era un ex combattente della seconda guerra mondiale, vincitore del premio Lenin. Aveva un dossier ideale per essere presidente della giuria, ma non ha saputo resistere alla forza dell'opera di Fellini e si è messo controcorrente. Aveva ricevuto l'istruzione di non attribuire il premio a Federico. E così Fellini è diventato il primo vincitore del festival di Mosca con un vero film, un bel film. In seguito, il suo film non è mai stato distribuito nelle sale dell'Unione Sovietica. Mai.

Vi ho portato una foto. È stata scattata al festival di Berlino, quando Federico è venuto con Giulietta. Io mi sono alzato dalla lunga tavolata (forse saprete che i georgiani pronunciano dei lunghissimi discorsi che si chiamano *toast*), dicendo che non bisognava dimenticare che stavamo vivendo all'epoca di Giulietta e di Fellini. Uscendo di là mi ha detto che saremmo andati a farci fotografare perché nessuno gli aveva mai detto simili parole, ed ho questa foto con me. Eccola. Io mi chiamo Iosseliani. Federico mi chiamava Iossellini e io lo chiamavo Felliniani. Una volta mi ha portato in un posto, in collina, in un ristorante, era molto tardi, quasi mezzanotte, le finestre erano chiuse e le luci spente. Mi ha detto che li avrebbe svegliati. Ha bussato dicendo: sono Federico. Tutto si è acceso, il camino è stato acceso. Devo ammettere che sono un buon bevitore e ci siamo seduti, mi

chiedeva se avrei potuto continuare a bere senza ubriacarmi. Alla fine ho bevuto molto, poi abbiamo continuato con la grappa. Poi mi ha detto che aveva mal di schiena. Quando mi ha riaccompagnato in taxi fino alla casa dove abitavo, gli ho spiegato un esercizio per la schiena: bisogna stendersi a terra, mettere le braccia su qualche cosa di duro e poi portare le ginocchia sopra la testa il più lontano possibile, per curvare la colonna vertebrale. Mi ha detto che voleva provare e si è disteso sui pavé della via San Teodoro, ma aveva il culo piuttosto pesante e con il taxista abbiamo cercato di sollevarglielo perché riuscisse a curvare la schiena. Il taxista non poteva credere ai suoi occhi, e ad un certo momento si è reso conto che era Fellini. Gli ho risposto di sì.

Penso che il nostro lutto in seguito alla perdita di Fellini continui, il tempo è passato così velocemente. Quanto a me, ho l'impressione di averlo visto ieri per l'ultima volta. Siamo ovviamente riuniti qui per venerarlo, e non a caso. È un gran signore. Ognuno di noi pretende di essere stato suo amico intimo, ha dato a ciascuno di noi un pezzo del suo cuore, non solo attraverso i suoi film, ma con il contatto diretto. Ognuno di noi conserva nel suo cuore dei ricordi assolutamente magnifici della presenza di questo signore nella nostra vita.

CINEMA HAS CHANGED AFTER FELLINI

by **Otar Iosseliani**

I would like to talk to you about what has changed in cinema since Federico's work. I think that our criteria have radically changed. It is true that Federico was not the first, it is true that he was preceded by his colleague's work, our colleague's work, that have laid the foundations of all that we call true cinema. Federico rendered the idea of the existence of thought in our work very solid and compact. "Serious" people considered cinema as a distraction, something amusing... then little by little, starting from Griffith, they understood that it is an instrument, a language, that has the power of communicating ideas. They understood that it was possible to produce messages with this language, that can remain fixed in the memory of the spectators and offer them the opportunity to reflect on and reconsider their life experiences. What is very interesting about Federico's work is that it is first of all a joyous work... I can't stop myself from smiling, because every one of us, looking at his works, discovers that they have thought the same things, but we are happy to admire our reflections so well formulated and articulated.

The scene in *E la nave va*, when the singers start competing in front of the coal merchants to show off the range of their vocal register is an example. It is symbolic and at the same time funny, because the audience is made up of people who are in the deposit to unload coal and are asking themselves why these bourgeois individuals are shouting. In fact they are not singing to please that unfortunate audience. They are singing because they are rivals and therefore hate each other. We know this: sometimes also in our profession people sing only to show off the range of their register, to sing louder and higher than their colleagues, without thinking about who is listening to them. Fellini on the other hand, knew who was listening and watching him. He has enriched us by involving us in his doubts and suffering.

When I saw *8½* for the first time (in 1965 I lived in Georgia, in the Soviet Union), it was incredible to see a film like that in that country, in that period. The text made up of images and sounds was so clear, so transparent that the dialogues needed no introduction. Everything was understandable, and maybe it would have been better not to understand certain specific phrases. Maybe the text, the words uttered by the actors risked diminishing the content of the film. He confided in me one day, that the words spoken by actors disturbed him: "Sometimes I don't know what to put in their mouths so that it doesn't sound flat, and doesn't prevent the reading of the images". And it is true. I realised my first film, *Avril*, bearing in mind this point, inventing a language from scratch because the real language disturbed me too. I told him that I had the same problem. Then I directed a film, *La lumière fut*, with the inhabitants of Casamance who spoke only diola. They spoke diola and I was happy, because the audiences in other countries could follow the meaning perfectly by listening to the sound of the dialogues without understanding their semantic content. Unfortunately, when I took the film to the village in which I had shot it, the inhabitants understood the language, which was no longer a sound and became words once again, and this was not what I had in mind.

I am telling you this to make you understand why for example *Ginger e Fred* does not need translation. I think that when cinema is incomprehensible without a translation it is no longer cinema. In Fellini's case it is pure cinema because it does not need translating, and less translation there is, the more you understand.

When I heard that *8½* wasn't well received or understood in its country of origin (please excuse

me, but I think that Italy is regretting this, but this is a banal story: nobody is a prophet in his own land), I was very surprised.

Much later, when Federico made *E la nave va*, that I saw at the La pagode cinema in Paris, I called him, completely seduced by what he had done and he announced to me in his small voice that in Italy the critics had been very negative, that audiences didn't love his film, hadn't understood it. He was sad.

And now, the times are right, Italian audiences have understood what they had missed: there will be no more Fellini. To be venerated, respected and honoured you must leave this earth, it's a classic. All that he achieved to further cinematic language as an instrument for thought is fundamental. The heirs of his method can never go back. They can do better or worse, they can have primitive ideas, more or less profound, more or less valid, but they are obliged, if they consider themselves directors, to use this simple and at the same time dangerous instrument. The screen is white, anything can be put on it, but today it is difficult to pretend: a director stands out clearly from somebody who isn't.

Today we are in Rimini, the city in which *Amarcord* is set. I understand that it is a film inspired from his childhood and youth, and Rimini in this film is different from any other city. But I don't think that it is really Rimini. I don't think that in my colleagues' films inspired from their childhoods, they are talking about this or that specific city.

When I, for example, shot *La chute des feuilles* in Georgia, in Tbilissi, the city I was born in, I don't think that it was a portrayal of that city. I invented a city in which I immersed certain characters that had inspired me, but that were certainly not typical, as they were created in my imagination.

We are in Rimini. Federico, born in this city, is like an oil well for the city. There are not many things here, but from now on you have Fellini.

Fellini, his biography, his vision of the world, his vision of the phenomenon of life are probably an inheritance of a childhood spent amongst a generation of inhabitants of this city that, today, is no longer here. But we must not forget that he was an Italian and not Russian, Swedish or German child. All his works carry the mark of this country. This is how I became fond of Italy, thanks to Zavattini and De Sica's work (unforgettable *Miracolo a Milano!*). Fellini perpetuates this tradition. It is a veritable mental tradition that has deep roots in the culture and way of living on this earth, that was transmitted through the generations.

There are many precursors to Fellini in literature. Gogol, Hoffmann, Bulgakov, Gozzi, Boccaccio... But for Fellini it was not a case of being inspired by the thinking of his predecessors. He lived in our time and the result of the observation of the world that surrounded him caused the birth of a set of ideas and an expressive method that were inevitably similar to the great thinkers that came before him and to the ones that will survive him.

It is not an intellectually cold and unemotional language. Fellini's language is full of love and tenderness. The component that is more easily understood by us and more thrilling is the joke, the humour. For example, I am sure that the mafia (we are in the country that originated this notion) does not tolerate being made fun of. The mafia is ready to pay for some films, to finance them, but only those films that confirm how fearsome and pitiless it is, to reinforce its reputation but it doesn't tolerate being ridiculed. In the same way totalitarian regimes respect dissidents that take them seriously to the point of showing to the world how wrong, unjust and nasty they are a great deal; but when you make a humorous film about them, they get very angry. I think that

the greatest injury inflicted to the Nazi regime was by Chaplin's *The Great Dictator*, because the system was portrayed as something ridiculous and fleeting.

I don't agree with drawing a parallel between Chaplin and Federico, no matter how remote, as Chaplin was first of all a thief, and this is well known. He plagiarized Buster Keaton, a poet a true great poet and Federico didn't steal anything from either of them. Chaplin's ideas are tear jerking, sentimental, intellectually weak and primitive. But Federico, when you watch *Ginger e Fred*, for example, what sadness and at the same time what joy, what joy!

I will tell you what drove the Soviet authorities at the Moscow festival in 1956 to award Fellini the first prize. The president of the jury was Grigori Chukrai (not a member of the KGB). He went to the party's central committee, which at the time decided everything, saying that Fellini must be awarded the prize, otherwise he would resign. Something that would have caused a scandal. But Chukrai was so convinced that he had managed to tear down the concrete walls of the Politburo. He was taking a huge risk in doing this. Since then, the authorities in the Soviet Union became cautious and he never received important appointments in soviet cinema. He was an ex serviceman of the Second World War, winner of the Lenin prize. He had an ideal file to preside the jury, but he was not able to resist the force of Fellini's work and he turned against the tide. He received instructions not to award Federico with the prize. So Fellini became the first winner of the Moscow festival with a real film, a beautiful film. Subsequently his film has never been shown in the cinemas of the Soviet Union. Never.

I have brought you a photo. It was taken at the Berlin festival, when Federico came with Giulietta. I stood up from the long table (perhaps you know that Georgians make very long speeches called *toast*), saying that we should not forget that we were living in the age of Giulietta and Fellini. As we left he told me that we were going to have our picture taken as nobody had ever said anything like that to him. And I have that photo with me. Here it is. My name is Iosseliani. Federico called me Iossellini and I called him Felliniani.

Once he took me to this place, in the hills, it was very late, almost midnight, the windows were shut and the lights were off. He told me that he was going to wake them. He knocked saying: it's Federico. Everything came on, the fire was lit. I must admit that I am a good drinker and we sat down, he asked me whether I would be able to carry on drinking without getting drunk. In the end I had drunk a lot, then we carried on with grappa. Then he told me that he had a bad back. When he took me back in the taxi to the house that I was living in, I showed him an exercise for his back: you must lie on the ground, put your arms on something hard and bring your knees above your head as far as possible, to bend the vertebral column. He told me that he wanted to try it and lay down on the cobbles in via San Teodoro, but his bottom was rather heavy and so with the taxi driver we tried to lift it for him so that he could bend his back. The taxi driver could not believe his eyes and after a while realised that it was Fellini. I confirmed it.

I think that our grief following Fellini's death continues, time has passed so quickly.

As far as I'm concerned, I have the impression that I saw him for the last time yesterday. We are obviously gathered here today to venerate him, and it is no accident. He is a great man. Every one of us claims to have been his close friend, he gave each one of us a piece of his heart, not only through his films, but also through his direct contact. Every one of us preserves in their heart purely magnificent memories of the presence of this man in our lives.

FELLINI E GOGOL

ANDREI KONCHALOVSKY

Quando mi fu chiesto di venire qui e di partecipare parlando di Fellini, mi sono sentito molto onorato. E quando mi è stato chiesto di cosa avrei parlato, senza pensare nemmeno un attimo ho risposto “Gogol e Fellini”.

Ad essere sincero, ora non so proprio che dire. Non sono uno studioso, né un critico cinematografico né una persona in grado di fare un’analisi di certe tematiche. Però l’associazione fra Fellini e Gogol è nata immediatamente nella mia mente, perciò dirò alcune parole a questo riguardo, anche se non mi atterrò strettamente a questo.

Sedendo qui con voi, non posso evitare un triste paragone con i primi cristiani che sedevano nelle grotte mentre erano perseguitati dall’Impero Romano. E questo paragone nasce dal fatto che qui sono presenti persone che realmente sanno chi è stato Fellini. L’anno scorso ho incontrato uno studente negli Stati Uniti. Un ragazzo americano piuttosto sveglio, che aveva con sé una videocassetta di 8½. Gli dissi: “Hai 8½ di Fellini! Lo conosci?”. Ma lui scoprì solo in quel momento che il film era di Fellini. Trovo davvero interessante che le giovani generazioni già non sappiano chi sia stato Fellini. Il regista russo Sergej Bondarchuk mi raccontò di quando cenò con Fellini a Roma, nel periodo in cui il suo ultimo film era in distribuzione. Dopo cena Fellini lo portò a fare un giro per la città e si fermò di fronte ad un cinema, invitandolo ad entrare. Una volta entrati videro il cinema vuoto e Bondarchuk chiese: “Dov’è la gente? Dov’è il pubblico? Dove sono gli spettatori?” e Fellini rispose: “Il mio pubblico è morto!”. Dopo tre o quattro mesi anche lui morì.

Io credo che Fellini sbagliasse, il suo pubblico non era morto. Aveva solo smesso di andare al cinema. È triste, ma mi piacerebbe che si riflettesse un poco su ciò che sta accadendo al mondo del cinema.

Poco prima che Fellini morisse, diciamo negli ultimi 15 anni, Hollywood ha educato un nuovo genere di pubblico. I ragazzi e le ragazze fra i 14 e i 25 anni sono

stati attentamente condizionati ed ora sono capaci di vedere solamente il cinema di Hollywood. Non parlo di film americani, ci tengo a sottolinearlo, dal momento che ci sono tanti registi e attori che non riescono a realizzare film ad Hollywood. Fanno solo piccoli film che nessuno riesce a vedere, perché addirittura nei piccoli centri italiani la scelta si limita solamente a film hollywoodiani. È come se non ci fossero più ristoranti italiani ed esistesse solo McDonald's.

In queste condizioni il nome di Fellini potrà essere ricordato solo fra quelli che conoscono anche chi sono stati Boccaccio, Dante, Rubens o Gogol. Io penso che Fellini abbia intuito tutto questo, anticipando parole quali marketing, target e mass media. Arrivò a parlare dell'industria dello spettacolo con *Ginger e Fred*. Circa 20 anni fa François Mauriac disse che il ventunesimo secolo sarebbe stato il secolo del calcio, e così è stato. Oggi per essere delle star bisogna giocare molto bene a calcio ed essere attraenti. Le nostre generazioni sono state fortunate perché abbiamo potuto studiare cinema quando c'erano ancora vere icone da cui imparare: Bergman, Kurosawa, Fellini e Antonioni. Si pensi a *Blow up*: fu un successo enorme. Tuttavia oggi è difficile persino immaginare che si possano realizzare film come quello o come *Avventura*.

Mi rendo conto che mi sto lamentando, ma oggi credo che si debba essere per lo meno consci delle proprie responsabilità. Penso che i più giovani non abbiano degli esempi del genere, anche perché i mass media fanno una star di un regista con all'attivo magari solo un successo. Come è stato per Tarantino: dopo un film sono stati pubblicati una trentina di libri su di lui, più di quelli che sono stati scritti su Fellini. Ora è la volta di Von Trier. Fra tre anni ci sarà qualcun altro. Gli idoli sono facili da creare, mentre i più giovani non hanno il tempo per orientarsi in una tale abbondanza di informazioni.

Credo che Fellini sia al di fuori di tutto questo. Ricordo che quando ero ancora un giovane arrogante e stupido arrivai a Roma con uno dei miei film e decisi di invitare tutti a vederlo: Pasolini, Fellini, Antonioni, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale... Fellini venne. Ma ricordo che, dopo tre minuti che si erano spente le luci, sgusciò via senza vedere il film. Quella fu la prima e l'ultima volta che lo vidi in occasione di uno dei miei film. Però io ho sempre avuto lo straordinario privilegio di vedere i suoi film spesso, e di considerarli come esempi fondamentali.

Nella nostra cultura ci sono parole che, come nietszciano o felliniano, descrivono qualcosa che appartiene solo a quei grandi filosofi o artisti. Credo che Fellini abbia fatto una scoperta. I suoi film furono i primi ad essere delle confessioni. Ognuno di essi lo è. Lui ha parlato di se stesso, e molto spesso queste confessioni non erano che pura fantasia. Tuttavia persiste in loro il tono della confessione. Fellini non ha mai raccontato una storia secondo i canoni di "inizio, svolgimento e fine". Anche

nei suoi primi lavori non è mai stata la storia a sostenere il film, ma la storia segreta dell'animo umano.

Ricordo che quando ero uno studente non riuscivo a capire perché mi ritrovavo a piangere alla fine dei suoi film. Perché bisognerebbe piangere alla fine di 8½? È una festa e tutti sono felici, vestiti in bianco. Perché si piange? Così ho cercato di capirlo tentando un approccio scientifico. Presi *Le notti di Cabiria* e cominciai ad analizzarlo scena per scena, appuntandomi tutte le tecniche a cui Fellini aveva fatto ricorso. Poi ne analizzai il finale, tentando di capire. Ma ora mi rendo conto che stavo solo scalfendo la superficie, cercando di comprendere qualcosa che non era lì. Il segreto non stava nella forma, era la storia dell'anima. Tutti i personaggi di Fellini, anche i minori, sono di estrema importanza, perché le loro facce erano per lui di immenso valore.

Mi sento di dire che oggi il cinema è interamente basato sugli effetti speciali. Ma alla fine del diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo il pubblico saltava sulle sedie e scappava quando sullo schermo si muoveva un treno. Oggi si guardano i più incredibili effetti speciali smangiucchiando popcorn e sbadigliando. Quel genere di effetti speciali sono fondamentalmente solo delle somme di denaro. I veri effetti speciali, che purtroppo solo lentamente scoprono la loro qualità e il loro valore, sono i visi delle persone. Gli effetti speciali di Fellini, come di tutti i più grandi, erano dei volti. Ed infatti la misura del genere umano è una faccia, uno specchio.

Gogol soleva dire dello specchio: "Non ho bisogno di truccare lo specchio! Ecco la faccia brutta!". Ma più lo specchio è soggettivo e deforme, e più è interessante da guardare. Fellini creò, come fece Gogol, uno specchio capace di distorcere il mondo, che fornisce una visione sbagliata del mondo, non neorealista o documentaria. Il risultato è una grande, enorme bugia. L'arte è una bugia che ci aiuta a capire la realtà. La grande menzogna che fu creata da Fellini sotto forma d'arte è data dalla sua incredibile audacia nello mischiare elementi che non si prestano affatto a una tale manipolazione. Prima di lui chi osò mettere insieme clown, papi, fascisti e poveri? Tutto ciò accade nei suoi film non tanto seguendo un principio di correttezza politica, ma in base al suo amore per l'uomo. Nei suoi film lui è la divinità che perdona le persone per le loro debolezze. Non ha mai girato film riguardanti persone che non gli piacessero. Ci sono registi, anche bravi, che con efficacia mostrano il loro odio per le persone. Fellini no, non avrebbe potuto. Tutti i mostri dei suoi film sono empatici. Sotto questo punto di vista è molto simile a Gogol, perché anche quest'ultimo creò una collezione di mostri russi, anch'essi tutti molto simpatetici. Lui li ha amati, anche se mi chiedo come mai. Ciò mi ricorda le parole della poetessa russa Cvetaeva: "Amami almeno per il semplice motivo che morirò". Tale sentimento di compassione permea il mondo felliniano, anche quando dipinge un personaggio cupo e negativo. Alla fine de *La strada* ci dà una grande speranza, perché mostra la crescita di un essere umano da un

semi-animale. Questa è la speranza che Fellini trasferisce in ogni suo film.

Un ulteriore aspetto della sua grandezza è dato dal fatto che nessuno dei suoi film è *politically correct*. Penso che la cosa accadesse inconsciamente. Veniva criticato dalla sinistra perché non era politicamente schierato; ma veniva criticato anche dalla destra perché non toccava tematiche che si pensavano importanti. Fellini si collocava al di sopra della correttezza politica, così come Gogol. Allo stesso tempo la forza delle sue opere proveniva dal fatto che lui comunicava usando archetipi. Le donne dei suoi film erano donne con la lettera maiuscola, e così gli uomini. I suoi personaggi erano davvero junghiani, anche se non credo lui se ne rendesse conto, non credo che fosse il tipo che indugiasse in teorie, come invece faceva Ejzenstejn. Grazie a Dio, abbiamo avuto con lui l'opportunità di passare da un genere all'altro, cosa che nessun altro regista aveva fatto prima.

Credo che la sua opera mi ricordi più di tutto la musica, perché come con la musica non ci si rende conto di quale sia l'argomento. Semplicemente ti piace oppure no, senza essere in grado di capire il perché. Fellini fu un grande musicista, anche lui faceva affidamento sulla stessa strana anima alla quale si affida la musica: quasi astratta, ma anche molto concreta.

Vorrei che prestaste attenzione anche a un altro fatto, anch'esso unico. Fellini era in grado di manipolare il tempo. C'è chi dice: "Dio si trova nei dettagli". Manipolare il tempo significa osservare momenti di vita, molto brevi e colti da un certo stato mentale, per poi collocarli in un altro stato mentale e in un'altra storia. Ciò fa sì che si notino i più piccoli e insignificanti movimenti dell'animo umano. Non dimenticherò mai *La strada*, quando Gelsomina sta abbandonando il suo uomo: è infelice perfino del fatto di amare, è profondamente disperata e se ne va via. Si trova in uno stato d'animo indescrivibile quando si siede e comincia a guardare dei piccoli fiori. Improvvisamente l'attenzione si sposta dalla sua disperazione a questi oggetti del tutto inutili, quasi sciocchi. La capacità di fermare il tempo per indugiare su qualcosa di così futile diventa una gigantesca visione poetica della vita. La capacità del poeta di vedere le cose futili e di trasformarle in bellezza: questo sono la vera poesia e il vero genio.

Vorrei terminare con delle parole scritte da Gogol, che credo si adattino bene a Fellini: era un uomo il cui sorriso e la cui risata attraversavano i suoi film. Come scrisse Gogol: "Per quanto tempo sono condannato a girare il mondo, assorbendolo attraverso ciò che è visibile al sorriso di ognuno ed invisibile alle lacrime di altri?".

(testo non rivisto dall'autore)

FELLINI AND GOGOLby **Andrey Konchalowsky**

When I was asked to come here and speak about Fellini, I felt very honoured. And when I was asked about what I was going to speak, without thinking I answered “Fellini and Gogol”. Frankly, now I don’t know what to speak about. I’m not a scientist, or a film critic or someone able to analyse this kind of things. However the association between Fellini and Gogol came immediately into my mind. And that’s why I will say some words about them, even if this is not exactly what I intend to do here.

Sitting here with you, I cannot avoid a sad comparison with early Christians sitting in the caves when the Roman Empire was persecuting them. This because here there are people who really know who Fellini was. I remember that the last year I met a student in the U.S.A. He was a smart, young American boy who had a videocassette of 8½. So I said “Oh! You have 8½, this is Fellini, a great director! Do you know him?” But he discovered only in that moment that it was Fellini. I find extremely interesting that young generations already don’t know who Fellini was. Sergej Bondarchuk, a Russian director, told me that once he had a dinner with Fellini in Rome, while his last film was just distributed. After the dinner, Fellini took him for a ride in the city and he stopped in front of a film theatre and invited him to enter. They came into the theatre, which was empty. Bondarchuk asked: “Where are the people? Where is the audience? Where are the spectators?”; and Fellini answered: “My spectator are dead!” Three or four months later he died.

I think Fellini was wrong. His audience wasn’t dead. They just stopped going to the cinema. This is a sad story but I would like you to think a little on what happened with the cinema world.

Little earlier Fellini passed away, let’s say during the last 15 years, a new audience was formed by Hollywood. Boys and girls between 14 and 25 were very carefully conditioned and today they are ready to see only Hollywood films. Not American films, I want to stress it, because there are several directors and actors that cannot make films in Hollywood. They just make little films that no one can see, because even in little Italian cities the audience can choose only among Hollywood movies. It’s like you don’t have anymore Italian restaurants, only McDonald’s.

These are the conditions where the name of Fellini can be maintained only through those who know who were Boccaccio, Dante, Rubens or Gogol. I believe that Fellini foresaw it, anticipating the words marketing, target and mass media. He came to the film industry when he made *Ginger and Fred*. François Mauriac said about 20 years ago that the 21st century was going to be the century of soccer. And that’s true. This was also a very prophetic thing: today if you want to be a star, you should play soccer very well and being good looking. Our generations were lucky because we could study cinema when we had icons to learn from: Bergman, Kurosawa, Fellini, Antonioni. Let’s think to *Blow up*: it was a hit. But today it’s hard to imagine that could be even possible to do films like it or like *Avventura*.

I understand that this is a lamentation, but today we have to be somehow aware of our responsibility. I feel that today youngsters don’t have anymore this kind of examples, because mass media make a star out of a director according to maybe one success. Like with Tarantino: one movie and 30 books about him in the turn of one year, more than about Fellini! Now it’s the time of Von Trier. In three years there will be someone else. Idols can be created easily and youngsters don’t have time to orient themselves in such an abundance of information.

I think Fellini stands out. I remember when I was young, arrogant and stupid. I came with one

of my films to Rome and I decided to invite everyone to see it: Pasolini, Fellini, Antonioni, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale... And Fellini came. After three minutes, when the lights went off, he snaked out. So he did not see my film. It's a matter of fact that this was the first and last time I saw him during one of my movie. But I had the extraordinary privilege to see his films so often and to think about them as extraordinary examples for myself.

There are in our culture certain words, such as Nietzschean or Felliniesque, that describe something belonging only to these great philosophers or artists. And I think Fellini made a discovery. His films were the first that were confessionals. Each of them was a confession. He was talking about himself and this confession was very often invented. But it still carries a confessional tone; he never tells a story in the sense of "beginning, middle and end". Even in his early films it wasn't the story that carried the film, but the inner story of a human soul.

I remember, being a student, that I couldn't understand why I was crying at the end of his films. Why someone should cry at the end of *8½*? It's a feast, everyone is so happy! Everyone is in white! Why do people cry? So I tried to understand it scientifically. I took one of his movie, it was *Le notti di Cabiria*, and I decided to analyse it shot by shot, writing down all the techniques used by Fellini. And then I analysed carefully the end of it, trying to understand. Now I recall myself trying to scratch the surface to understand something that it wasn't there. The secret wasn't in the form. It was the history of the soul. Fellini's characters, even the smallest ones, have extreme importance, because their faces are for him the most valuable thing.

I would say that cinema is all based on special effects. But only in the end of 19th century and in early 20th century in cinemas when a train came in and move on the screen, people started jumping and running away. Today the audience watch incredible special effects nibbling popcorns and yawning. That kind of special effects basically are only amounts of money. The real special effect, unfortunately slowly alluding its quality and value, is a human face. Fellini's special effect, as all the greats, was the human face. In fact, the measure of the human race is a face, a mirror.

Gogol used to say about the mirror, and used the mirror saying: "I don't have to play the mirror! Here you have the ugly face!". But more the mirror is subjective and bent, and more is interesting to watch. Fellini created, like Gogol, a mirror that distorts the world, that gives you a wrong view of the world, not a neo-realistic or documentary one. The result is a big, enormous lie. Art is a lie that helps us to understand the truth of life. And the big lie that Fellini created in terms of art was the unbelievable audacity to mix almost unmixable things. Who dared before him to put together clowns, popes, poors, fascists? All this happens in his movie not in terms of political correctness, but only according with his love to human race. He assumed the position of a god who forgave people for their weaknesses. He never made films about people who didn't like. There are certain directors who really successfully show how they hate people, even good directors. Fellini couldn't make a film about a person he didn't like. Every monster in his films is likeable. In that sense he is very close to Gogol, because he made a panorama of absolute monsters of Russian life, all of them very sympathetic. He likes them and I wonder why. This reminds me the words of the Russian poet Cvetaeva: "Love me at least for the simple fact that I'm going to die". And this feeling of forgiveness permeates Fellini's world, even when he depicts a dark and negative figure. He gives enormous hope in the end of *La strada* because a human being grows through an almost animal. This is the hope that Fellini carried through all his films.

Another aspect of his greatness was that he never made a film that was politically correct. I think this happened unconsciously. He was criticised by a left wing because he wasn't social oriented;

and he was also criticised by a right wing because he didn't speak about things that they considered important. He was above the political correctness, like Gogol as well. At the same time the power of his films came from the fact that he was talking about archetypes. The women of his films were women in capital letters, and men as well. His characters were very Jungian, but I don't think that he really was aware of this, I don't think he was someone dwelling on theories, like Ejzenstejn. Thanks God, we had the opportunity to learn from his work, the opportunity to go from one genre to another. Never a director dared to do that kind of combinations.

I think his work reminds me most of the art of music, because you don't know what music is about. You just like it or not, and you cannot explain why. Fellini was a great musician, because he was applying to the same strange soul that music applies to. Almost abstract and, at the same time, very concrete.

I also would like to bring your attention to something that I felt never happened before. He was able to manipulate with time. Someone says: "God is in details". Manipulating with time means looking to some moments of human life, very brief and cut from a state of mind and brought to another and to another story; this brings your attention to minor, tiny movements of the human soul. I'll never forget *La strada*, when Gelsomina is leaving her man: she is unhappy even to be in love, she's in deep grief and walks away. She's in an incredible state of mind when she sits down and starts to look at little flowers. Suddenly the attention moves from her desperation to this completely unnecessary, almost stupid thing. The ability to stop time and dwell on something that is so unnecessary, became a giant poetic vision of life. Ability of a poet to see unnecessary things and make a beauty out of them: that's real poetry and genius.

I'd like to finish with the words that Gogol wrote. And I think it applies to Fellini very much. Fellini was a man whose smile and laugh go through his films. As Gogol wrote: "How long am I condemned to wander around the world, absorbing the world through the visible to everyone's smile, and invisible to others tears?".

(not reviewed by author)

FELLINI MITO PLANETARIO

TATTI SANGUINETI

Siccome non sono completante pazzo, pensando di dover parlare dopo Otar Iosseliani e dopo Konchalovsky e prima di Manara, ho pensato di portarmi proprio un paio di mutande di ghisa e mi sono fatto un filettino. Ho portato un video di 15 minuti che mi assolverà, mi proteggerà, mi farà dire poche cose.

Due cose. È vero, facendo questa ricerca, Fellini disse: “Sono una tomba etrusca.”. Fellini è una tomba etrusca dove c’è sempre da pescare, da attingere.

Adesso una piccola curiosità; facendo questo lavoro, ad esempio, ho scoperto che dalla famosa ultima sequenza di $8\frac{1}{2}$... – ma non è per fare le pulci a Mario, a cui voglio molto bene, ha fatto un lavoro bellissimo, con un’idea di cinema vero, prendere un materiale d’archivio e seguire sino in fondo una pista, un materiale – nelle teche rai, cosa di cui mi sono accorto veramente per caso, c’è un racconto bellissimo di Fellini che, dovendo raccontare del sommo sonno letargico con cui Marcello, Marcellino usciva dal camerino e veniva quasi condotto a braccia ai set, così, stropicciandosi gli occhi, pulendosi la cispa dalle sopracciglia, c’è un racconto... una mattina dice: “Ah, Marcello si era dimenticato che gli era stato disegnato, così, proprio come nei fumetti, un forellino, dove era entrato un colpettino di pistola”. Addirittura c’è un racconto di Fellini, bellissimo, su questa ultima sequenza, per dire che, davvero, tutto si sa, tutto si dimentica, tutto si perde.

Io l’altro giorno vedevo per caso il finale di $8\frac{1}{2}$ e mi piacerebbe veramente chiedere al signor Iosseliani ed al signor Konchalovsky: come è stato possibile che in Unione Sovietica qualcheduno abbia avuto il coraggio di premiare un film che, in piena era Gagarin, finisce con questa derisione del mito astronauta? Finisce con questa accozzaglia, questa rampa da cui nessun missile farà nemmeno plof. Com’è possibile, veramente, che nella Russia, che viveva nel mito della città delle stelle e di Gagarin che fece ombra a Breznev – che l’avrebbe, forse, fatto

ammazzare e sparire in un volo misterioso – ci sia stato il coraggio di premiare un film così, in cui l’astronautica è sbeffeggiata, scherzata così?

Non parlerò di Fellini mito planetario, voglio parlare di Fellini mito italiano.

Ci sono due fasi del mito di Fellini, la fase “Fellini virus” e quella “Fellini Erode”.

“Fellini virus” è la fase in cui Fellini semina vocazioni, propaga, contagia, attacca, infetta il batterio del cinema a tutti quanti hanno l’occasione di incontrarlo, ed è clamoroso l’elenco dei cinque vitelloni. I cinque vitelloni, me li sono scritti perché a volte mi sveglio la notte e dico: chi è il quinto vitellone?

Leopoldo Trieste fa la regia. Leopoldo Trieste molla tutto, incontrato Federico deve anche lui assolutamente fare dei film. Ha così capito quanto bisogna imparare che si mette a fare l’aiuto regista. Fece l’aiuto regista di Giorgio Bianchi, in *Via Padova 46*, facendo poi una parte di attore che è tutta persa nel film che abbiamo ritrovato, e che fa poi un film importantissimo nei prodromi della *Dolce vita*, perché è tutto un film sulla Roma delle cantine, prima della *Dolce vita*, prima di Carmelo Bene; un film in cui c’è, per la prima volta, una drogata che va in una farmacia e chiede qualche cosa, chiede alla protagonista del film: “Dai, chiedi questa cosa per me...” e non si capisce bene; il farmacista dice: “È droga”. Capito? Il primo film in cui Trieste è contagiato.

Riccardo Fellini, pace all’anima sua, a cui Federico diceva: “Perché non firmi con il cognome di mamma?”.

Alberto Sordi. Alberto Sordi che, fino all’ultimo, con la testa contro il muro. Monicelli dice: “Perché quando era stato dato il cachet a Sordi, dovettero farlo debuttare per forza, perché non c’erano più i soldi per pagare il regista”. Ma anche lui, terzo vitellone, batterizzato, contaminato.

E persino il mitissimo, disinvolto, tennista, donnaiolo, leggero, amatissimo Franco Interlenghi, persino lui pensate che fa la regia di un film, che poi ha la furbizia di abbandonare, un mondo blu, di universo di notte, va ad Hong Kong a girare posti loschi, la dolce vita bangkokkiana. Questo è “Fellini virus”, Fellini che semina la cosa.

Sei, sette anni dopo il virus, invece c’è il Fellini Federiz, il “Fellini Erode”, il Fellini che riunisce, in una culla, tutti i giovani talenti cinematografici, per ammazzarli tutti. Fellini non li fa debuttare, davvero come Erode, come se avesse paura che qualcuno un giorno potrà strappargli la corona dal cranio. Sul tavolo della Federiz passano *Il posto* – più passa il tempo è più è chiaro che *Il posto* è un film non meno eterno de *i vitelloni*, non meno bello, è chiaro, ci parla dell’Italia come nessuno, ci parla di qualcosa che.... E un sacco d’altri: ammazzati tutti nella culla, da questo sadico, da questo Erode. Allora su questo nodo, su questo passaggio, e siccome ho immaginato che tutti qua, e giustamente, essendo

un'assise di livello planetario che Vittorio ha unito magistralmente, avrebbero parlato del film, del massimo del film, su cui decolla il razzo dei vocati, dei chiamati a fare cinema, 8½. Allora ho fatto una piccola furbata e sono tornato un attimo indietro alla *Dolce vita*.

Adesso vi faccio vedere un video. Il video, essendo fatto con materiali per la radio, è veramente molto – e uso un aggettivo felliniano – come minimo, molto, molto, molto sgangherato. C'è un telecinema schiacciato di un film misterioso che nessuno può identificare, perché veramente poi vi dirò che cos'è, insomma, ci sono delle cose un po' ..., ci sono dei marchietti di Rete 4, una cosa molto, molto sgangherata, però ci parla di questo crocicchio, il crocicchio dove Buscaglione si schianta una notte e finisce la dolce vita. Vediamo questo video. Sono 14 minuti e 18 e poi facciamo qualche considerazione. Grazie.

[Segue proiezione del video di Tatti Sanguineti]

Questo è il film, questa è la risposta di Zavattini a Fellini, quando c'è questa capriola che è *La dolce vita*. I comunisti, la cultura di sinistra che ha sempre attaccato Fellini, nel momento in cui il Vaticano, le destre, l'aristocrazia putrescente lo critica, loro lo salvano perché ha rappresentato il capitalismo nella sua fase agonica, che sta per morire. Zavattini propone al partito di girare un film che sarà *I misteri di Roma*, ed è un film in cui ci sono quindici cineasti, personaggi di tutti i tipi, in cui c'è un'inchiesta: vanno in tutti i posti dove ha girato Fellini, va a vedere come sono le storie dei tappi di champagne delle *entreneuses*, quanto guadagnano le spogliarelliste, cosa succede in via Veneto alle quattro del mattino.

Il film è uno dei tanti film che *La dolce vita* produce. Tanto per fare un piccolissimo esempio filmografico, che è anche il mio mestiere, *La dolce vita* propone due titoli che occhieggiano, sono due film molto diversi l'uno dall'altro. Uno è un film del vecchio maestro, compagno d'armi di Fellini: *Dolci inganni*, la storia di una ragazza che decide che è giunto il momento di far l'amore, Catherine Spaak, ed è un film con una chiara referenza felliniana. *Una vita difficile*, sul partigiano Sonogo, il capo brigata Sonogo –negli elenchi del sifar, per essere deportato in Sardegna: sanno bene che ha già scritto quaranta film per Sordi, ma lo mettono all'ottavo posto della lista degli uomini del colpo di stato De Lorenzo per portarlo in Sardegna, perché era stato un capo partigiano – *Una vita difficile* è l'autobiografia del comandante di brigata, della Brigata Garibaldi. Poi, a proposito di titoli, *Prima della rivoluzione*. Chi non ha vissuto *Prima della rivoluzione* non conosce la dolcezza del vivere. Ricordate, il film *Prima della rivoluzione* si apre con un

giovane borghese di Parma che ha rinnegato una ragazza dell'alta borghesia, che poi naturalmente invece sposerà, e ha rinnegato la dolcezza del vivere borghese. E Bertolucci, transitato attraverso la strage degli innocenti della Federiz come aiuto di Pasolini e poi miracolato in qualche modo, perché comunque fu il vecchio Angelone Rizzoli che diede la distribuzione ad un film che era prodotto da un ragazzo, il commendator Bernocchi, che due settimane prima del film, viene portato al car di Palermo a fare il militare e Bertolucci va lì e lo fa tirar fuori da una galera del car di Palermo, perché gli produca il film che gli ha promesso che gli pagherà. E poi un film come questo che si chiamava *Ai quattro cantoni*: è un film del '64, di un certo Luigi Petrini, è un film che non è nemmeno iscritto al Pubblico Registro Cinematografico, nel libro di Chiti per Gremese risulterebbe avere incassato 87 milioni.

Questa copia, questo telecinema che avete visto, è un piccolo telecinema nostro, alla cineteca di Bologna, è una copia che era in censura, che abbiamo preso. È un film che nessuno conosce. Ricordo per inciso, che "quattro cantoni" è il nome che, nel libro *Il mio amico Pasqualino*, Federico dà al cinema. Dice: "Chiamavamo gli angoli del lenzuolo, prima di andare a dormire, io e Riccardo, i quattro cantoni, perché pensavamo che fosse il lenzuolo del cinematografo", che è una frase, una parola che lui avrebbe coniato tra gli otto e dieci anni.

Vedete, appunto, via Veneto si è già incanaglita. Non a caso, il film poi non passa la censura, è un film clandestino, di cui nessuno conosce l'esistenza, perché proprio c'era la dolce vita diventata terreno di macrò, di stalloni, di gigolò, di gente che fittano le tardone, come si dice a Roma, fittare il taxi. Poi non era nemmeno un film di attoretti, vedete: c'è Saro Urzì che forse ha già vinto un Palmares a Cannes; c'è la Silva Koscina che stava per girare *Giulietta*; c'è questo profilo vichingo, nobilissimo, dell'ex soldato della legione straniera Philippe Leroy, che in Italia, di solito, nella commedia all'italiana, faceva l'aristocratico un po' desueto.

E poi, la prima sequenza l'ho presa dal più sconosciuto, e fra i più belli, di tutti i film di Fellini – bello almeno quanto *Intervista* – che è *Block-notes di un regista*, in cui Fellini, cambiando ancora le carte in tavola, si inventa che sulla villa di Marcella, all'inizio dell'Appia Antica, arrivano i pullman delle americane da Mastroianni, che è diventato un monumento turistico di Roma, il latin lover, e Marcello ci crede così tanto che poi va a fare *Valentino* con Garinei e Giovannini. È diventato così, stando appunto nel giro "archeo-puttan-tour" della nuova Roma post-felliniana. Ed è un piccolo gioco di carte.

(testo non rivisto dell'autore)

FELLINI: PLANETARY LEGENDby **Tatti Sanguineti**

As I am not completely mad and having to speak after Otar Iosseliani and Konchalovsky and before Manara, I have prepared myself. I have brought a 15-minute video that will absolve, protect and prevent me from saying too much.

Two things. Doing this research has confirmed that what Fellini said is true: "I am an Etruscan tomb". You can always dig and find something in Fellini.

A curious thing. Doing this work I discovered that from the famous final sequence of *8½*... (this is not to pick holes in Mario's work, whom I am very fond of. He has done a marvellous job with a truly cinematic idea, that of finding archive material and pursuing it to its conclusion) ... I found by accident in the RAI *teche*, that there is a beautiful story by Fellini. Having to describe the lethargic sleep with which Marcello, *Marcellino*, came out of his dressing room and had to be almost lead to the set, wiping his eyes, cleaning the sleep out of his eyebrows, he says: "Ah, Marcello had forgotten that a small hole had been drawn, just like in a comic, where a gun shot had gone in". There is even a beautiful story by Fellini on this final sequence, that confirms that all is known, all is forgotten and all is lost.

The other day I was watching, by chance, the ending of *8½* and I would really like to ask Iosseliani and Konchalovsky how it was possible that someone had the courage in the Soviet Union to award a film that, at the height of the Gagarin era, ends with this derision of the myth of the astronaut? It ends with this confusion and with this ramp from which no missile will be launched. How was it possible in a Russia that lived with the myth of the city in the stars and with Gagarin, who even shadowed Breznev (who could have had him killed or made him disappear in a mysterious flight), that there was the courage to award a film like this, in which astronautics is mocked and ridiculed?

I will not talk of Fellini the planetary legend; I want to talk of Fellini the Italian legend.

There are two stages of the legend of Fellini. The "Fellini virus" stage and the "Fellini Herod" stage. The "Fellini virus" stage is the stage in which Fellini disseminates vocations and propagates, attacks and infects with the bacteria of cinema all those that meet him. The list of the five *vitelloni* is remarkable. I have written them down because sometimes I wake up at night and ask myself: who is the fifth *vitellone*?

Leopoldo Trieste was the director. He abandoned everything having met Federico as he too must categorically make films. He learnt what there is to learn and started working as assistant director. He was assistant director to Giorgio Bianchi, in *Via Padova 46*, where he also had a part as an actor, that is lost in the version of the film that we found. He then made a very important film that is premonitory of *La dolce vita*, because it is a film about the cellars of Rome, before Carmelo Bene. A film in which for the first time there is a drug addict who goes into a chemist and asks for something. She asks the film's protagonist: "Go on, ask him for this thing for me..." and it is not clear what it is. The chemist says: "It is drugs". Do you see? The first film in which Trieste is infected. Riccardo Fellini, may his soul rest in peace, to whom Federico would say: "Why don't you sign with mother's surname?"

Alberto Sordi. Alberto Sordi who right up to the end was with his head against the wall. Monicelli said: "When Sordi was given his fee, they had to make him debut as there was no money left to pay the director". But him too, the third *vitellone*, infected.

And even Franco Interlenghi the legendary, self assured, tennis player, ladies man, buoyant and well loved, even he directs a film that he is smart enough to abandon. A blue world of a night-time universe. He went to Hong Kong to shoot seedy places, the Bangkok dolce vita. This is the “Fellini virus”. Fellini who sows the thing.

Six or seven years after the virus there is the Fellini Federiz, “Fellini Herod”. The Fellini who reunites all the young cinema talents in a cradle in order to kill them. Fellini doesn’t make them debut, like Herod, as if he was scared that someone could one day tear away the crown from his head. *Il posto* passes through the Federiz. More time passes and the clearer it becomes that *Il posto* is a film that is no less eternal, no less beautiful than *I vitelloni*, it speaks to us of an Italy like nobody else, talks to us of something... And a whole bunch of others. Killed in their cradle by this sadist, this Herod. And on this point, as I imagined that everybody here, and rightly so, this being an assembly on a planetary scale that Vittorio has masterfully gathered, would have talked about, *the film*, the ultimate film on which the rocket ship of those called to make films takes off: 8½. I have done a clever trick and gone back to *La dolce vita*.

Now I’ll show you the video. As it is made with radio material it is very (to use a Fellinian adjective) minimal, very, very, very disjointed. There is a telecine of a mysterious film that nobody can identify because, in actual fact, later on I will tell you what it is, there are some things which are a little... there are some Rete 4 marks. Something very disjointed that talks to us of a crossroads where Buscaglione has an accident one night and the dolce vita ends. Let’s see this video. It lasts 14 minutes and 18 seconds and then we will make some comments. Thank you.

[Projection of Tatti Sanguineti’s video]

This is the film. This is Zavattini’s answer to Fellini, when there is this somersault that is *La dolce vita*. The communists and the left wing culture that always attacked Fellini, at a time when the Vatican, the right and the decaying aristocracy criticised him, saved him, because he represented capitalism in its agonizing phase as it is about to die. Zavattini proposed the party to shoot a film, *I misteri di Roma*, a film with fifteen film makers, all sorts of characters and an investigation: to go in all the places that Fellini shot in, to see how the stories of the champagne corks of the *entrepreneuses* are, how much the strippers earn and what happens in via Veneto at four in the morning.

The film is one of many that resulted from *La dolce vita*. Just to make a small *filmographic* example, which is also my job, *La dolce vita* proposes two films, two very different films. One is a film by the old master and fellow soldier with Fellini: *Dolci inganni*, the story of a girl, Catherine Spaak, who decides to make love for the first time. It is a film with a clear Fellinian reference. *Una vita difficile*, on the partisan and brigade captain Sonogo, who was in the SIFAR lists for deportation to Sardinia. They knew that he had already written forty films for Sordi, but they put him in eighth place in the list of men in the De Lorenzo coup to take him to Sardinia, because he had been a partisan captain. The film is the autobiography of the captain of the Garibaldi Brigade. And then of course, *Prima della rivoluzione*. Those that haven’t lived *Prima della rivoluzione* don’t know the sweetness of living. Remember how the film starts with a young bourgeois man of Parma who repudiates a girl of the high bourgeoisie, that in the end he will marry, and he repudiates the sweetness of bourgeois living. Bertolucci who went through the Federiz slaughter of the innocents, as assistant to Pasolini and then somehow miraculously saved because it was

the old Angelone Rizzoli who distributed a film produced by a boy. The commendatore Bernocchi, who two weeks before the film was taken to the Palermo CAR for his military service and Bertolucci went and took him out of a CAR jail in Palermo so that he could produce the film that he promised he would pay for. And then the film called *Ai quattro cantoni* (To the four corners): it is a 1964 film by a certain Luigi Petrini that is not even listed in the Public Cinematographic Registry. In Chiti's book according to Gremese it grossed 87 million.

This copy, this telecine, that you have seen is a small telecine of ours at the cineteca di Bologna. It was a copy that was in censorship. Nobody knows about this film. I remember specifically that *quattro cantoni* is the name that Federico, in the book *Il mio amico Pasqualino*, gives to the cinema. He says: "We called the corners of the sheet, before Riccardo and I went to sleep, the *Quattro cantoni* because we thought it was the sheet of the cinema". A saying that he coined when he was between eight and ten years old.

You see then, that via Veneto had already degenerated. In fact the film doesn't pass the censors, it is a clandestine film that nobody knows about, because the dolce vita had become the territory of pimps, stallions, gigolos, people hiring out mutttons dressed as lambs or hiring out taxis as they say in Rome. It wasn't even a film with unknowns: there was Saro Urzi who had already won prizes in Cannes, Silva Koscina who was about to shoot *Gulietta*, there is the very noble Viking profile of the ex soldier of the foreign legion Philippe Leroy, who in Italy usually played the slightly outdated aristocrat in films of the *commedia all'italiana*.

The first sequence I took from *Block-notes di un regista*, the least known, and amongst the most beautiful of Fellini's films, as beautiful as *Intervista*. In this film Fellini, once again shifting ground, dreams up that in the Marcella villa at the beginning of the Appia Antica, coach loads of American women come to Matroïanni who has become a tourist monument in Rome, the Latin lover and Marcello believes in this so much that he went to do *Valentino* with Garinei and Giovannini. This is what happened in the new post-Fellinian Rome, to remain in the "archaeological-whores tour". And it is a small game of cards.

(not reviewed by author)

FELLINI FUMETTARO

MILO MANARA

Io non sono il responsabile del *Mastorna*, io sono solo il disegnatore. In realtà, se i disegnatori, in genere, fanno un po' da scenografi, da costumisti, da direttori della fotografia, però restano sempre comunque dei modestissimi artigiani; il padrone di questo fumetto, di questa storia, è Fellini.

Il mondo dei fumetti è innamorato di Fellini, si sa; perché Fellini non ha mai nascosto la simpatia per i fumetti e addirittura, a pensarci, la sua carriera è cominciata con un fumetto, con i fumetti, ed è finita con i fumetti. Quindi, oltre ad essere Fellini molto importante per il fumetto, anche il fumetto è stato molto importante per Fellini.

Era citato prima Mandrake – perché la pronuncia corretta è proprio “Mandrache”, non “Mandreik” – e addirittura in *Intervista* Mastroianni era vestito da Mandrake, cioè ha interpretato, anche per qualche breve minuto, il ruolo di Mandrake.

Mi ha raccontato una volta Fellini, che Lee Falk, l'autore di Mandrake, era venuto a trovarlo mentre lui girava *Roma*, il film *Roma*. Era una notte, mi pare che fosse davanti a Piazza San Giovanni in Laterano. Si era messo d'accordo, Fellini, con il suo direttore della fotografia, che mi pare che all'epoca fosse Rotunno, ad un cenno del bastone da passeggio di Lee Falk, tutte le luci del set si sono illuminate, per fare questo regalo, questo omaggio, a questo vecchio disegnatore, che ha apprezzato moltissimo e dice che si è molto commosso. Proprio per dimostrare quanto a Fellini fossero simpatici i disegnatori, una simpatia che non ha mai negato neanche a me, fortunatamente.

Io ho fatto con lui due storie a fumetti, che ho portato qui, adesso non so fino a che punto si possano vedere. Questa è la prima storia, che è intitolata *Viaggio a Tulum*. La storia di questa storia è che Fellini ha fatto un sopralluogo in Messico, perché aveva in animo di trarre un film dall'universo di Carlos Castaneda.

Quindi era andato in Messico partendo però da Los Angeles, in compagnia di un produttore, che era Cristalli, mi sembra, del suo aiuto-regista che all'epoca era Andrea De Carlo, lo scrittore. Questo è importante perché in seguito poi De Carlo scriverà un libro, un romanzo, intitolato *Yucatan*, che è esattamente la stessa storia, quindi conferma proprio tutto quello che è raccontato da Fellini in questo fumetto e nel suo trattamento per un film. Questo trattamento, ad un certo punto Fellini ha deciso di pubblicarlo, forse proprio per rimuovere l'idea di farne un film. L'ha pubblicato sul "Corriere della Sera". Io ho ricevuto una telefonata dal direttore del "Corriere della Sera", che all'epoca era Ostellino, in cui mi chiedeva di illustrare le puntate – perché questo trattamento sarebbe uscito a puntate in terza pagina – con dei disegni. Io ho illustrato sei o sette di questi capitoli, e poi alla fine ho chiesto a Fellini se lui sarebbe stato d'accordo di farne un fumetto, visto che io avevo già cominciato a disegnare e per fare queste illustrazioni avevo studiato, avevo cercato di visualizzare quali erano i momenti visivamente più importanti e avevo visto che erano tutti momenti visivamente importanti. Cioè questo era proprio un film, non era solamente un racconto di un viaggio. Così ho chiesto a Fellini, di cui già ero amico e lo ero grazie ad una mostra di disegnatori di fumetti, organizzata da Vincenzo Mollica. Io avevo fatto, in omaggio a Fellini, una storiella di tre o quattro pagine, ma senza pensare assolutamente che questa poi sarebbe stata vista da Fellini, Fellini che all'epoca era già quel monumento nazionale che è adesso. Invece Fellini è andato a vedere questa mostra e mi ha telefonato. Io non ero in casa, quindi mi sono disperato, invece poi ha richiamato anche il giorno dopo invitandomi ad andare a trovarlo. All'epoca stava girando, stava cominciando a girare *Ginger e Fred*, quindi eravamo nell'84, mi pare. Da lì è nata questa amicizia dovuta proprio alla simpatia di Fellini per noi fumettari, che siamo come la gente del circo, adoriamo Fellini come la gente del circo lo adora, proprio perché ci sentiamo graziati dalla sua attenzione.

All'inizio lui era un po' perplesso sul fatto di farne un fumetto, però mi diede il permesso di cominciarlo, comunque, per conto mio. Io ho fatto le prime pagine. Avevo pensato di far ruotare questa storia, prendendo ovviamente il soggetto di Fellini, anche intorno al cappello, al mitico cappello di Fellini, e farlo diventare un personaggio guida, questo cappello. Non parlo di quel cappellone da cow-boy che aveva negli anni '60, ma quello che aveva negli ultimi anni, quella specie di cloche di lana a quadrettini, che non lo abbandonava mai e che a lui serviva anche per investire Mastroianni come suo alter ego, infatti anche in *Ginger e Fred* Mastroianni porta questo cappelluccio di lana a quadretti. Io avevo deciso di prendere questo cappello come spirito guida proprio perché questo era un

cappello fatato.

Lui si trovava a Torino, Fellini, con Rol, ed era una giornata tipo quella di oggi, cioè molto fredda, piovosa, eccetera, e lui cercava un cappello, un copricapo, non particolarmente ricercato, qualcosa che gli scaldasse la testa. Sono entrati in questo negozio e non riusciva però a trovare quel tipo di cappello che cercava. Improvvisamente, ad un cenno di Rol, una scatola è caduta dalla scaffalatura in alto ed è caduta sul bancone, e dentro c'era il famoso cappello di Fellini.

Ma altre cose sono legate a questo cappello.

Per esempio, alla sommità della piramide di Chichen Itza, proprio durante questo viaggio in Messico, Fellini era un po' seccato per la piega che avevano preso gli avvenimenti, per i problemi che c'erano stati. Al tramonto tropicale, per cui improvvisamente cala il buio, i pullman dei turisti erano già partiti. Dalla sommità di questa piramide, lui butta nel vuoto il cappello, sempre questo cappello. Poi faticosamente al buio discendono queste scale diroccate, smangiate, anche pericolose, molto ripide; lui convinto ormai di essersi liberato del cappello e quindi anche di una certa qual maledizione che lo accompagnava. Invece il cappello era sul tetto della loro automobile.

Poi in un albergo, poco dopo, hanno trovato uno strano personaggio, che lui chiama Tobia, che dice: "Fellini, io da molto tempo l'aspetto", e Fellini dice: "Non è possibile perché io stesso non sapevo che sarei venuto qui". E allora lui gli fa vedere un pezzettino di tela, un rettangolino di stoffa, e Fellini riconosce il nastro del suo cappello. Corre subito in camera e verifica che dal cappello mancava questo rettangolino di stoffa.

Queste sono cose che mi ha raccontato. Allora, visto che ci siamo, io ne racconto una a cui ho assistito personalmente, ne sono testimone, lo posso giurare anche di fronte al tribunale di Milano.

Durante una pausa della lavorazione di *Ginger e Fred*, siamo andati a mangiare in un ristorante sui colli, al Fico. Era una macchina scoperta, una jeep, guidata da Mannoni, dall'aiuto regista. Io ero seduto dietro, Fellini e Mannoni davanti. Nel ritorno, sul raccordo anulare, un colpo di vento particolarmente forte ha portato via il cappello dalla testa di Fellini. Io mi sono girato, mi volevo buttare, e ho visto questo cappello rotolare in mezzo a queste ruote enormi dei camion, le macchine, eccetera. Naturalmente Mannoni non ha potuto fermarsi, ha solo un po' rallentato, ma Fellini gli ha detto: "No, no, prosegui pure", quasi serenamente, direi. Poi siamo usciti dalla Tuscolana, stavamo per entrare in Cinecittà, quando un signore, dall'aspetto di un operaio, in vespa, con il cappello di Fellini... e l'ha dato a me, pensava che fosse mio, quindi non c'era di mezzo il monumento

Fellini, c'era proprio il cappello, che spontaneamente... Questo signore poi ha fatto inversione ad "u" con questa vespa, è ritornato da dov'era venuto: quindi ci ha proprio inseguito apposta, si è preso la briga di fermarsi sul raccordo anulare, di avventurarsi rischiando la vita, a raccogliere questo cappello e ad inseguirci. E a questo ero presente io, lo posso testimoniare.

Allora appunto, in questo fumetto ho cominciato con la storia del cappello, il cappello che è caduto nella piscina, che quindi per recuperare questo cappello un personaggio cade nella piscina: nella piscina di Cinecittà ci sono i famosi "aerei", i sogni di Fellini, i film... Lui dice che prima di fare un film ha sempre questo sogno ricorrente, immagina degli aerei sommersi, proprio sommersi, non solo dall'acqua ma anche dal fango, dal limo del fondo marino. Improvvisamente però un aereo si scuote, vede delle squadre di operai che ci lavorano attorno, e poi questo aereo prende e parte, esce dall'acqua e va verso il cielo. Perché dice che l'aereo gli ricorda molto il cinema, perché è un oggetto così tecnologicamente complesso, così pesante, ma che ad un certo punto vola. E dice che il cinema più o meno è la stessa cosa: da un macchinario così complesso da muovere, fatto di tante componenti, improvvisamente c'è questo sogno che vola.

Di questa storia, comunque, lui si è poi innamorato, cioè ha accettato l'idea di farne un fumetto, l'ha gradita, per cui se ne è impadronito. Quindi molte delle prime pagine che avevo disegnato le ha buttate via, le ha proprio cassate. In questa edizione sono mantenute ma non nella storia, a lato, e ha cominciato a modificare il suo stesso soggetto e ad adattarlo al fumetto e a disegnarne lo story board addirittura, cioè a farne degli schizzi per me, per aiutarmi a visualizzare vignetta per vignetta. La cosa è molto curiosa perché normalmente sono i disegnatori che fanno gli story board per i registi, in questo caso invece è stato il regista a fare lo story board per il disegnatore. Per dare un'idea: sulla destra c'è lo story board di Fellini, la pagina disegnata da Fellini, e questa è la pagina che ho disegnato io. Diciamo che è un pochino una messa in bella copia dei disegni che lui faceva frettolosamente, ma io non cambiavo assolutamente una virgola.

Il secondo fumetto che abbiamo fatto, appunto il famoso *Mastorna*, lui invece l'ha preso molto più sul serio. Con questo segno così in bianco e nero, lui non aveva la possibilità di lavorare sulla luce, cosa che gli mancava molto, perché dice: il cinema è luce, è la luce che entra nella camera ed è quella che poi ci restituisce il proiettore, è tutto basato sulla luce, è la luce che bagna questi set. E lui sentiva la mancanza della luce, da regista, e quindi, oltre che disegnatore, mi ha obbligato anche ad essere direttore della fotografia. Ecco quindi il secondo fumetto, che ha un aspetto diverso, cioè è giocato tutto sulle luci e controluci,

ed i grigi più che il bianco e nero: non ha l'aspetto tradizionale del fumetto, ma assomiglia quasi a un fotoromanzo. Anche in questo caso, c'è tutto lo story board di Fellini, proprio vignetta per vignetta, di ogni pagina. Poi io facevo una prima versione, diciamo una brutta copia, e se lui era contento di questa, oppure se mi apportava delle correzioni, facevo la versione definitiva.

Per dare un esempio, un'idea, qui si vede sulla sinistra, cioè la mia destra, questo aereo che atterra davanti alla cattedrale di Colonia: è un atterraggio di emergenza, arrivano i pompieri. Qua ci sono – di pugno di Fellini, appunto – scritti anche tutti gli avvenimenti che succedono, cioè il camion dei pompieri, gli scivoli dell'aereo, eccetera. Questa è la mia versione. Io sono andato a Colonia ovviamente, per vedere, e il duomo di Colonia è un bestione nero terrificante, fa proprio paura questa cattedrale gotica e neogotica – perché alla fine dei conti è stata finita proprio all'inizio del secolo. E quindi avevo pensato a questo aereo così chiaro di fronte a questa cattedrale nera, per il contrasto, senza tenere conto dello story board di Fellini, in cui si vede invece l'aereo con questi segna-ccuri per far vedere che l'aereo era scuro contro la cattedrale chiara. Infatti Fellini mi ha detto che questa mia versione non andava bene, perché lui voleva proprio che l'aereo fosse l'uccello nero, perché così minaccioso, inquietante, perché questo aereo, nell'ambito della storia, diventa il veicolo per l'aldilà, quindi diventa la barca di Caronte. Ed ecco allora che io nella versione definitiva ho cambiato e ho fatto questo aereo scuro di fronte alla cattedrale, che, pur restando nera, era però illuminata dai riflettori, dai pompieri

Questo era tanto per dare un'idea di come si è svolto il lavoro. È stato un lavoro molto laborioso, molto difficile anche per me, ma ovviamente “benedetta la difficoltà!”: è stata una vera e propria scuola, perché Fellini, come perfezionista, non si sarebbe mai accontentato di qualcosa che non fosse esattamente quello che voleva. Per fortuna, per fortuna mia anche, oltre che di noi tutti spettatori, proprio per la scuola che è stata per me fare questo lavoro.

L'ultima cosettina che dico è che spesso, specialmente in Italia, perché all'estero no, tanto è vero che molti di questi disegni di questo libro, in questo momento sono a New York, a Guggenheim, nella mostra su Fellini appunto, sono là non come disegni miei, ma come disegni del fumetto di Fellini. Ma in Italia qualche volta si parla del *Mastorna*, per esempio, senza tener conto di questo lavoro, e io francamente lo considero un errore. Non è che voglia che si parli di me, ma questo è il *Mastorna* di Fellini. Questi due libri sono usciti che lui era ancora vivo e vegeto. Per cui li ha controllati nei minimi particolari e lui stesso ha fatto tutti gli story board, i dialoghi sono scritti da lui a mano libera, con la penna voglio dire.

Perciò questo è un lavoro di Fellini, io lo dico proprio con la massima serenità, senza fare nessun tipo di polemica perché in questo senso il mio atteggiamento è riassunto da quello che mi diceva un altro grande riminese, Hugo Pratt, nato a Rimini, anche se veneziano a tutti gli effetti, che diceva, come dicono gli argentini: “Nessuno potrà mai togliermi il tango che ho ballato”, quindi io non ho niente da rivendicare.

La leggenda del *Mastorna* è che Rol, sempre lui, ha sconsigliato Fellini di girare il *Mastorna* perché sarebbe stata l'ultima cosa che lui avrebbe fatto nella vita. Lui l'ha cominciato, aveva costruito anche a Dinocittà, non a Cinecittà, il duomo di Colonia, aveva cominciato varie volte, ma ogni volta qualcosa gli impediva oppure lui stesso non se la sentiva di proseguire, quindi è sempre stato rinviato. Poi molte di queste cose sono state diluite in altri film, molte idee ...

Fellini mi ha accennato vagamente a questa minaccia. Il fatto è che effettivamente l'ultima cosa che Fellini ha fatto nella vita è il *Mastorna*: quindi diciamo che ci ha preso Rol. Ma poi tutto sta a dare importanza o no a queste cose. Lui me l'ha accennato comunque. E diceva che la presenza di Vincenzo Mollica era benaugurante, era rasserenante, e quindi gli aveva tolto un po' quest'ansia che aveva. Però bisogna dire che questo pubblicato qui, è stato solamente il primo episodio del *Mastorna*, che doveva essere più lungo, ma, per una svista tipografica, qualcuno ha scritto la parola “fine” al termine di questo racconto, non nella vignetta, ma fuori dalla vignetta, cioè nel bordo bianco. Lui l'ha visto e gli ha fatto male. Si sa questa cosa che lui non ha mai messo la parola “fine” nei suoi film perché diceva: “Era tale la delusione che avevo da ragazzo quando veniva fuori questa parola fine, che ho giurato a me stesso, se avessi fatto film, di non scrivere mai la parola fine in fondo ad un film”. Ora, vedere questa parola l'ha preoccupato e ha voluto smettere di fare anche il *Mastorna*. Era previsto qualche altro episodio, per esempio c'era l'episodio dei treni a più piani in cui era coinvolto anche Buzzati, come idea ne avevano parlato insieme, e poi la cavallerizza del circo, sono tutte cose che forse... Questo qui è il treno a più piani, questa è una stazione, che era la mia prima bozza per il seguito del *Mastorna*, poi forse ci sarà anche la cavallerizza. Ecco, questa qui è la cavallerizza nella versione di Fellini e questa nella versione mia. La cavallerizza con Mastorna, Mastorna era un clown, un clown che suonava il violino, suonava un piccolissimo violino che però era dentro in una custodia da violoncello: il suo numero consisteva nell'entrare, poi aprire queste custodie sempre più piccole, tipo matrioska, e alla fine c'era questo violinetto che lui doveva suonare.

Villaggio comunque è qualcuno che ne sa, perché Paolo Villaggio, che era

stato scelto per fare questo fumetto da Fellini, per prestare il suo volto, è stato fotografato proprio da Fellini per fare questo fumetto. Questa è una sessione fotografica con Paolo Villaggio proprio per fare questo fumetto e qui c'è appunto questo disegno di Villaggio, il fumetto là sopra, il baloon, dice: "E andiamo a fare questo fumetto".

Adesso sembra quasi che stia per difendermi, *excusatio non petita, accusatio*

FELLINI COMIC STRIP ILLUSTRATOR

by Milo Manara

I am not the one responsible for *Mastorna*, I am just the illustrator. In fact even if illustrators, generally, act as art director, costume designer, cinematographer, they nevertheless remain very modest artisans; the owner of this comic, of this story is Fellini.

It is well known that the world of comics loves Fellini, because he has never hidden his liking for comics and even, thinking about it, his career started with a comic strip, with comics and ended with comics. Therefore, as well as Fellini being very important for comics, comics have been very important for Fellini. Mandrake was mentioned earlier – because the correct pronunciation is actually "Mandrache", not "Mandreik" – and in *Intervista* Mastroianni was even dressed as Mandrake, he actually played the part, even if just for a few minutes, of Mandrake.

Fellini told me once that Lee Falk, Mandrake's author, had come to see him whilst he was shooting *Roma*, the film *Roma*. It was night and I believe he was in front of Piazza San Giovanni in Laterano. Fellini had arranged with his cinematographer, who I think at the time was Rotunno, that at a sign from Lee Falk's walking stick, all the lights of the set would come on, as a present, a homage to this old illustrator, who appreciated it very much and says that he was very moved. This is to illustrate how much Fellini liked illustrators, a liking that he never denied me too, fortunately.

I made two comics with him, that I have brought with me, but I don't know how well you can see them. This is the first story, called *Viaggio a Tulum* (Voyage to Tulum). The story behind this story is that Fellini had been scouting in Mexico, because he wanted to make a film from Carlos Castaneda's universe. Therefore he had gone to Mexico, starting from Los Angeles, along with the Producer, who was Cristalli I think, and his assistant director, who at the time was Andrea De Carlo, the writer. This is important because De Carlo would then go on to write a novel called *Yucatan* that is exactly the same story, and confirms everything that Fellini included in this comic and in his treatment for a film. Fellini decided at a certain point to publish this treatment, perhaps to remove the idea of doing a film. He published it in the "Corriere della Sera". I received a call from the director of the "Corriere della Sera", Ostellino at the time, who asked me to illustrate the episodes – because the treatment was going to be published on page three in episodes – with drawings. I illustrated six or seven of these chapters and in the end I asked Fellini if he agreed to turning it into a comic, seeing as I had already started drawing and to do these illustrations I had studied and tried

to visualize which were the important visual moments and I had seen that they were all visually important moments. In other words this was a film not just a story of a journey. Therefore I asked Fellini, who was already a friend of mine thanks to an exhibition on comic illustrators organised by Vincenzo Mollica. I had prepared a short story of three or four pages, as homage to Fellini, without ever thinking that he would actually see it. Fellini at the time was already the national monument that he is today. But Fellini actually went to see this exhibition and he called me. I was distraught because I wasn't home, but he then called again the next day inviting me to go see him. At the time he was shooting, he was starting to shoot *Ginger e Fred*, so that must make it 1984, I think. From then a friendship was born in the name of that fondness that Fellini had for us comic-strip illustrators, and we are like the people of the circus, we love Fellini as much as the people of the circus love him because we feel graced by his attention.

At the beginning he was a little perplexed at the idea of making a comic out of it, but he gave me the permission to start it, at any rate, on my own. I prepared the first pages. Starting obviously from Fellini's story, I had thought of making the story centre around the hat too, Fellini's mythical hat by turning this hat into a guiding character. I am not talking about that big cow-boy hat that he had in the 60s, but the one that he had in the final years, that sort of woollen chequered cloche, that never abandoned him and that he needed to invest Mastroianni as his alter ego. In fact Mastroianni wears this wool-chequered hat also in *Ginger e Fred*.

I had decided to take this hat as a spiritual guide because it was a magical hat.

He was in Turin, Fellini, with Rol, and it was day much like today, very cold, rainy etcetera and he was looking for a hat, not especially refined, something to keep his head warm. They went into this shop but he couldn't find the type of hat that he was looking for. Suddenly, with a sign from Rol, a box fell from a high shelf onto the counter and inside there was Fellini's famous hat.

But other things are tied to this hat. For example at the top of the Chichen Itza pyramid, during this trip to Mexico, Fellini was annoyed by the turn things had taken and for the problems that there had been. At the time of the tropical sunset, where darkness falls suddenly, the tourist buses had already left. From the top of this pyramid he threw his hat into the void, this same hat. Then with difficulty they came down these ruined, worn and dangerous stairs. Fellini was convinced that he had freed himself of this hat and therefore also of a certain curse that accompanied him. But the hat was on the roof of their car. Then in a hotel, they met a strange character that he called Tobia, who said: "Fellini, a long time I have been waiting for you", and Fellini replied: "It's not possible because even I didn't know that I would come here". He then showed him a piece of cloth, a small rectangle of fabric and Fellini recognised the hatband of his hat. So he ran to his room and checked that the hat was indeed missing that small rectangle of fabric.

These are the things that he told me. And seeing as we are on the subject, I'll tell you about something that I personally saw, I witnessed, I could swear on it, even in front of the Milan tribunal.

During a break in the making of *Ginger e Fred*, we went to eat at a restaurant in the hills, the Fico. We were in an open topped car, a jeep, driven by Mannoni the assistant director. I was sitting in the back and Fellini and Mannoni were up front. On the way back on the ring road, a particularly strong gust of wind blew the hat off Fellini's head. I turned around, I wanted to jump down and I saw this hat roll under the enormous wheels of the lorries, cars etc. Naturally Mannoni couldn't stop, he just slowed down a bit, but Fellini said: "No, no carry on", almost calmly I would say. We then came off the Tuscolana and were about to go into Cinecittà, when a man, who looked like a workman, on a Vespa, with Fellini's hat. . . and he gave it to me, thinking it was mine, therefore Fel-

lini's monumental reputation had nothing to do with it, it was the hat that spontaneously... This man then did a u turn with his Vespa and went back to where he'd come. He had chased us especially; he took the trouble of stopping on the ring road, risked his life to catch this hat and then followed us. I was present that time, I can testify to it.

So, in this comic I started with the story of the hat, the hat that fell in the swimming pool, so that a character falls in the pool to retrieve this hat: in the Cinecittà pool there are the famous "aeroplanes", Fellini's dreams, the films... He says that before starting a film he always has this recurring dream, he imagines these submerged aeroplanes, really submerged, not just by the water but also by the mud and deep sea silt. Suddenly an aeroplane shakes itself, he sees teams of workmen that work around it and then this aeroplane starts and comes out of the water and flies to the sky. Because he says that aeroplanes remind him a lot of cinema, because they are objects so technologically complex, so heavy but that at a certain moment fly. And he says that cinema is more or less the same thing: from such a complex machinery to move, made of so many components, suddenly there is this dream that flies.

He then fell in love with this story, that is, he accepted the idea of making it into a comic, he liked it, and therefore he took it over. Many of the first pages that I had drawn he threw away, he binned them. In this edition they are there but not in the story, at the side, and he started changing his own story and adapting it to the comic and he even started drawing the story board, that is making sketches for me, to help me visualise each vignette. This is quite curious as normally the illustrator prepares the storyboard for the director, but in this case the director was preparing the storyboard for the illustrator. To give you an idea: on the right there is Fellini's storyboard, the page Fellini drew and this is the page that I drew. Let's say that I was making a good copy of the drawings that he made quickly, but I didn't change a thing.

The second comic that we made, the famous *Mastorna*, he took much more seriously. With such a black and white style he didn't have the chance of working on the light, something that he missed a lot, because he said: cinema is light, it is the light that comes into the rooms and that the projector gives back to us, it is all based on light, it is the light that bathes these sets. And he missed the light, as a director, and therefore as well as an illustrator he forced me to become a cinematographer. Here is the second comic, which has a different look, it's all played with lighting and backlighting and greys rather than black and white. It doesn't look like a traditional comic but looks more like a photo story. In this case too, there is the whole Fellini storyboard, vignette by vignette, for every page. Then I made a first version, let's say a rough copy and if he was happy with it or if he made some corrections, I made the final version.

To give you an example, an idea, here on the left, that is my right, this aeroplane that lands in front of Cologne's cathedral: it is an emergency landing and the firemen arrive. Here all the events that take place, that is, the fireman's truck, the slides from the airplane etc. are written – in Fellini's hand, in fact. This is my version. I obviously went to Cologne, to see, and Cologne's cathedral is a terrifying black beast, it's quite scary this gothic and neo-gothic cathedral – because it was finished right at the beginning of the century. And therefore I had thought of a really pale aeroplane in front of this black cathedral, for the contrast, without bearing in mind Fellini's storyboard, in which, on the other hand, the plane can be seen with these dark sketches to show that the aeroplane was dark against the light cathedral. In fact Fellini told me that my version wasn't right, because he actually wanted the aeroplane as the black bird, menacing, disturbing, because this aeroplane in the story, becomes the vehicle for the afterlife, therefore it becomes Charon's boat. Therefore in the final version I changed it and made a dark aeroplane in front of the cathedral that, even though black, was lit by the fireman's reflectors.

This was just to give you an idea of how the work was carried out. It was a very laborious work, very difficult also for me, but obviously “blessed is the difficulty!”: it was a veritable school, because Fellini, as a perfectionist, would never have settled for something that wasn’t exactly what he wanted. Fortunately for all of us spectators, and fortunately for me too, for the learning process that doing this work involved.

Lastly one small thing, often, especially in Italy, because abroad this is not the case, in fact many of the drawings in this book, are currently in New York at the Guggenheim, in the Fellini exhibition in fact, are there not as my drawings, but as drawings of Fellini’s comic. But in Italy sometimes people talk of the *Mastorna*, without bearing in mind this work, and frankly I think this is wrong. I don’t want people to talk about me, but this is Fellini’s *Mastorna*. These two books came out when he was still alive and well. Therefore he checked them in detail and he did all the storyboards himself, the dialogues were written by him in freehand, with a pen I mean. Therefore this is a work by Fellini, I’m saying it with complete serenity, without arousing any controversy. Because in this sense my attitude is summed by what another great son of Rimini, Hugo Pratt, born in Rimini, even though he is a Venetian for all intents and purposes, told me, that as the Argentines say: “Nobody will ever be able to rob me of the tango that I have danced”, therefore I have nothing to claim.

The legend of the *Mastorna* says that Rol, always him, advised Fellini not to shoot *Mastorna* because it would have been the last thing that he would do in his life. He started it, he had built Cologne’s cathedral at Dinocittà, not Cinecittà, and he often started it, but each time something blocked him or he himself didn’t feel like carrying on, therefore it was always postponed. Then many of these things were filtered into other films, many ideas...

Fellini vaguely hinted to me about this threat. The fact remains that the last thing Fellini did in his life is *Mastorna*: therefore we could say that Rol was right. But then it all boils down to giving these things importance or not. He, at any rate, mentioned it to me. And he said that Vincenzo Mollica’s presence was a good omen, it reassured him, and therefore he had removed some of that anxiety that he had. But it has to be said that this publication is only the first episode of the *Mastorna*, that was to be longer, but, due to a printing mistake, somebody wrote “the end” at the end of this story, not in the drawing, but outside in the white border. He saw it and was hurt by it. It is well known that he never put “the end” in his films, because he said: “The disappointment I felt when these words ‘the end’ came out was so great, that I swore that if I made a film, I would never write ‘the end’ at the end of a film”. Now, to see these words worried him and he decided to stop doing *Mastorna*. Some other episodes were in store, for example, there was the episode of the train on many levels that involved also Buzzato, they had talked together about it as an idea, and the horsewoman of the circus, they were all things that maybe... This is the train on many levels, this is a station, that was my first sketch for the continuation of *Mastorna*, then there might also be the horsewoman. Here she is, this is the horsewoman in Fellini’s version and this is my version. The horsewoman with *Mastorna*, *Mastorna* was a clown, a clown who played the violin, a very small violin that was inside a viola case: his number consisted of an entrance, opening these cases which were getting smaller and smaller, like a set of Russian dolls and finally there was this small violin that he had to play.

Villaggio is somebody who knows about this, as Paolo Villaggio, who was chosen to make this comic by Fellini, to lend his face, was photographed by Fellini himself for this comic. This is a photo shoot with Paolo Villaggio for this comic and here is a drawing of Villaggio, the strip up there, the balloon, says: “Let’s go and do this comic”. Now it almost seems that he is about to defend me, *excusatio non petita, accusatio manifesta*, I’d like to stress that this is all Fellini’s doing, not mine.

9 NOVEMBRE ORE 15,00

PRESIEDE

JACQUELINE RISSET

Prima di dare inizio a questa sessione del convegno leggo alcuni messaggi pervenuti.

Il primo è quello di Sergio Rubini: “Gentilissimo Vittorio Boarini, mi rammarica molto non poter tener fede all’impegno preso con voi per questo week-end. Un improvviso cambiamento nel programma di lavoro mi priva purtroppo dell’onore e della gioia di ritrovarci insieme a parlare di Federico e del suo cinema. Un caro saluto, Sergio Rubini”.

L’affetto e la presenza di Sergio Rubini sarebbero stati preziosi in questa ultima seduta. Ha rilasciato per “France Culture”, recentemente, una bellissima intervista. Sono sicura che qui avrebbe potuto dire cose ancora più belle e pertinenti.

C’è poi, un messaggio di un collaboratore di sempre di Federico, Tullio Pinelli che scrive: “Sarò vicino a voi tutti con il pensiero e con il cuore nei giorni che dedicherete alla memoria del carissimo Federico, il cui ricordo non mi lascia mai. Amici di Federico, un suo antico, il più antico, e fedelissimo amico e collaboratore, vi abbraccia. Tullio Pinelli”.

Infine il messaggio di un grande di 95 anni, Manoel De Olivera, tradotto da Fernando Da Costa che dirige la cineteca di Lisbona. “Quando si parla di Federico Fellini è difficile non ricordarsi subito di Giulietta Masina, la straordinaria attrice di *Le notti di Cabiria*, forse il più bello fra tutti i film di Fellini, dove il percorso drammatico trasforma il tragico in un inno alla vita che deborda sensibilità. Ma, ricordando Giulietta Masina, non lo faccio considerandola espressione del genio di Fellini, ma perché è la rivelatrice di un aspetto assai particolare del genio di Fellini fino a un punto molto delicato, se non il più delicato: è l’espressione indispensabile di un sentimento di tenerezza umana prigioniera e permanente nei film ai quali lei partecipa. È un sentimento che non è mai stato espresso in nessun

altro film di nessun altro regista. È per questo che lo chiamo prigioniero: prigioniero della coppia composta dal regista e dall'attrice. In effetti il genio di Fellini non proviene da quest'incontro, così felice e complementare, perché il genio di Fellini supera di molto questo aspetto particolare. Aspetto molto importante in quanto espressione d'amore per questa nostra imperfetta – imperfetta fino al midollo – condizione umana. Ed è sufficiente che si ricordi quell'altro capolavoro che è *Amarcord* per verificare quanto Fellini trascenda questo aspetto singolare. E al di là di tutto il resto, il genio di Fellini fa di lui il più italiano di tutti i registi italiani. Non soltanto per il sentimento ma, in particolare, per la monumentalità di una grande parte di film che contrasta con quella delle sue prime opere. Siano esse deliziose come *Lo sceicco bianco* o *I vitelloni*, o così complesse come lo svolgimento di una storia che finisce con il risveglio della coscienza di un uomo nudo e brutto, *La strada*. Manoel de Oliveira, Porto, 17 agosto 2003”.

E siamo all'ultima seduta. Questi dieci anni dalla morte di Federico sembrano in realtà, molti di meno. Appaiono ancora poco lontani quei giorni terribili della sua fine. Ma questo convegno così insolito per la presenza di grandi registi amici e e testimoni diretti, amici chiamati anche dall'impegno affettuoso di Ettore Scola, segna come pochi altri, un momento decisivo nell'elaborazione del lutto. Grazie a queste presenze si sono già allontanate ombre, incrostazioni che impedivano la giusta visione dell'opera di Federico. Sentimentalismi, utilizzazioni scorrette e sleali, sembrano venir meno. Il convegno mostra finalmente, la misura reale sia del lavoro di Fellini, sia della sua umanità. Molti interventi ne hanno sottolineato il rigore. Un rigore che, per chi lo ha visto lavorare, ne faceva di tutti intellettuali italiani, il meno *felliniano*, nel senso corrente di questo aggettivo. Rigoroso, esigente, nemico di ogni approssimazione, tale era sempre. Colpiva allo stesso tempo, la sua umanità – l'ha sottolineato poco fa, Iosseliani – quel senso di tenerezza che sapeva emanare.

Ma ciò che, inoltre, emerge da questo convegno è una componente di fondo, portante, che con Iosseliani vorrei definire capacità di *penser dans le cinéma*. È questo un aspetto formidabile della personalità di Federico Fellini e che dovrà essere studiata e compresa ulteriormente. In questa direzione mi sembra che vada la proposta, fatta ieri, di raccogliere tutte le interviste. Particolarmente nelle interviste si esprime quella capacità di pensare nel cinema, quella capacità di definizione ed anche di poesia, che ancora non tutti conoscono. Questo materiale va portato in evidenza. Come nell'intervista di Cavalli, presentata ieri da Sergio Zavoli. E prima di introdurre i relatori del pomeriggio, vorrei fare un elogio particolare a Sergio Zavoli, che ieri ha espresso tutta la profondità di un'amicizia fondata

sulla percezione reale della grandezza di Fellini, ed anche il rammarico, il dolore per gli ultimi giorni e mesi della vita di Federico. Infatti, oltre alla pubblicazione delle interviste, occorrerà una riparazione, forse analoga a quella che, nel 1938, Georges Bataille fece con la sua *Riparazione a Nietzsche*.

Do ora la parola Dominique Delouche che dal *Il bidone* in poi, è stato un fedele collaboratore di Fellini. La sua è una testimonianza rara e preziosa. Dominique Delouche, in particolare, ha realizzato numerose interviste, tra le quali, una ormai famosa e a suo tempo erroneamente attribuita a André Delvaux. Nella canicola di questa estate, ha terminato un libro consacrato al Maestro. Ci parlerà della sua esperienza di lavoro con Fellini, e ci mostrerà un suo film sul set.

[Dominique Delouche]

Il fatto che Dominique Delouche sia egli stesso regista, spiega la forza di queste immagini straordinarie. Grazie.

È con grande piacere che ora accogliamo Enrico Ghezzi, eroe e benefattore del cinema. Eroe perché deve anche lottare per fare quello che fa.

[Enrico Ghezzi]

Ringrazio Enrico Ghezzi per questa evocazione così intensa di un regista, per questo *bidone che mastorna*. Dove quel nome ormai famoso, Mastorna, ritrova la sua etimologica, del verbo. Un percorso fino al “mistero del Polo Nord” che rimane anche come uno dei misteri di Fellini. “Fellini in effetti, toglieva il tulle”, ma per noi restano ancora dei veli da togliere per avvicinare quella sua capacità gigantesca di percepire l’illusione. In questo momento dobbiamo essere riconoscenti con quanti ci avvicinano a questo luogo incandescente che è la regia di Fellini. Ringraziamo infine, il pubblico, i partecipanti presenti e assenti e, naturalmente, Vittorio Boarini. Grazie.

Jacqueline Risset

Before starting this session of the conference I will read a few messages that we have received. The first is from Sergio Rubini: "Dear Vittorio Boarini, I am very sorry not to be able to fulfil the commitment I had with you this weekend. A sudden change in my work schedule unfortunately deprives me of the honour and joy of being with you, to talk of Federico and his cinema. Warmest wishes, Sergio Rubini".

The affection and presence of Sergio Rubini would have been precious in this last session. He recently released a wonderful interview to "France Culture". I am sure that here he would have been able to say even more wonderful and pertinent things.

Then there is a message from one of Federico's long time collaborators, Tullio Pinelli, who writes: "I will be with you all with my thoughts and with my heart during the days that you will dedicate to the memory of dear Federico. His memory never leaves me. Friends of Federico, his old, the oldest, and faithful friend and collaborator embraces you. Tullio Pinelli".

Finally the message from a great ninety five year old, Manoel De Olivera, translated by Fernando Da Costa who directs the Lisbon Film Archive. "When one talks of Federico Fellini it is difficult not to immediately remember Giulietta Masini, the extraordinary actress of *Le notti di Cabiria*, perhaps the most beautiful of all Fellini's films. In the film the dramatic journey transforms the tragic into a hymn to life that overflows in sensibility. I am not remembering Giulietta Masini considering her as the expression of Fellini's genius, but because she reveals an extremely particular aspect of Fellini's genius up to a very delicate point, if not the most delicate. It is the indispensable expression of a feeling of human tenderness that is imprisoned and permanent in the films that she took part in. It is a feeling that has never been expressed in any other film by any other director. This is why I say that it is imprisoned: a prisoner of the couple made up of a director and an actress. In actual fact Fellini's genius does not originate from this encounter, so happy and complementary, because Fellini's genius is by far above this particular aspect. And apart from anything else Fellini's genius, makes him the most Italian of all Italian directors. Not only for the feeling but more importantly for the monumental aspect of a great part of his films that is in contrast with his first works. Be they delightful such as *Lo sceicco bianco* and *I vitelloni*, or so complex as the story that ends with the awakening of the conscience of a naked and brutish man, *La strada*. Manoel de Oliveira, Porto, 17 August 2003".

And here we are at the last session. It doesn't seem that ten years have passed since Federico's death. Those terrible days of his death don't seem that far away. But this conference, unusual in its nature due to the presence of great directors, direct witnesses and friends summoned by the warm commitment of Ettore Scola, marks, like few others, a decisive moment in working through the grief. Thanks to the presence of these people the shadows and encrustations that prevented the right viewing of Federico's work have vanished. Sentimentalisms, incorrect and unfair usages seem to disappear. The conference finally shows, the real measure both of Fellini's work and humanity. Many talks have highlighted the rigour. A rigour that, for those that saw him work, made him the least Fellinian of Italian intellectuals, according to the current meaning of the word. He was always rigorous, demanding and an enemy of any approximation. At the same time his humanity (Iosseliani, just highlighted this) and that tenderness that he emanated was striking. What also emerges from this conference is an underlying and supporting element that, along with

Iosseliani, I would like to define as the ability of *penser dans le cinéma*. This is an extraordinary aspect of Federico Fellini's personality, which will require further study and understanding. The proposal made yesterday to collect all the interviews seems to me to be heading in this direction. Those interviews express the capacity of thinking in cinema, that power of definition and poetry that not everybody knows about yet. This material must be highlighted, as in Cavalli's interview, presented yesterday by Sergio Zavoli. And before introducing this afternoon's speakers, I would like to specifically congratulate Sergio Zavoli, for yesterday's talk. He expressed all his profound friendship based on the actual perception of Fellini's greatness and also the regret and pain of the last few days and months of Federico's life. As well as publishing the interviews there will have to be some sort of reparation, along the lines of Georges Bataille's 1938 *Riparazione a Nietzsche (On Nietzsche)*.

I now invite Dominique Delouche, who from *Il bidone* onwards has been a faithful collaborator to Fellini. His is a rare and precious testimony. Dominique Delouche has made numerous interviews, amongst which a by now famous interview, wrongly attributed to André Delvaux. In this summer's scorching heat he has completed a book dedicated to the Maestro. He will talk to us of his experience working with Fellini and will show an on-set film of his.

[Dominique Delouche]

The fact that Dominique Delouche is himself a director, explains the power of these extraordinary images. Thank you.

It is with great pleasure that we now welcome Enrico Ghezzi, a hero and benefactor to cinema. A hero because he has to fight to do what he does.

[Enrico Ghezzi]

I thank Enrico Ghezzi for such an intense evocation of a director and for this *swindle that returns*. In which that by now famous name, Mastorna, finds its etymology, as verb. A journey as far as the "mystery of the North Pole", which remains as another of Fellini's mysteries. "Fellini in effect, removed the tulle", but for us some veils still have to be removed to approach his gigantic ability of perceiving the illusion. At this time we must be grateful to those that bring us closer to this incandescent place that is Fellini's direction. We finally thank the public, the participants present and absent and naturally Vittorio Boarini.

Thank you.

I MIEI ANNI FELLINIANI (1954-1960)

DOMINIQUE DELOUCHE

Quando Vittorio Boarini mi ha chiesto di venire qui per portare la mia testimonianza, ho pensato che la cosa più semplice fosse leggervi alcuni brani di quello che stavo scrivendo su Federico in questo libro che adesso è finito e sta per essere stampato e si intitola *Mes felliniennes années 1954-1960*, che significa *I miei anni felliniani 1954-1960*. Questo vuol dire che si parla di tre film: *Il bidone*, *Le notti di Cabiria* e *La dolce vita*.

Sul *Bidone* avevo già scritto e stampato una raccolta di *souvenirs* che era *Le journal d'un bidoniste*, “Il diario di un bidonista”, quindi non vi parlerò di questo, perché forse alcuni di voi l’hanno letto, o all’epoca, o quando è stato riproposto in altre edizioni, come per esempio nei “Cahiers de la fondation”, in cui sono stati ripresi alcuni brani di questi ricordi.

Dunque passerò a *Le notti di Cabiria* e leggerò in francese: passerò dall’italiano, per i discorsi diretti, al francese del testo.

Era martedì 17 luglio 1955, la seconda giornata delle riprese de *Le notti di Cabiria*.

È la prima scena di Amedeo Nazzari, quella della lite con la sua amante sul marciapiede del night club, di fronte a Cabiria. È a disagio, Amedeo Nazzari. Aveva contestato questa scena e non aveva mai – diceva – né dato né ricevuto uno schiaffo sullo schermo, e ancor meno in pubblico. Contrastava con la sua immagine di gentiluomo. Bisogna dire che Nazzari era l’idolo delle donne, una sorta di Errol Flynn in un universo di telefoni bianchi. Ma non si può rifiutare niente a Fellini, però, qui, la presenza di spettatori sulla strada non lo soddisfa. Alla sesta ripresa gli occhiali neri della partner, Dorian Gray, volano sul marciapiede, lei restituisce lo schiaffo, la folla sghignazza, Nazzari è al limite. Rifiu-

terà fino alla fine che il suo personaggio prenda il suo nome – perché all’inizio Fellini voleva che il suo personaggio fosse veramente Nazzari. Si barerà e al doppiaggio si metterà sulle labbra di Cabiria il nome di Lazzari, perché si adatti al movimento delle labbra.

Anche Giulietta all’inizio ha accettato malvolentieri il registro voluto da Féfè – dico Féfè perché all’epoca lo chiamavamo così. Aveva sperato di abbandonare la sua immagine chapliniana e di recitare a mezze tinte, in modo naturalistico. Per questo motivo si era fatta lasciare crescere i capelli castani e aveva contestato l’abbigliamento troppo caricaturale. Fellini dovette rimmetterla sulla via della concezione poetica e non psicologica del personaggio. Le ha chiesto la decolorazione giallo paglierino dei suoi capelli. Féfè – è lui che parla: “All’inizio Cabiria è un ragnetto sonnambulo, ha un occhio rivolto ai sogni e l’altro alla realtà. I miti notturni la perseguono di giorno e lei si aspetta sempre di veder sorgere, fra gli alberi della passeggiata archeologica, la zona dove batte, il cavaliere medievale o l’arcangelo piumato che abitano i suoi sogni”.

Passano alcuni giorni.

Fellini è la felicità degli attori. Non l’ho praticamente mai visto entrare in conflitto di interpretazione con nessuno di essi, salvo che con Giulietta. Ne sono stato testimone a due riprese, in questo film, senza che potessi rendermi conto del motivo vero dei suoi rimproveri. Giulietta ha una natura di attrice intensa, un po’ violenta: è sempre troppo presto nel sentimento, anche prima che si sia pronti per girare. Le dissi un giorno: “Con te il primo ciak è sempre quello buono”. “Ma che primo ciak?”, mi rispose lei, “è la ripetizione che è buona per me!”.

Nei primi piani statici lei si sente come incatenata al quadro, vuole aggrapparsi alla sua espressione fisionomica. Nella scena della camera di Nazzari, appunto, è prostrata su uno sgabello mentre l’attore la fa ascoltare, in estasi, la *Quinta*, la quinta sinfonia di Beethoven. A distanza, dal suo letto, lui le domanda: “Ti piace?”, e Cabiria, completamente smarrita, deve rispondergli: “Non è il mio genere”. Giravamo per la dodicesima volta, in primo piano. Fellini: “Più miserabile, prova con la mano sul viso, il naso fra due dita. Tira su gli occhi con le dita!”. E alla domanda dell’attore “Ti piace?” le diceva ancora: “Gira la testa più lentamente, più pietosa, ritira la mano, non muovere le sopracciglia”, e Giulietta per l’ennesima volta: “Non è il mio genere”, parlando della musica. Féfè, mentre la camera gira: “Più bestiale, senza nessuna malizia, bisogna che tu ti senta sudicia dentro, tieni le labbra chiuse”. Grida: “No, non Gelsomina. Ti ho detto: sudicia, puttana, volgare... le gambe larghe, la mano in mezzo!”. È troppo. Giulietta si

alza singhiozzando: “Non posso, è troppo difficile per me”. La sostengono come una regina del teatro, la costumista e la parrucchiera, e la portano al suo camerino mobile. È il primo ciak quello che verrà montato.

Vado un po’ più avanti.

È l’arrivo di François Perier, l’entrata in scena di Oscar nella vita di Cabiria, in quello stesso cinema dove lui l’osserva, ingenuo, poi affascinato. François simpatizzò in modo speciale con Giulietta, che parlava un francese migliore rispetto a Féfé. Con lui io assicuravo le conversazioni articolate. Ma dopo un certo numero di giorni di riprese, François Perier cominciava ad avere delle preoccupazioni d’attore: “Ma quando divento il mascalzone che è previsto per il mio personaggio?”. In effetti le scene si succedevano e Fellini non voleva da lui che gentilezza, delicatezza amorosa, che è molto meno gratificante della scelleratezza per un attore. Non la più piccola ombra di cattiveria in questo personaggio all’acqua di rose, giorno dopo giorno. Alla fine arriva il momento della verità. Era la scena del pranzo nella trattoria sopra il lago di Castel Gandolfo, appena prima del tentativo di omicidio. Fellini aveva girato il personaggio di Oscar nella sua evoluzione e là si arrivava alla fine. Cabiria vuole pagare il conto del pranzo ed estrae maldestramente dalla sua borsetta un mazzo di banconote, tutti i suoi risparmi. Primo piano di Oscar-François, terribile di avidità. Cabiria: “Che cosa hai? Qualcosa non va?”. Solo allora, primissimo piano sugli occhi di Oscar, che smascherano, ma solo per lo spettatore, il potenziale assassino. Cabiria: “Ti sei pentito?”. Oscar, in un piano di nuovo normale: “Ma che cosa vai cercando?”. Finalmente François si era rassicurato: “Ah, se si fossero cominciate le riprese con il mascalzone, avrei accettato meglio in seguito l’angioletto!”.

Vado ancora avanti.

La scena seguente fu dunque quella del precipizio nel lago. È in questa occasione che finisce per esplodere tutto fra Féfé e Aldo Tonti (c’era un problema perché Fellini voleva Martelli, che era il suo capo operatore di sempre; ma Dino De Laurentiis non lo voleva, perché era troppo meticoloso e prendeva troppo tempo. Fellini aveva conosciuto Tonti con Rossellini: era il capo operatore del neorealismo puro e duro. Fra Tonti e questo Fellini de *Le notti di Cabiria* non c’era più la stessa sintonia).

La scena seguente fu dunque quella del precipizio. Giriamo in effetto notte, cioè la notte in pieno giorno affinché il lago luccichi. Impossibile schiarirlo, a differenza del mare alla fine de *La strada*. Dei filtri rossi trasformano la luce del

sole in chiaro di luna. Al montaggio Fellini disse di sentirsi francamente tradito dalle immagini. I filtri rossi per attenuare la luce naturale avevano oscurato i personaggi al punto di farne quasi delle ombre cinesi. François aveva finito le sue riprese e ci aveva lasciato per presentare a Venezia la *Gervaise* di Clement. Fellini gli chiese di tornare a Roma dopo la presentazione. Voleva tenerlo pronto nel caso che... In fondo Fédé soffriva più dell'assenza di Martelli alla fotografia che della presenza di Tonti. Ciò che si accumulava in sospetto e formalismo fra Tonti e Fellini, e che grondava fin dall'inizio delle riprese, esplose all'improvviso in uno scontro diretto. Tonti difese la sua posizione: "Un controluce, anche di luna, in natura, non si schiarisce di fronte; forse lo fanno ad Hollywood, ma non io". Mi permisi di intervenire in favore dell'accusato e dissi: "Una schiarita a giorno, qui, bilanciando con la faccia il controluce sarebbe una mancanza di buon gusto". Vergogna a me che avevo parlato. Fédé mi guarda, l'occhio cattivo, schiumante di rabbia. Avevo perso in un colpo solo tutti i miei crediti con lui. Il povero Tonti mi guarda come un cane che ha appena evitato un colpo. Si rigira la scena: il precipizio, la borsa, le grida, la fuga di François, la disperazione, Giulietta che striscia sulla terra sassosa.

Quando fu sicura che tutto era finito e sistemato, Giulietta, molto provata, guarda il paesaggio prima di salire in macchina e dice: "È uno di quei posti, nella vita, dove sono sicura che non rimetterò mai piede". Era molto superstiziosa. A Cannes, sette mesi più tardi, ho avuto l'impressione che questa scena fosse stata montata nella sua prima versione.

Andiamo un po' avanti. Siamo al Divino Amore, la famosa scena del pellegrinaggio.

Il santuario del Divino Amore: 800 figuranti, 3 cineprese, 20 bollettini, 4000 candele, 1 vero circo. Ma un vento furioso soffia sulla collina del Divino Amore, fa turbinare i cantici nell'aria, fa tremare la processione, ci dà le ali di cui avevamo bisogno. Avevamo la sensazione di iniziare un nuovo film. Un Fellini grandioso e ispirato.

Mercoledì 17 ottobre giriamo all'interno della chiesa. Piazziamo una cinepresa nella tribuna per i piani d'insieme dall'alto, sgombriamo le panche, mettiamo gli stendardi, le porte, le sedie, le iscrizioni al neon. Poi entra la folla, all'inizio cautamente. Ciò che accade dopo è difficile da descrivere: donne stravolte, urlanti, grida di violenze nei confessionali, mescolate ai versi di "viva Maria, viva il Divino Amore" cantilenati dalla folla. Al terzo ciak i carabinieri fanno evacuare la chiesa.

Mezzanotte. Tutti sono in attesa nel cortile, i carabinieri stanno di guardia. Al primo

piano, dietro una finestra illuminata con una flebile luce Fellini parlamenta con il canonico. Si distribuiscono dei panini.

Due del mattino. Il canonico accetta che si giri nella chiesa a condizione che sia lui stesso a dirigere dall'alto la cerimonia. Nessuna obiezione. Il vecchio prelato fa la sua predica nel più rispettoso dei silenzi. Lo sa quanto è felliniano? Ritroviamo Augusto che pontifica davanti alla paralitica, il mago che ripete senza convinzione le sue formule magiche, Zampanò con la sua tristezza da vecchio clown dipinto da Rouault. Crede che la sua predica finirà nel film? Oppure gli basta la gioia infantile di fare del cinema?

Vado un po' avanti per non dilungarmi troppo.

Acquasanta, la zona periferica di terra in abbandono. È la sequenza dell'uomo del sacco, la famosa sequenza. La riporto qui perché non la si ritroverà nel film. L'uomo del sacco è una specie di Abbé Pierre laico, estremamente modesto. Non avrebbe mai voluto interpretare il suo ruolo. Fellini sognava per quel personaggio Totò, ma un Totò grave, con l'occhio penetrante, come l'avrebbe avuto Pasolini nel meraviglioso *Uccellacci e uccellini*. Poiché non lo ottiene, dà la parte al suo montatore, Leo Cattozzo, per lo stesso suo profilo aguzzo e l'occhio da uccello. A me evoca l'ascetismo, a Fédé la repressione libidinosa, da cui la caricatura. Lui gli fa le caricature su dei foglietti, come fa con tutti, ma in posture oscene, ed è questo l'uomo che ha scelto per incarnare la figura santa dell'uomo del sacco! Cattozzo è un grande personaggio del cinema italiano: è lui che inventò e brevettò la famosa giuntatrice italiana, piccolo utensile di metallo lavorato che utilizzano ormai tutti i montatori del mondo.

Salto ancora un po'.

In seguito, questa scena dell'uomo del sacco farà parte del montaggio ancora al festival di Cannes, nel maggio seguente. Poi sparirà per trentacinque anni. Sparita, fu ritrovata e reincorporata nel film nel 2001 in occasione di una rimasterizzazione realizzata dalla casa americana Rialto Pictures. I responsabili di questa masterizzazione sono venuti a trovarmi perché aggiungessi un contributo alla videocassetta e volevano assolutamente farmi dire che all'epoca era stata la chiesa cattolica a fare pressioni affinché si tagliasse questa scena. Cosa che è falsa e assurda.

Volto pagina perché sono troppo lungo. Si passa a *La dolce vita*, molto più tardi.

Ne *La dolce vita* non ho fatto l'inizio perché Fellini mi faceva lavorare a Parigi per trovare gli attori, ma non mi diceva che si stava per cominciare. Questo perché per *La dolce vita* ha voluto una squadra tutta nuova, ma non me l'ha detto con franchezza. Un giorno mi ha mandato una lettera: "Dominique, ho cominciato, non potevo prenderti...". Questo fa parte del galateo felliniano, direi. Fellini è un po' il maestro dell'infedeltà. Forse Moraldo Rossi, che è qua con noi, lo sa. Ma con Fellini, se uno supera il momento della delusione, se grattugia la piaga, può ottenere qualcos'altro, il pentimento. Ho sfruttato questa cosa: alla fine Fellini mi ha fatto venire. Ma sono arrivato che la lavorazione del film era già cominciata da quindici giorni.

Ho già detto che l'equipe era tutta nuova: mi avevano visto arrivare come un disco volante. Soprattutto gli assistenti mi guardavano – erano tutti nuovi, non conoscevo nessuno salvo Federico e Martelli – mi guardavano con occhio cattivo, fra loro il fenomenale Guidarino Guidi. Era un giovane aristocratico romano che era stato ingaggiato da Fédé con la sola missione di rastrellare, nell'alta società, degli autentici patrizi, affinché comparissero nelle scene del castello apportando il loro tocco *sui generis*, mescolati ad attori e comparse. È la garanzia di Guidarino che ha condotto sul nostro set delle autentiche figure della nobiltà nera, i Ruspoli Pignatelli, come quelle di imperi defunti, Hohenlohe e Wolkonsky.

Il giovane conte Guidi aveva un fisico a forma di pera, è così che d'altra parte lo ritraeva Fédé fra una scena e l'altra. Malgrado la canicola, portava il vestito nero, la cravatta, il colletto inamidato e, *noblesse oblige*, si esprimeva con un linguaggio molto ampolloso, alla D'Annunzio. È così che un giorno, mentre sta diluviando, dovendo attraversare il cortile di Cinecittà, mi permetto di adocchiare il suo ombrello che sembra offrirsi per proteggermi. Gli domando: "È vostro questo ombrello?", e Guidarino si aggrappa al manico, si inarca e mi dice: "Sì, è mio e lo dimora".

Fra i nuovi arrivati della troupe c'era anche Isa Mari, la segretaria di edizione. Appresi presto che era stata in prigione: lei non lo nascondeva, tanto che dall'esperienza aveva ricavato una sceneggiatura, *Dalla città l'inferno*, dalla quale Castellani trasse un film con la Magnani nel suo ruolo di protagonista. Questo film rappresentava l'Italia a Cannes nel maggio 1958, durante le nostre riprese. Fédé testimoniava a Isa un'antipatia manifesta che creava imbarazzo. Lei era stata proposta dal nostro produttore Rizzoli, e Fellini si era persuaso che fosse là per spiarlo, come occhio della produzione. Io avevo simpatizzato con Isa, donna intelligente e sofferente, e questo fatto mi screditò.

È nella grande sequenza della festa al castello che la furia garibaldina del Maestro

raggiunge il suo parossismo. Giravamo a Bassano di Sutri, in un castello che era stato trasmesso alla famiglia che ci viveva – gli Odescalchi – dal medioevo. Fellini era riuscito questa volta a ingaggiare nel suo circo dei veri aristocratici e la cosa lo inebriava. Si compiaceva di mettere dei diademi sulle teste di attricette come Ida Galli, per esempio, e vestiva i nobili in pullover, cosa che per essi era il colmo dello chic. Se ne accorgevano, questi patrizi, che si stava abusando di loro? che si erano consegnati al crogiolo di un alchimista e che alla fine la loro immagine nel film sarebbe stata degradata a quella dei saltimbanchi a cui assomigliavano? Ma forse, in fondo, erano meno vittime che complici. Ubriacati da una tentazione che molto più tardi si potrà chiamare la sindrome di Lady D: la gioia di camminare per una volta a piedi nudi.

Si sa che Félé voleva fare di tutte le riprese come una sorta di crociera su un transatlantico, dove si è rinchiusi con lui in una specie di sogno di vita comunitaria, quella della gente che partecipa al viaggio. *E la nave va* fu un ulteriore esempio di questo fantasma. Lui aveva dunque immaginato che qui, al castello di Bassano l'equipe e la troupe potessero dormire sul posto, al fine di evitare i disagi dell'andare e venire da Roma. Fece mettere dei letti nei sottotetti del castello, ma nessuno accettò l'invito, salvo me, che non avevo riferimenti a Roma. Dopo il Barnum del giorno, ritrovarsi nel silenzio di questo piccolo villaggio medievale era di una dolcezza squisita.

Cito ancora uno o due esempi.

Nel suo delirio di gigantomania Félé progetta di costruire, e ci riesce, la via Veneto, i Campi Elisi romani, a Cinecittà. Dice, e si può essere d'accordo, che una ricostruzione sarà più vera. Rizzoli, lui, non è d'accordo. Mostra il conto a Fellini che, si dice, al fine di provare che non si tratta di un capriccio, rinuncia ai suoi diritti per lo sfruttamento del film in cambio di questa spesa imprevista. Sarà la sua presa in possesso del mitico Teatro 5 di Cinecittà, al quale tornerà in tutti i suoi film e dove riposerà dopo la morte, nel 1993, per due giorni e due notti, in un cordoglio nazionale. Tonino Delli Colli, il suo ultimo direttore della fotografia, creerà attorno al catafalco una grandiosa scenografia di cielo e nuvole, all'altezza dell'avvenimento.

I più piccoli dettagli della strada vengono ricostruiti: negozi, caffè, chioschi, eccetto il fatto che via Veneto è in pendenza, cosa che è irrealizzabile. Ad ogni ciak le macchine ripartono, escono in fila da una porta per rispuntare da un'altra, in un carosello. Fellini ancora una volta è un direttore di circo felice. Tutti e tutte hanno ancora una volta obbedito alla sua frusta invisibile per questa nuova

sfida al mai visto. Il che non impedisce che questo regime sia faticoso. Il ritmo slitta sempre più. Fellini diventa preoccupato, imbronciato, distante. È in panne. Accadde anche che certi giorni non venne sul set. E fu pesante da sopportare. Io avevo perso il mio contatto diretto magico con lui. Ero perduto, senza capire, in mezzo alla truppa dove sentivo che il morale si stava sfilacciando. Si cominciava a parlare di sprechi, di cinismo, di megalomania. E poi il circo si mosse di nuovo in un cammino un po' pesante e caotico.

Vado avanti.

Fra gli elementi che pesano sul procedere difficoltoso delle riprese, bisogna annoverare la presenza ossessiva, da qualche giorno a Roma, al Grand Hotel, di Louise Rainer. Frau Rainer è stata finalmente ingaggiata per il ruolo di Dolores. Dolores è fra tutte le amanti di Marcello, l'intellettuale cinquantenne, donna di lettere del tipo di Colette, Madame Colette, che riceve Marcello nella sua villa in riva al mare. Dove il nostro dongiovanni ritrova il rifugio di una sensualità materna. Dopo Barbara Stanwyck, Madeleine Robinson, Suzanne Flon, Lilly Palmer, e diverse altre, è su Louise Rainer che Fédé posa lo sguardo. Ma non la conosce che per averla vista prima della guerra in *La buona terra*, un film ispirato da Pearl S. Buck che le era valso un Oscar nel 1937, e in una foto dove, diceva, lei assomigliava a San Francesco d'Assisi. Ma di quand'era la foto?

Frau Rainer si era formata al molto accademico Burgtheater di Vienna, allieva di Max Reinhardt, poi, esiliata negli Stati Uniti nel 1933, aveva trovato una sua collocazione a Hollywood dove l'Oscar del 1937 la poneva come una grande signora dello schermo. Ma dopo sembra che non abbia girato niente. È pertanto una reliquia della storia del cinema.

La signora Rainer si era dunque stabilita con molto anticipo al Grand Hotel per lavorare – parola terribile per Federico – al suo personaggio. Poiché aspettava la visita di Fellini, e siccome lui non sempre arrivava, gli spediva delle lettere. La lettura di queste lettere era la ricreazione che Fédé ci offriva fra un'inquadratura e l'altra per mettere di buon umore la troupe. Questo era pressappoco il loro tenore: “Carissimo Federico, ho molto riflettuto questa notte sulla risposta di Dolores... penso che una donna di tale esperienza non rivelerebbe in questo modo i suoi sentimenti... che ne diresti di... al posto di questo...”. Oppure ancora: “Per la scena del pranzo vicino al caminetto, mi piacerebbe indossare un pigiama di seta ricamata che ho portato da Kyoto: darebbe a Dolores una punta di saggezza orientale in grado di impressionare Marcello. Cosa ne pensi?”. O ancora: “Sai, conosco il mio testo sulla punta delle dita, ma ci sono ancora delle

piccole sfumature che vorrei discutere”. Terribile. Féfé ha cominciato per ridere, e per farci ridere, poi si è innervosito, impaurito, e la ha presa in uggia. Vedeva in lei una sorta di mantide religiosa. Ha finito per chiamarla “la mummia del Grand Hotel”. Era preso alla gola come in un incubo dell’*Orlando furioso*. Una sola cosa era da fare: sguainare la spada e trucidare il mostro. Un bel giorno, dunque, i produttori hanno dovuto annunciare a Louise Rainer che il suo ruolo non esisteva più, che il suo contratto sarebbe stato onorato, ma che lei poteva rientrare negli Stati Uniti.

Sbarazzatosi dall’ossessione di Dolores, Féfé non trovò più una rotta di crociera armoniosa. Era sposato dopo essersi dedicato a tante battaglie contro i rischi di una lavorazione di questa portata. Ciò che gli restava di energia doveva salvaguardarlo per i suoi attori e continuare a distillare a loro profitto la sollecitudine gioiosa, l’aria di festa che era la sua unica ricetta di riuscita con essi. E per gli altri niente se non stanchezza e disinteresse.

Credo che si debba arrivare alla fine.

Dopo *La dolce vita* ho cominciato a fare dei film io stesso. Non direi che ho perso di vista Federico: l’ho rivisto per girare quel film ordinato da Delvaux per la televisione belga l’anno dopo. Poi sono venuto durante le riprese del *Satyricon* e ho fatto un film, uno speciale per la televisione francese che ho portato e che, se vogliamo, possiamo vedere, in cui c’è un’intervista interessante a Federico. Poi gli anni sono passati. Non è che ho voluto uccidere il padre, come regista: io stesso non volevo sfruttare la formula dell’allievo di Federico, dell’amico di Federico. Sono stato molto discreto, troppo magari, con lui. Ci scrivevamo per Natale. Poi, nel 1992, cioè poco tempo prima della sua morte, mi ha cercato al telefono, non mi ha trovato e mi ha scritto. L’ho richiamato al telefono e lui mi ha detto: “Vieni, ti voglio vedere. Quando vieni?”. E io: “Non lo so, forse il mese prossimo”. E lui: “Perché? non sei libero questo week-end?”. Ho capito che non scherzava. L’ho rivisto per l’ultima volta: era l’autunno 1992.

Ora vi leggo semplicemente le ultime righe che concludono il libro.

Nel luglio 2002 ho voluto fare un pellegrinaggio a Rimini, trovarmi davanti alle spoglie del mio maestro. Con Vittorio Boarini, direttore della Fondazione Fellini, abbiamo percorso in tutte le direzioni il cimitero. “Ma dov’è dunque? Dove è stato messo?” Eppure questo è accecante. Cielo, non questo! Nel bel mezzo del piazzale centrale un monumento si ergeva orgogliosamente, una specie di imbarcazione, la nave senza dubbio, prua rialzata, massa minerale, verso il cielo.

Per me così poco felliniano. Sotto, l'epitaffio ricordava la presenza di Federico, Giulietta... e Pierfederico, il bambino nato e morto nel 1945 e che non ha vissuto che poche settimane. Questo esserino, di cui non si è mai parlato, era stato il legame segreto e mistico della loro coppia, di Federico e Giulietta. Era ancora qui a saldare le loro vite per l'eternità.

Penso ora agli ultimi giorni di Fellini, al suo coma di dieci giorni, alle frontiere della morte. Sospensione durante la quale, da parte dei vivi, fra pena, speranza e preghiera, si tratteneva il fiato ad ogni bollettino medico. Un gruppo di amici fece circolare una specie di petizione perché si cessasse il soccorso terapeutico alla "morte biologica". Mi ricordo allora di alcune confidenze di Fellini sulla sua morte. Con una sorta di golosità d'artista non voleva che gliela si rubasse. Immaginava di vivere il suo coma come una specie di dialisi, di decantazione di tutta la sua vita, un viaggio soprannaturale che avrebbe potuto raccontare in seguito, se si fosse risvegliato. Era precisamente il soggetto di *Mastorna*, il film che senza dubbio lo ha accompagnato per tutta la vita e che non ha mai potuto fare. Giulietta, contrariamente ai suggerimenti del buon senso, "non ha abbreviato il suo sonno". Forse il piccolo Pierfederico gli faceva dei segni? Lei l'ha lasciato fare il suo viaggio d'Orfeo.

MY FELLINIAN YEARS (1954-1960)by **Dominique Delouche**

When Vittorio Boarini asked me to come here, I thought that the simplest thing would be to read to you certain extracts that I was writing on Federico, in this book that is now finished and about to be published called *Mes felliniennes années 1954-1960*, that is “My Fellinian years 1954-1960”. This means that we are talking about three films: *Il bidone*, *Le notti di Cabiria* and *La dolce vita*.

I had already written and published a collection of *souvenirs* on *Il bidone*, entitled *Le journal d'un bidoniste* (The diary of a swindler), therefore I won't talk about that, as some of you may have read it at the time, or when it was republished in other editions, such as for example “Cahiers de la fondation”, which included some excerpts of these memoirs.

Therefore I will pass onto *Le notti di Cabiria* and read in French. I will switch from the French of the text to Italian for the direct interventions.

It was Tuesday 17 July 1955, the second day of shooting *Le notti di Cabiria*.

It is Amedeo Nazzari's first scene, the row with his lover on the pavement in front of the nightclub, in front of Cabiria. Amedeo Nazzari is uneasy. He had contested this scene and he had never, he said, given or received a slap on screen, or even in public. It went against his gentleman's image. It must be said that Nazzari was an idol for women, a sort of Errol Flynn in a universe of white telephones. And even if Fellini cannot be refused, the presence of the spectators on the street doesn't satisfy him. At the sixth take Dorian Gray's black glasses fly on the pavement, she returns the slap, the crowd guffaws, Nazzari is at the end of his tether. Right to the end he will refuse that his character bears his name, because at the beginning Fellini wanted his character to really be Nazzari. They will cheat and during the dubbing the name Lazzari will be on Cabiria's lips, so that it matches the movement of her lips.

Even Giulietta reluctantly accepted the register that Féf   wanted, I'm saying F  f   because at the time we called him like this. She had hoped to abandon her Chaplin like image and act with nuance, naturally. This is why she had let her hair grow brown and contested the caricatural costume. Fellini had to bring her back to the poetic and not psychological conception of the character. He asked her to bleach her hair pale yellow. F  f  , it's him talking: “At the beginning Cabiria is a somnambulist spider, with one eye focused on dreams and the other on reality. The nighttimes myths haunt her during the day and she's always waiting for the medieval knight or the archangel in feathers that live in her dreams, to rise through the trees of the archaeological walk that is her corner”.

A few days later.

Fellini is the joy of the actors. I have almost never seen him come into dispute with any of them, except for Giulietta, over their interpretation. I witnessed this on two shots, in this film, without ever realising the real reason for his reprimands. Giulietta is by nature an intense actress, slightly violent. She is in the feeling too soon, even before we are ready to shoot. I told her one day: “With you the first take is always the good one”. “The first take?”, she answered, “the repetition is good for me!”.

In the first static shots, she almost feels chained to the frame, she wants to grip its physiognomic

expression. In the scene in Nazzari's room, in fact, she is lying on a stool whilst the actor is ecstatically letting her hear the Fifth, Beethoven's Fifth symphony. From a distance, from his bed, he asks her: "Do you like it?", and Cabiria, completely lost, must answer: "It's not my sort of thing". We were shooting the close-up for the twelfth time. Fellini: "More miserable, try with your hand on your face, your nose between two fingers. Pull up your eyes with your fingers!". And at the actor's question: "Do you like it?", he carried on saying: "Turn your head more slowly, more pitiful, pull back your hand, don't move your eyebrows", and Giulietta for the umpteenth time: "It's not my sort of thing", talking about the music. Féf , as the camera is shooting: "More bestial, without any slyness, you have to feel filthy inside, keep your lips closed". Shouting: "No, not Gelsomina. I told you: filthy, whore, vulgar... legs open, your hand in between them!". It's too much. Giulietta gets up sobbing: "I can't do it, it's too difficult for me". They sustain her like a theatre queen, the costume designer and the hairdresser and they take her to her mobile dressing room. The first take will be the one that is used.

I'll move on a bit.

The arrival of François Perire. Oscar enters into Cabiria's life, in that same cinema in which he observes her, naively at first and then fascinated. François hit it off with Giulietta, who spoke a better French than F f . I assured him articulated conversations. But after a few day's shooting, François Perire started having doubts as an actor: "But when I become a scoundrel what is in store for my character?". In fact, the scenes were progressing and all Fellini wanted from him was kindness and amorous attention, which is a lot less gratifying than wickedness, for an actor. As the days went by there wasn't the slightest hint of malice in this milk-and-water character. Finally the moment of truth arrives. The scene in the trattoria above the Castel Gandolfo lake, right before the attempted murder. Fellini had shot Oscar's character through his evolution and here had reached its end. Cabiria wants to pay for the lunch and awkwardly pulls a bundle of notes, all her savings, from her bag. Close up on Oscar-François, fearsomely greedy. Cabiria: "What is wrong with you? Is something wrong?". Only then, a close up on Oscar's eyes reveal, but only to the spectator, the potential assassin. Cabiria: "Do you regret it?". Oscar, back to a normal shot: "What are you fishing for?". Finally François felt reassured: "Ah, if we started shooting with the scoundrel, I would have accepted more easily the little angel!".

I'll move on again.

The following scene was therefore the one with the precipice over the lake. This is the occasion in which everything between F f  and Aldo Tonti risked exploding (there was an issue because Fellini wanted Martelli, who had always been his head cameraman, but Dino De Laurentiis didn't want him, because he was too meticulous and he wasted too much time. Fellini had met Tonti with Rossellini: he was the head cameraman of the purest and uncompromising Neorealism. Tonti and the Fellini of *Le notti di Cabiria* were no longer on the same wavelength).

The following scene was, therefore, the one with the precipice. We shot in night effect, that is the night in daytime so that the lake shimmers. It is impossible to lighten it, as opposed to the sea at the end of *La strada*. Some red filters had transformed the light of the sun into moonlight. During the edit Fellini said that he felt cheated by the images. The red filters used to soften the natural light had darkened the characters to the point of turning them into hand shadows. François had finished his shots and had left us to go and present Clement's *Gervaise* in Venice. Fellini asked

him to come back to Rome after the presentation. He wanted to keep him ready in case... Basically F     was suffering more for Martelli's absence from the cinematography than from the presence of Tonti. What had accumulated in suspicion and formality between Tonti and Fellini, and that was palpable from the beginning of shooting, suddenly exploded in a direct confrontation. Tonti defended his position: "A reverse lighting, even with the moon is not, usually, lit from the front; maybe they do it in Hollywood, but I don't do it". I dared to speak up in favour of the accused and said: "To lighten in the day, here, balancing with the face in reverse lighting would be in bad taste". Shame on me for speaking. F     looked at me with evil eyes and foaming with rage. I had in one go lost all my credits with him. Poor Tonti looked at me like a dog that has just avoided a blow. The scene was shot once again: the precipice, the bag, the shouts, François' escape, the desperation and Giulietta crawling along the stony earth.

When she was sure that everything had finished and arranged, Giulietta, very tired, looked at the scenery before getting in the car and said: "It is one of those places, in life, that I am sure I will never set foot in again". She was very superstitious. In Cannes, seven months later, I had the impression that the first version was used for this scene.

Let's move forward a bit. We are at the Divino Amore, the famous pilgrimage scene.

The Divino Amore sanctuary: 800 extras, 3 cameras, 20 shooting logs, 4000 candles and one real circus. But a furious wind blows on the Divino Amore hill, whirls the canticles in the air, makes the procession tremble, gives us the wings that we needed. We had the feeling of starting a new film. A grandiose and inspired Fellini.

Wednesday 17 October we shoot inside the church. We place one camera in the tribune for the master shots from the top, we clear out the pews, place the banners, doors, chairs and the neon inscriptions. Then the crowd come in, cautiously at first. What happened next is difficult to describe: distraught women, shouting, violent shouts in the confessionals, mixed with the verses of "hurrah Maria, hurrah the Divine Love" chanted by the crowd. At the third take the Carabinieri evacuated the church.

Midnight. Everybody is waiting in the courtyard, the Carabinieri are standing guard. On the first floor, behind a window lit with a faint light, Fellini negotiates with the canon. Sandwiches are handed out. Two o'clock in the morning. The canon accepts the shooting in the church as long as he directs the ceremony from above. No objection. The old prelate preaches his sermon amongst the most respectful silence. Does he know how Fellinian it is? We find Augusto that pontificates in front of the paralytic, the magician that repeats without conviction his magical formulas, Zampan   with his sadness like an old clown painted by Rouault. Does he believe that his sermon will end up in the film? Or is the infantile joy of making cinema enough?

I'll move on a bit so as not to talk too much.

Acquasanta, the suburban area of abandoned earth. It is the sequence of the man with the sack, the famous sequence. I mention it here, because it will not be found in the film. The man with the sack is a sort of lay Abbé Pierre, extremely modest. He would have never wanted to interpret his role. Fellini dreamt of Tot   for that character, but a serious Tot  , with a penetrating gaze, as Pasolini had him in the marvellous *Uccellacci e uccellini*. As he can't have him, he gives the part to his editor, Leo Cattozzo, because of the same pointed profile and the eye of a bird. In me he evokes asceticism, to F     libidinous repression, which resulted in the caricature. He draws

caricatures for him on some paper, as he does for everyone, but in obscene postures and this is the man that he has chosen to embody the holy figure of the man with the sack! Cattozzo is a great character of Italian cinema: he was the one who invented and patented the famous Italian splicer, the small wrought metal tool that is now used by editors across the world.

I'll skip forward a bit.

Later on, this scene of the man with the sack will be part of the version for the Cannes festival, the following May. Then it disappeared for thirty-five years. Disappeared. It was found and re-incorporated in 2001 in occasion of a re-mastering by the American production company Rialto Pictures. The people responsible for this re-mastering came to see me, so that I could add a contribution to the vhs cassette and they at all costs wanted me to say that it was the catholic church that put pressure on him at the time to cut the scene. Something that was false and absurd.

I'll turn the page, as I'm too long. We move on to *La dolce vita*, much later.

In *La dolce vita* I didn't do the beginning because Fellini had me working in Paris looking for the actors, but he didn't tell me that he about to start. This is because for *La dolce vita* he wanted a completely new team, but he didn't tell me frankly. One day he sent me a letter: "Dominique, I've started, I couldn't bring you on board...". This is part of the Fellinian etiquette, I would say. Fellini is a master of infidelity. Perhaps Moraldo Rossi, who is here with us, knows this. But with Fellini, if one gets over the moment of disappointment, and twists the knife, one can obtain something else, the repentance. I exploited this: in the end Fellini made me come. But I arrived when the film was already fifteen days into shooting.

I've already mentioned that the crew was all new: they saw me arrive like a Martian. Especially the assistants looked me – they were all new, I didn't know anyone apart from Federico and Martelli – with evil eyes, amongst them the phenomenal Guidarino Guidi. He was a young roman aristocrat who had been hired by Félé to simply scrape up some authentic aristocrats, from high society, to appear in the scenes at the castle, to bring their unique touch, mixed in with the actors and extras. It was Guidarino's assurances that brought to our set authentic members of the black nobility such as the Ruspoli Pignatelli, and of defunct empires such as Hohenlohe and Wolkonsky.

The young count Guidi had a pear shaped physique, and that is how Félé drew him between scenes. Despite the scorching heat, he wore a black suit, tie, starched collar and, *noblesse oblige*, spoke in a very pompous language, like D'Annunzio. So one day whilst it was pouring with rain, as I had to cross the Cinecittà courtyard, I took the liberty of spying his umbrella that seemed to offer itself to protect me. I ask him: "Is this your umbrella?", and Guidarino grabs the handle, bends down and says to me: "Yes it's mine and I dwell in it".

Amongst the newly arrived members of the troupe there was also Isa Mari, the production secretary. I quickly learnt that she had been in prison: she didn't hide it, so much so that she had written a screenplay of the experience, *Dalla città l'inferno*, from which Castellani made a film with Magnani in the protagonist's role. This film represented Italy in Cannes in May 1958, during our shooting. Félé displayed an open dislike for Isa, which created some embarrassment. Our producer Rizzoli had suggested her, and Fellini had convinced himself that she was there to spy on him, for the production. I had taken a liking to Isa, an intelligent and suffering woman, and this made

me loose credibility.

It is in the great sequence of the party at the castle that the Garibaldian fury of the Maestro reached its paroxysm. We were shooting in Bassano di Sutri, in a castle that had been passed on through the family that lived there – the Odescalchi – from medieval times. Fellini had managed to hire in his circus some real aristocrats and this inebriated him. He delighted himself by placing tiaras on the heads of starlets such as Ida Galli, for example, and dressing the nobility in jumpers, which for them was the height of chic. Did these patricians realise that he was abusing them? That they had delivered themselves in the crucible of an alchemist and that in the end their image in the film would be debased to the charlatans that they looked like? But maybe not, in the end they were less victims than accomplices. Drunk by the temptation that much later will be called the Lady D syndrome: the joy of walking once with bare feet.

It is well known that Félé wanted to do all the shots as some sort of cruise on a transatlantic liner, where everybody is closed in with him in a sort of dream of communal life, of the people taking part in the trip. *E la nave va* was another example of this ghost. He had therefore imagined that here in this castle in Bassano, the crew and cast could live on location, in order to avoid any difficulties involved in coming and going from Rome. He had some beds set up in the attics of the castle, but nobody accepted the invitation, apart from me as I had nobody in Rome. After the Barnum spectacle of the day, to find oneself in the silence of this small medieval village, was exquisitely sweet.

I'll mention another one or two examples.

In his gigantic delirium Félé planned to build, and managed it, via Veneto and the Roman Campi Elisi in Cinecittà. He says, and one can agree with him, that a reconstruction will be truer. Rizzoli, he does not agree. He presents Fellini with the bill, who, by all accounts, gives up his rights for the use of the film in exchange for this unexpected expense, in order to prove that it isn't a whim. This was his taking over of Cinecittà's legendary Teatro 5, that he will return to in all his films and where he will lie after his death, in 1993, for two days and two nights in national mourning. Tonino Delli Colli, his last cinematographer, created around the catafalque a grandiose set of sky and clouds worthy of the event.

The smallest details of the street are reconstructed: shops, cafés and kiosks, apart from the fact the via Veneto is on a gradient, something which cannot be recreated. At every take the cars restart, go out in row from a door and reappear from another, like a carousel. Fellini is once again the happy circus director. Everybody has once again obeyed the invisible whip for this challenge against the never seen before. The pace slacks off. Fellini becomes worried, sullen and distant. He was in difficulty. Some days he even didn't come on set. And he was difficult to bear. I had lost my magical direct contact with him. I was lost, without understanding, in the midst of the crew whose morale I could feel unravelling. We started talking of waste, cynicism, and megalomania. And then the circus moved off again in a heavy and chaotic walk.

I'll move on.

Amongst the elements that weigh on the difficult progress of shooting, one must include the obsessive presence, of the last few days, at the Grand Hotel of Louise Rainer. Frau Rainer has finally been enlisted for the role of Dolores. Dolores is, amongst all of Marcello's lovers, the intellectual fifty year old woman of letters like Colette, Madame Colette, that receives Marcello in her seaside

villa. Where our don Giovanni finds the refuge of a maternal sensuality. After Barbara Stanwyck, Madeleine Robinson, Suzanne Flon, Lilly Palmer, and many others, it is on Louise Rainer that F  f   rests his gaze. But he doesn't know her apart from seeing her before the war in *La buona terra*, a film inspired by Pearl S. Buck, that had won her the Oscar in 1937, and from a photo in which he said she looked like Saint Frances of Assisi. But when was the photo taken?

Frau Rainer was trained at Vienna's very academic Burgtheater, a pupil of Max Reinhardt, and then exiled in the United States in 1933, she found a position in Hollywood, where the 1937 Oscar made her a great lady of the screen. But after then it seems that she didn't shoot anything. She is therefore a relic of the history of cinema.

Madame Rainer had therefore settled herself at the Grand Hotel very early on to work – a terrible word for Federico – on her character. As she was waiting for Fellini's visit, and as he didn't always arrive, she sent him letters. Reading these letters was the diversion that F  f   offered us between shots, to put the crew in a good mood. This was more or less their tone: "Dearest Federico, I have reflected a great deal on Dolores' answer...I think that a woman of such experience would not reveal her feelings in this way...what would you say if... instead of this...?"

Or: "For the lunch scene near the fireplace, I would like to wear an embroidered silk pyjama that I have brought from Kyoto: it would lend Dolores a touch of oriental wisdom that would impress Marcello. What do you think?". Or: "you know, I know my part like the back of my hands, but there are still some nuances that I would like to discuss". Terrible. F  f   started off laughing, and making us laugh, then he got nervous and then scared and took a disliking to her. He saw her as a sort of religious mantis. He ended up calling her "the mummy of the Grand Hotel". He had his back to the wall, like a nightmare of the *Orlando Furioso*. There was only one thing to do: unsheathe the sword and slay the monster. One day, therefore, the producers had to announce to Louise Rainer that her role no longer existed, that her contract would be honoured, but that she could return to the United States.

Having got rid of the obsession of Dolores, F  f   no longer found an harmonious course for the cruise. He was exhausted after having dedicated himself to so many battles against the risks of a production of this scale. All the energy that he was left with, he had to safeguard it for his actors and carry on distilling for them the joyous attention and party atmosphere that was his only successful recipe with them. And for the others nothing, only tiredness and disinterest.

I think that we should reach the end.

After *La dolce vita* I started making some films. I wouldn't say that I lost touch with Federico. I saw him again to shoot that film commissioned by Delvaux for Belgian television the following year. I then came during the shooting of *Satyricon* and I made a film, a special for French television that I have brought with me and, if you like we can see, which has an interesting interview with Federico. Then the years passed. It's not that I wanted, as a director, to kill the father, I just didn't want to exploit the formula of Federico's pupil, Federico's friend. I have been very discreet, maybe too much, with him. We wrote to each other at Christmas. Then, in 1992, a little before his death he called, didn't find me and wrote to me. I called him back and he said: "Come, I want to see you. When are you coming?" And I said: "I don't know, maybe next month". And he replied: "Why? Aren't you free this weekend?". I understood that he wasn't joking. I saw him for the last time. It was the autumn of 1992.

Now I will simply read the last lines that end the book.

In July 2002, I wanted to take a pilgrimage to Rimini and be in front of my master's mortal remains. With Vittorio Boarini, the director of the Fellini Foundation, we walked through the whole cemetery. "Well, where is he? Where have they put him?". Heavens, not this! A monument rose proudly in the middle of the main square, a sort of boat, the ship no doubt, bow raised, mineral mass, skywards. To me so un-Fellinian. Underneath, the epitaph recorded the presence of Federico, Giulietta... and Pierfederico, the child that was born and died in 1945, living only for a few weeks. This little creature, never spoken of, was Federico and Giulietta's secret and mystic tie. It was still here linking their lives forever.

My thoughts now turn to Fellini's last days, his ten days in a coma, on the edge of death. A suspension through which the living, amongst stress, hope and prayer, held their breath at every medical bulletin. A group of friends circulated a sort of petition for the end of the medical treatment against the "biological death". I then remember some of Fellini's thoughts on his death. With a sort of artist's gluttony he didn't want it stolen from him. He imagined living through his coma as a sort of dialysis, decanting his whole life, a supernatural voyage that he would have

(IL) BIDONE (CHE) MASTORNA

ENRICO GHEZZI

Scusate ma sentirete molte esitazioni, perché mi è successa una cosa curiosa, dato che dovevo anche preparare un testo su un altro regista che non potrò fare a meno di citare, Aleksandr Sokurov, di cui la prossima settimana ci sarà la retrospettiva completa a Torino. Avevo i due testi al computer in treno, cosa che non riesco mai a fare, invece ho trovato perfino la spina, e ad un certo punto, quando c'è quella cosa che dice: "Salva o elimina le correzioni", bisogna fare un ragionamento logico e io ho sbagliato, nel senso che credo che la X che restava era la X di quello sotto, che era Fellini. Allora ho cancellato. Ma non importa, perché erano molto semplici le cose che volevo dire, però anche molto sfilacciate. So di essere, per di più, autonomamente sfilacciato, ed è una cosa alla quale mi abbandono anche fin troppo, parlando e pensando di Fellini, che indulgeva volentieri, secondo me anche con una grande posa, a questo sfilacciarsi; in realtà, quello che rimane è molto preciso del suo cinema, ma anche del suo percorso di presenza di intellettuale. È impressionante poi come la sua opera resti, invece, paurosamente chiusa e, come dire, voluta, precisa, direi quasi monumentale più di opere in qualche modo ben più monumentali e pompose. E tutto questo nell'insieme, nel senso che senti per caso, risenti per l'ennesima volta, una cosa che hai sentito dire molte volte, passare in televisione, perché Fellini è una continua celebrazione: è abbastanza terrificante questa ciclicità. E però, quando lo risenti dire, e per l'ennesima volta ti colpisce, come se fosse non la prima, come se tu non l'avessi mai sentito né prima e né dopo, quando dice – per esempio, a me è capitato, quest'anno, due volte, ed era un'intervista che avete visto varie volte, è un'intervista televisiva, e poi c'è anche in una cartacea che ho cercato nei giorni scorsi, senza trovare – dice una cosa molto semplice, esprime vergogna, pudore, ma in realtà con un sorriso malinconico e divertito nello stesso tempo, per

l'oscenità del cinema in rapporto non a quello che ci fa vedere del mondo, di un set, di un corpo, o di un occhio, o di uno sguardo, o di una luce, ma di se stesso. Dice: "Sono così preoccupato quando esce un film, qualunque mio film..." in una delle due versioni dice anche: "Sono imbarazzato anche quando vedo un film di un altro, di un collega", parla naturalmente di un cinema d'autore ovviamente. Direi che è una delle definizioni più precise, anche se non lo dice, di cinema d'autore, e secondo me coglie in questa frase semplicissima, questo sentimento che sembrerebbe anche banale, ma in realtà è iperbolico, è stranissimo, coglie proprio la particolare perversione del cinema d'autore, di sentirsi dare tutto, che filmi un ricordo d'infanzia ma anche che filmi invece un'automobile che gira. "Un film è così nudamente esposto ed è così evidente che quello che sono io, che non può..., non riesco a smentire questa verità del cinema".

E lo diceva un grande imbonitore del cinema, un grande reinventore dell'idea di cinema come trucco generale, o comunque una persona che è al mondo da parecchi decenni, da molto prima di scomparire come traccia terrena, ed è una persona tra quelle che hanno davvero più rappresentato il cinema, ripeto, come mascherature, come fiammeggiare di un immaginario al di là sicuramente dell'oggettivo, e lui esprimeva invece questa paura dell'essere trasparente, paura dell'essere assolutamente leggibile, paura del darsi, paura dell'essere lì.

Naturalmente in questo c'è la proiezione, se vogliamo dicono anche perversa, il reinvestimento dell'autolettura di chi in qualche modo sa, di chi sa il set, di chi sa quello che è avvenuto, di chi sa quello che era inteso, di chi sa tutto quello che non c'è poi di quel che era inteso e quindi di chi può avere vergogna di un risultato. L'ho trovato poi abbastanza poco in Fellini, questo tipo di paura. La paura che mi ha colpito in questa frase... – intendiamoci, è una frase che credo che occupi 45 secondi: un giorno la indicavo per un programma in montaggio e la persona che montava non l'ha trovata, tanto che pensavo di essermi sbagliato, e non l'ha usata perché non l'ha trovava. Il giorno dopo ci ho messo mezz'ora, andando avanti e indietro, ed era in effetti brevissima, non c'era nessuna alterazione, però esprimeva questa fortissima malinconia, questo fortissimo sospetto, questo non essere lì, esserci e non potersi difendere dall'esserci ormai stato per tutti, per chiunque avesse visto o vedesse in seguito quel film.

Il titolo, che non mi ricordo bene, era (*il*) *bidone (che) Mastorna*, per me, di nuovo, è legato ovviamente a due titoli, uno che mi è parso, quasi da subito, dopo il cineforum da bambino con mia madre, Bergman, Fellini, Vajda, Ford, fortunatamente anche. Mi piacevano i film di Fellini, però quando poi scoprii, per la prima volta – ma almeno sette, otto anni dopo, ne avevo già diciotto –

quando scoprii *Il bidone*, ero quasi furioso verso chi non me lo aveva fatto vedere insieme agli altri film. Non che venisse detto apertamente che era un film sbagliato, brutto, però era un film considerato allora sicuramente minore: non era mai nei quattro film di Fellini da... E a me parve così folgorante. Un film, tra l'altro, così nudo rispetto ad altri film di Fellini, così nudo proprio perché non schermato da un'evidenza autobiografica o comunque autobiografabile da chi poi lo vedeva, quindi collegabile all'originalità supposta, genialità evidente del regista, particolarità, sia che lo si amasse o non lo si amasse. Pareva un film, evidentemente, meno felliniano, meno segnato dalle stimmate felliniane. A me sembra il film in cui viene consegnata, in un colpo, con una secchezza da noir americano di serie B, la chiave, il soggetto dei soggetti felliniani: cioè questo far commercio, in questa sorta di simonia che è il cinema, della sacralità o della profanità – non cambia, nel senso che è un passaggio, è un battito leggerissimo tra le due cose, del supposto mondo o del supposto non mondo, del supposto oltremondo, del supposto religioso, dipende da quale momento del passaggio prendiamo – e farne, nell'atto di venderla, ovvero di farne spettacolo, di farne merce, di farlo circolare, farne altra cosa, farne appunto di nuovo una cosa che capiterà in qualunque mano, di vendita in vendita, vendendo automaticamente, senza neanche pensarci, il plusvalore stesso che è questa operazione.

En passant, mi sembra che questo sia invece molto più evidente. Qui è il soggetto del film, non dico la narrazione, quello che racconta, ma il soggetto del film, nel senso che è, ripeto, bruciato e liberato del proprio rammentarsi di sé – mentre c'è la linea *Dolce vita*, *Toby Dammit*, *Casanova* direi, questi tre film, e poi in realtà tutto l'ultimo Fellini, che è già un anticipo del futuro coma, della futura sospensione, del futuro arresto. Io lo trovo così il cinema finale di Fellini: un cinema dove non solo non c'è più "Fine", "The end", ma è tutto una fine che cerca di non finire, un sostare sulla fine. Vedere più di mezzo tempo di uno degli ultimi film di Fellini in una volta sola, quindi a vederne magari anche due, tre, quattro, in una notte, come mi è capitato, dà un senso terribile di intensità negativa. E a questo si arriva, secondo me, con questa linea di sosta in tre, quattro, cinque momenti di una sorta di analisi-attraversamento dello spettacolo. Probabilmente il momento più intenso è quello più breve, più bruciato: penso proprio a *Toby Dammit*, che è quello '68, quello più marcato, di nuovo un film non chiaramente sottovalutato, ma un film sempre a lato, un film episodico per definizione, in realtà così terribilmente marcante.

Io non ho avuto tempo né voglia di montare delle cose su Fellini, perché in questo periodo, tra l'altro, l'ho fatto in televisione, però ho pensato di... – ci ho pensato

stamani, avendo perso questo testo che, ripeto, sono le cose che sto dicendo, ma un po' più condensate e apparentemente sensate. Avevo deciso di raccontare una cosa piccolissima, non è neanche un dono, anzi è una cosa molto vergognosa. È una cosa che non ho mai raccontato, ma non tanto per pudore, perché mi piace raccontare i pochi incontri che ho con i registi, specie con i registi non immediatamente amici. Quei tre, quattro, cinque registi di cui sono amico, mi capita di sentire una cosa, poi, dopo due mesi, di ripensarci, la scrivo, la dico, è come se fosse mia. Io ho incontrato Fellini sette, otto volte, delle quali cinque o quattro con amici, come Tatti Sanguineti, lavorando per Taormina, per tirare fuori i tagli... Poi l'ho sentito diverse volte per telefono, da solo. Diverse volte ci ho parlato e diverse volte mi è venuto da ridere sentendolo fare palesamente altre voci, dalla governante... Una volta l'ho riconosciuto e in quell'occasione mi ha detto che voleva dirmi da molto tempo – ci conoscevamo da parecchio tempo, ci eravamo visti quella decina globale di volte, sempre con altre persone – che gli sarebbe tanto piaciuto mettermi in un Amleto. Io ero molto deliziato. Quando, dopo tre, quattro mesi, ci siamo rivisti, io cercavo ossessivamente una delle cose che amerei di più vedere: l'intera versione del *Casanova* con l'audio non ripulito, con l'audio non smentito rispetto alla verità/menzogna del set, con i numeri, con tutte le cose... le papere... Anche lui era interessato, fingendo sempre... “No, queste cose...”, e poi si metteva a telefonare, a smuovere, a cercare, in realtà curiosamente, non dico interessato, ma incapace di opporsi alla curiosità anche per questo elemento un po' interno, ventrale, quasi chirurgico. Comunque ci ritroviamo a pranzo, in un posto dove ero già stato una volta che eravamo in più d'uno, vicino a Corso d'Italia. Non l'ho mai raccontato perché mi era parso deludente, nel senso che dopo venti minuti è passato uno che non conoscevo, non era una persona che rientrasse nelle meteore spettacolo, e si è messo a parlare e poi è rimasto mezz'ora con Fellini che era alternativamente spazientito e poi però sempre incuriosito, poi evidentemente non aveva voglia... – lo trovavo molto tenero, perché non aveva voglia di parlare ma non aveva voglia di mostrarlo, doveva essere una sorta di amico, e quindi gli rilanciava una domanda timidamente e questo rispondeva, quindi metà del pranzo è andato così. Poi avevamo un appuntamento sia io sia lui. Nella prima parte io non ho potuto fare a meno di chiedergli di *Mastorna*. Poi, qualche anno dopo, lui già morto, mi è capitato di leggere, e di scrivere una prefazione per la sceneggiatura per Bompiani, che avevo trovato magnifica, proprio anche per la sua nudità. Avevo già visto le cose di Manara, mi piacevano molto, però c'era l'immagine e poi c'era l'immagine con questa sorta di insoddisfazione... Era come se fossero due sceneggiature, come quando vedi lo story

board, sceneggiatura, story board, sempre più vicino al film, e ti manca invece l'imperfezione del film finito, l'imperfezione e il trucco: il trucco del movimento, la menzogna del cinema, quella rispetto alla quale poi non puoi barare, devi riconoscere che stai apprezzando e godendo una menzogna, che tu sia autore o spettatore. C'è il patto della menzogna del cinema, che è quello di far finta che sia vero o, peggio ancora, far finta che non sia vero. Ho proprio l'impressione che lui avesse molto forte questo senso rispetto a *Mastorna*. Mi ricordo adesso l'altro motivo per cui l'avevo voluto vedere, gli avevo chiesto io se potevamo parlare che gli dovevo parlare di una cosa. In realtà era una curiosità molto banale e intellettuale, perché lui era venuto – sarà stato il '92 o '93, forse il '93 perché mi aveva detto che doveva operarsi dopo poco – lui era venuto in RAI sull'onda di una delle tante lamentazioni, mi sembra Kezich sul "Corriere": "Abbiamo un grande regista che non riesce a lavorare, è uno scandalo, ha avuto un premio qua o là, eccetera, e invece in Italia...". Poi era stato accolto male il suo ultimo film, che trovo geniale. Era venuto in RAI, l'aveva subito chiamato Angelo Guglielmi – allora lavoravo con Guglielmi in Raitre – l'aveva chiamato perché dice: "Perché non buttiamo tanti soldi su questo film, lo produciamo, se ha un progetto, perché so che ha diversi progetti...". Lui arrivò, io non ero presente. Finita la cosa, mi chiamò Guglielmi e mi parlò di un soggetto, di cui non ricordo nulla se non che era molto semplice – io sto parlando fuori casa, nel senso casa vostra, ma fuori casa, quindi probabilmente un soggetto conosciutissimo, dovrei conoscerlo, ma io non sono uno studioso di Fellini, anche se ho visto parecchie volte tutti i suoi film e mi piace proprio fraintenderlo al di là di quello che voleva e che vogliamo noi, che vogliono gli altri. Era un soggetto che aveva a che fare con un gruppo di turisti giapponesi e che finivano al Polo, mi ricordo questo. Ma era una sorta di documentario in realtà, così l'aveva presentato lui: "Una cosina di un'ora, seguire questi giapponesi...". Poi a me è stato riraccontato, ho cercato di leggerlo, ma non credo che fosse arrivato con un foglio, ne aveva parlato un'oretta – se qualcuno trova questa cosa... io l'ho chiesta poi a Guglielmi, secondo me non ha mai lasciato un foglio. Finivano al Polo e la cosa curiosa era che il film costava poco o tanto, non si sa, ma sembrava poco, era un'ora da girare tutta a Cinecittà. Solo che la scena al Polo doveva essere girata al Polo. E Guglielmi disse: "È un'idea bella, divertente, quasi comica, un documentario... però vuol girare al Polo", "Come al Polo?", "Sì, c'è una scena al Polo". "Cos'è un film di esplorazioni?". "No, ci sono dei turisti e c'è una scena al Polo e lui vorrebbe girarla al Polo, dice che poi non c'è mai stato, vorrebbe...". Dico: "Ma è chiaro che sta scherzando". "No, ha passato il pomeriggio, era molto appassionato dall'idea". Io ero attratto

da questa cosa che mi pareva evidente che fosse una scusa per non fare. Allora ero andato a parlare per questo, e lui, intanto, per il primo quarto d'ora, mi chiese esclusivamente di personaggi che apparivano in televisione e non solo in *Blob*. Quindi ebbi la conferma che avevo già avuto una volta con Tatti Sanguineti, del fatto che lui... ma poi basta aver visto mezza volta *Ginger e Fred* per capire che era uno spettatore accanitissimo, tutt'altro che distratto. Mi chiedeva solo precisazioni raffinatissime, nel senso che sapeva già, quasi più di me. Su *Blob* ha sempre detto delle cose precisissime, molto intelligenti, che possono sembrare banali ma nessuno – forse una volta Carmelo Bene – nessuno le ha espresse con tanta chiarezza. Lo dico spesso ma lo riaccenno, perché anche lì gli avevo proposto, al terzo anno di *Blob*, '91 e mezzo, di vedersi un centinaio di cassette di televisione italiana d'estate e di fare, alla fine dell'estate, un po' di corsa per mantenere un po' di affanno blobbistico, ed era un po' comico proporre una cosa del genere a Fellini, un *Blob* d'autore di mezz'ora, anche un'ora, sull'estate televisiva italiana. E lui ci pensò tre, quattro giorni, poi chiamò dicendo: "Ho pensato che sarebbe sbagliato, mi piace, ma sarebbe una cosa sbagliatissima perché... a me, sai, piace molto *Blob*, ma mi piace proprio quando non è né intelligente né stupido, quando si capiscono i nessi e sono molto divertenti e molto acuti, posso ridere o posso anche pensare, ma lo trovo troppo giusto, banale. Quando è molto comico, mi piace anche, ma è evidente che c'è un altro meccanismo che è quello comunque del comico, che gli dà una struttura forte. A me piace quando non si capisce niente, quando passa da una cosa ad un'altra, che sembra un po' idiota, a me piace così. E come si fa? Se faccio questo, dicono che sono rincoglionito...". Ho tentato per cinque secondi di convincerlo a farlo, perché aveva ragione ed ero assolutamente d'accordo.

Alludo al Polo Nord e mi dice: "Hai capito che non lo voglio fare?" Dico: "Non è difficilissimo da capire, perché portare una troupe non è... Da quello che ho capito, non è che devi andare tu con una sedici millimetri, tre persone e una slitta... insomma, secondo me, non vuoi farlo. Tullio Kezich scrive queste cose, ma tu non è che ti danni per fare i film. Per esempio, *Mastorna*: a me sembra una scusa". Sapevo delle superstizioni, quelle cose che si dicevano. E lui: "Ma sai, è bello avere un film come alibi. Cioè è come l'impressione che tu voglia disfare il film, negli ultimi anni, stai disfacendo le cose".

Ha detto una frase bellissima, che riassumeva quello che stavo più confusamente dicendo adesso ed ha detto: "Sì, sai, è molto bello, è molto comodo avere un film da non fare".

Avere un film da non fare, che non è disfare, che è già più teorico, è avere un film

da non fare. E non mi ha raccontato il motivo frivolo o intenso, voglio dire, o comunque quello intensamente frivolo, però abbiamo parlato dieci minuti del racconto di *Mastorna*, della storia, ed era evidente che al di là delle motivazioni, ripeto, intensamente frivole o frivolmente intense, c'era invece un sentirsi già superato dalla possibilità di farlo un po' più facilmente di quando aveva cominciato a pensare. Non era così, perché ancora non eravamo in un'era digitale facile, però c'era come la paura che adesso, allora, quindi dieci o undici anni fa, si avvicinasse il momento in cui avrebbe dovuto farlo, perché sarebbe diventato possibile.

Basta leggere la sceneggiatura, ma anche vedere il racconto a fumetti, la stesura a fumetti di Manara, per capire che era una cosa che rischiava di essere o dell'animazione interpolata con scene, quindi una sorta di pasticcio come Fellini non aveva mai fatto, oppure una cosa che richiedeva un investimento mentale e teorico per dimenticare che quelle immagini sarebbero state fatalmente imperfette, mentre le descrizioni erano di una prodigiosa mutabilità tra Carpenter e Spielberg. Cioè richiedeva un grande investimento sul momento del trucco, e non il trucco da circo, non quello felliniano più fastoso, ma anche più evidente, ma proprio il trucco che invece deve rendere nascosto il trucco, deve rendere improvvisamente naturale il massimo della finzione. E quindi ho avvertito un movimento doppio, come se avesse una sorta di angoscia sul fatto che presto questo film avrebbe potuto essere in qualche modo fattibile, unita di nuovo all'angoscia di non poterlo fare, perché comunque un film del genere sarebbe costato tantissimo. Quindi il film da non fare era da non fare per lui, da non fare per l'industria, era lo scacco perfetto, era il film fatale, il film già fatto che non avrebbe mai potuto fare. La frase "è così bello avere un film da non fare" mi colpì molto.

Allora, in questa settimana - scusate per questo repertorio grigiastro, ingrigiti dalla smemoria che vi ho or ora proiettato - mi sono successe almeno altre tre cose che formano una costellazione abbastanza felliniana. Una casualissima, in un periodo in cui ero pienissimo di cose da fare ho detto di sì ad una presentazione, una sera a Gradisca, in Friuli, dell'opera di Zbig Rybczynski. Solamente ieri, non prima, questo per insufficienza personale o per la riduzione dell'agilità personale e mentale, era una doppia cosa felliniana, nel senso che Gradisca è una parola iscritta molto precisamente in un film come *Amarcord*, una parola e un senso, se vogliamo, e Zbig Rybczynski - me ne sono reso conto quella sera senza minimamente pensare a Fellini, non era perché sapevo che una settimana dopo sarei stato qua - Zbig Rybczynski mi è apparso quella sera, rivedendo cose che avevo già tutte viste, come un cineasta pienamente felliniano nell'immaginario, in quel che si vede di nuovo, non tanto nel dissolvere, nello sfaldare, nel mutare

i movimenti, nel riscriverli, nel dettarli... i girotondi, gli affollamenti un po' surreali. È davvero una sorta di assurda *Dolce vita* elettronica o un eterno finale di 8½. È il fellinismo deterioro che abbiamo visto dopo il finale di 8½, e abbiamo visto o crediamo di avere visto diciamo in decine, forse dovremmo dire in centinaia di film, belli o brutti, non importa, può essere il finale del primo *Heimat*, può essere il finale geniale di *Titanic*, comunque è come se quella situazione di carosello e di girotondo restasse per sempre legata a questa circolarità felliniana, un po' sgangherata, ma che quindi non si dà come totale ma è sufficiente in questa circolarità ad esaurire e a soffocare.

Cito questo perché trovo che sia una delle immagini che più persistono negli schermi di tutto il mondo, continuamente. Perché Fellini non lo trovo molto presente, se non nella biografia di alcuni cineasti come quelli che avete sentito per esempio stamane, ma non mi sembra un cineasta che sta marcando il cinema come si svolge adesso. Probabilmente ad un certo punto si rivelerà una sorta di grande teorico di uno dei limiti del cinema, appunto del limite verità del cinema.

La terza cosa è che ho rivisto una lunga conversazione con Sokurov – spero non sia già tornato dal sonno post prandiale Otar Iosseliani che sicuramente non ama Sokurov. Sbodinando e rivedendo le ultime correzioni di questa lunga intervista, Fellini emergeva continuamente, emergeva ogni volta che si parlava di suono, ogni volta che chiedevo come mai ad un regista che aveva fatto moltissima radio, che era ossessionato dalla voce, che entrava con la propria voce, che entra con la propria voce in quasi tutti i suoi film, appunto Sokurov, che si offre come voce, che poi dichiara di amare la voce dei personaggi, perché poi tutti i suoi film siano doppiati – salvo uno – inesorabilmente doppiati, inesorabilmente deviati nel sonoro, mutati. E lui la prima cosa che ha citato è stato *Cabiria*. La seconda cosa che ha citato è stata per l'appunto *Il bidone*, e poi *La strada*. Nel senso che diceva: ma pensa cosa sarebbe stato *Cabiria* se la Masina, che in questo film è una delle cose più straordinarie mai viste al mondo, al cinema, avesse dovuto preoccuparsi di parlare, di mantenere un tono, di ricordare le cose, per raggiungere un finto equilibrio, una finta verità nella situazione invece caotica e comunque iperartificiosa del set. Ed è la prima volta che ho sentito giustificare così l'uso del doppiaggio, perché di solito io ho sempre capito, e anche amato, il più che è il doppiaggio. Un film che ricomincia. Fellini, per l'appunto: finisce la ripresa e adesso comincia un'altra immaginazione, un altro delirio, un altro gioco, si riscrive letteralmente; che è quello che poi fa orrore, fa un po' paura invece ai maniaci dell'autentico, oppure anche a chi ama il cinema di un amore così totale da essere parziale, da avere bisogno di mantenere tutto quello che è avvenuto lì,

tutta la verità automatica, che è fondamentale nel cinema ma che a quel punto basterebbero cinque secondi per esaurire tutta l'attenzione, ad esaurire tutto il senso di un film; invece scrittura, riscrittura...

Da parte di Sokurov c'era invece un tornare ancora prima, un tornare al momento in cui il set diventerebbe non dico ingovernabile, ma diventerebbe il luogo di un'eterna attesa, il luogo di un'impossibilità di raggiungere, di avere quel che si vuole; e quindi scontare che una parte, per esempio la voce, non possa riescere quel che si vuole che sia, e quindi rinviare. Credo che anche questo faccia parte del non voler finire di Fellini, del non chiudere, non del lasciare sempre qualcosa da fare, perché poi non è qualcosa di più da fare, e se scorriamo i suoi titoli si ha sempre l'impressione che siano sempre le stesse cose da fare. Ripeto: l'ultima parte della filmografia di Fellini è un incredibile girare in tondo, è come se fosse continuamente la scena di 8½, senza bisogno di vedere una circolarità evidente.

Mi è piaciuto molto sentire adesso raccontare questa previsione/desiderio di Fellini, la dialisi, questa sorta di immaginazione di un'attesa e forse di un ritorno. Io devo dire che dieci anni fa, forse qualcuno se lo ricorda – non c'entra tanto, per una volta, Berlusconi, che era di là da venire, e che già, per altro, in *Ginger e Fred*, nelle nostre vite era un fenomeno ampiamente digerito; Berlusconi non è arrivato solo perché è entrato in campo nella sfera politica sotto quell'altro tipo di riflettori, è diventato il mostro – c'era qualcuno, per esempio semplicemente Fellini, che con *Ginger e Fred* mostrava il berluscocchio nostro, perfino suo, berluscocchio perché dà un'idea di cocchio, che poi è giusta, è il principe azzurro, l'Italia, gli azzurri, il cielo azzurrino, il cielo azzurrino molto felliniano che tornava in alcuni spot di Forza Italia, fatti con le stesse scenografie. È vero, credo che c'entrasse Geleng. Mi fa impressione perché quel momento era l'ultimo momento per capirlo – perché poi quando le cose avvengono sono loro che ci capiscono e ci hanno già sorpassato – come era già mutata, ripeto, la situazione di un paese che poi è un paese abbastanza affascinante come situazione, sempre, abbastanza indicativo di altro, come è l'Italia, questo museone. E allora Fellini è il primo che nel museo Italia ha visto con precisione al loro posto gli zamponi appesi, che fanno parte del museo, ha visto la televisione come perfetto museo già felliniano, era già il rincontro di sé.

Più circolare di così! Oggi avete sentito Bertolucci parlare della Roma che non esisteva, della Roma che esisteva indotta subito dopo da un film in un'epoca dove ancora la diffusione non era così istantanea, immediata; la diffusione era un'operazione materiale, diciamo, meno agevole, in *Roma*, un film che quando

vidi da piccolo non mi aveva entusiasmato. *Roma* è un film, lo si può amare o meno, ma è un film imprescindibile proprio dal punto di vista politico, sociologico; è l'unico film che dice in una volta sola tutto di tutta l'Italia del dopoguerra. Per un montaggio che doveva mostrare cose italiane tipiche, ad un certo punto ricapitammo su *Roma*: non c'era nulla che tu dicessi dell'Italia, il cibo, la religione, la famiglia, il sesso... tutto in *Roma* c'era, e tutto era preciso e dilatato, e tutto era nello stesso tempo, e questa era la cosa un po' terrificante poi del cinema di Fellini, già ritrovato sub specie Fellini, ma non come Fellini, come molto suo cinema lo deformasse nel senso onirico, di un suo dato, di un suo modo di vedere, ma era come se lo ritrovasse allucinato e un po' sconsolato come già aderente a quel suo modo di vedere, che per quanto fosse grottesco, soggettivo e deformante diventava ed era assolutamente realistico, banale, naturalistico.

Perché *Ginger e Fred* sembra un film così spento? Perché è un film del già avvenuto, cioè un film compiutamente spettrale, in questo senso ancor più de *La voce della luna*.

Allora, ho un po' di pudore a raccontare, questo però l'ho raccontato molte volte e ho pudore perché la ripetizione è insopportabile, specie la ripetizione di sé, mentre una cosa che vi ho raccontato prima, che era quasi nulla, non l'avevo mai detta. Invece questo mese finale di Fellini credo che sia stato davvero una grande offerta di sé, ma naturalmente un'offerta voluta o non voluta non lo so, però questo sostare non da parte di una persona, di un grande regista, di un grande intellettuale, ma comunque separato in quanto tale. Da una parte Fellini, che uno conoscesse il suo volto o meno, nel nome e nella parola era il cinema italiano nel mondo. Dall'altra il cineasta che ha fatto pensare che si potesse fare un cinema personale all'interno del cinema commercializzato, sempre più mondiale nello stesso tempo, delle nazionalità che concorrevano. È stato comunque un cambiamento mentale, ancora più.

Di nuovo, le tracce del cinema di Fellini secondo me si trovano poco nei film di oggi, ma è come se tutto venisse da quello ancora prima: da una parte Welles, dall'altra Fellini, non a caso comunque due maghi, forse non due cineasti immensi, ma due cineasti un po' al di là o prima del cinema. Allora questa icona che già nel nome resta esposta ad un'opinione pubblica per un mese, volente o nolente, giusto o sbagliato, mentre il paese è già mutato, o sta mutando radicalmente, è come se fosse una sorta di veglia.

Per finire, invece racconto di un momento a Cinecittà, l'ultima volta che ho visto girare Fellini. Girava uno degli spot pubblicitari che faceva ogni tanto negli ultimi anni come lavoro, e c'era una galleria del Gran Sasso, ricostruita in

studio, c'era Rotunno anche. Ecco, questo è il film che non ho potuto portare, lo cerco da allora, da dieci anni, so di avere la cassetta ma non l'ho mai trovata, ho la cassetta girata. Era sempre molto affabile, salvo ogni tanto qualche ordine un po' imperioso, secco. E l'ordine più secco che dette fu ad un certo punto: era passata un'ora, si aspettava una lampadina, nulla, era proprio il cinema italiano, il cinema mondiale, il cinema dei grandi mezzi al massimo. A proposito della verità che poi resta nel cinema, era la verità del set del cinema: una completa inutilità, una completa macchina che serviva a far vivere il cinema italiano inteso come generazioni, non dico come industria ma come puro trascinamento. Lì in attesa. E a un certo punto, ingannando l'attesa dell'ultimo dettaglio tecnico Fellini gridò – avevano già fatto due riprese prima che arrivassi, poi in un'ora e mezzo piccoli cambiamenti – gridò: “Via il tulle”. Prima Rotunno si fermò un po' guardando l'aiuto operatore, poi pian piano altri del set. Poi si avvicinò, forse era Notarianni, e disse: “Il tulle l'avevano già tolto”. Era già la ripresa senza tulle, insomma. Lo trovai molto divertente. Lui invece non si era divertito per nulla e lo vidi molto triste in un attimo, un lampo di tristezza. Fece cambiare una cosa all'uscita della galleria, del trenino, e fecero la ripresa.

Però trovai così terribile, e così divertente, che il grande regista mondiale – non perché stesse facendo della pubblicità più o meno banale, che era anche molto divertente, ma perché mi ero trovato vicino davvero al velo, ad un velo che è come se lui avesse voluto squarciare, ancora raggiungere una verità – invece non si rendesse conto di come il velo fosse già stato tolto. E tra l'altro di come lui stesso più di altri registi, più di altri cineasti, probabilmente avesse già tolto il tulle, il velo, anche nei suoi momenti più artificiosi. Cioè nel suo film più mascherato, più di mascherone, *Casanova*, che è questo capolavoro assoluto dove il velo è proprio caduto per sempre. Che poi sia vero o finto il mare, che sia tutto cartapesta è proprio perché il velo è caduto. Grazie.

(testo non rivisto dall'autore)

(IL) BIDONE (CHE) MASTORNAby **Enrico Ghezzi**

I am sorry but you will hear a lot of hesitations in my talk because a curious thing happened. I was preparing a talk on another director who I cannot fail to mention, Aleksandr Sokurov, whose complete retrospective will be shown in Turin next week. I had the two texts up on the computer in the train, something that I can never manage but this time I even found the plug. At a certain point when that thing comes up saying: "Save or delete corrections", you have to make a logical reasoning and I got it wrong, in the sense that the X that remained was the X of the one below, which was Fellini's talk. So I deleted it. No matter, because the things that I wanted to say are very simple and also very disjointed. I know that I am autonomously disjointed and it is something that I indulge in too much, when talking and thinking about Fellini, who willingly indulged, with great pose I think, in this disjointedness. But in actual fact what we are left of his cinema and also of his intellectual journey is very precise. It is impressive how his work remains, on the other hand, incredibly closed, intentional, precise and even monumental, more so than works which are more monumental and pompous. All this as a whole, as you by chance hear, or hear again for the umpteenth time, something that you have often heard, on television, because Fellini is a continuous celebration. This cyclic aspect is rather terrifying. But when you hear it again and for the umpteenth time it strikes you as if it was the first time, as if you had never heard it before or after, when he says (for example to me it happened twice this year in an interview that you have often seen. A television interview, of which there is a printed version too, that I looked for the other day, unsuccessfully) something very simple. He expresses shame and reserve, but with a smile that is at the same time melancholic and amused, for the obscenity of cinema; not for what it shows us of the world, of a set, a body or an eye, a look, a light but of itself. He says: "I am so worried when a film is released, any film of mine...". In one of the two versions he even says: "I am also embarrassed when I see someone else's film, a colleague's", he is obviously talking about films by auteurs. I would say that it is one of the most precise definitions, even if he doesn't say it, of the auteur cinema, and I believe he captures in this very simple phrase, this feeling that almost seems banal, but is in actual fact hyperbolic and very strange. It captures the specific perversion of the auteur cinema, that feeling that you are given everything, whether you film a childhood memory or a car that drives around. "A film is so nakedly exposed and what I am, is so evident that it can't...I can't deny this truth of cinema".

And this is said by a great showman of cinema, a great re-inventor of the idea of cinema as a general trick, or at any rate a person who has been around for many decades before disappearing as an earthly trace. He is amongst those that have represented cinema primarily as a disguise, as a blaze of the imaginary, beyond objectiveness, and he is the one expressing this fear of being transparent, the fear of being completely readable and the fear of giving himself, of being there. Naturally there is the projection in this, perverse even, the re-investment of reading oneself, of one who in some way knows, knows the set, knows what has happened, knows what was intended, who knows all that is missing from what was intended and who therefore can be ashamed about a result. I have rarely found this type of fear in Fellini, the fear that struck me in this phrase. Let's be clear, it is a phrase that takes up 45 seconds. One day I was talking about it for a program being edited and the person editing didn't find it. I even thought I was wrong and he didn't use it because he didn't find it. The following day it took me half an hour of going backwards and forwards, because it

is so short and there was no alteration, but it expressed this strong melancholy, this strong doubt, this not being there, being there and not being able to defend oneself from having been there for anyone who had seen or would see that film.

The title that I can't remember well was *(il) bidone (che) mastorna*, which for me is obviously tied to two films. One that I saw almost immediately after the *cineforum* with my mother with Bergman, Fellini, Vajda and Ford fortunately. I liked Fellini's films but when I subsequently discovered for the first time (at least seven or eight years later, I was eighteen by then), *Il bidone*, I was almost furious with those that had not let me see it with the other films. Not that it was openly said that it was a wrong and ugly film, but at the time it was certainly considered a minor film. It was never among the four Fellini films that... And to me it seemed so dazzling. Such a naked film compared to other Fellini films. So naked because it is not screened by an autobiographic or at any rate autobiographical evidence for the viewer and therefore it could be connected to the presumed originality and evident geniality of the director, whether one loved it or not. It evidently seemed like the least Fellinian film or the least marked by the Fellinian stamp. To me it seems like a film which delivers, with the bluntness of a second rate American noir, the key, the subject of the Fellinian subjects: that is this selling, within this sort of simony that is cinema, of the sacred or the profane (it doesn't matter in the sense that it is a passage, a very light beating between the two things, of the alleged world and non world, of the alleged otherworldly, of the alleged religious, it depends on what moment of the passage we take) and making it, in the act of selling it, show business, goods, distributing it, making it something else. Something new that will end up in anyone's hands, from sale to sale, automatically selling without a thought, the surplus value itself that is this operation.

En passant, it seems to me that this is, on the other hand, much more evident. This is the subject of the film, not the narration or what is told, but the subject of the film, in the sense that it is burnt and freed from recalling itself. Whilst the *La dolce vita*, *Toby Dammit* and *Casanova* series, these three films and in actual fact all the last Fellini films, are already an anticipation of the future coma, of the future suspension, of the future stop. This is how I find the final Fellini cinema: a cinema in which not only there is no "The end", but it is all an end that tries not to end that is a pause on the end. Seeing more than half of one of these last films at one time, maybe seeing two, three or four in one night, as I have done, leaves you with a terrible sense of negative intensity. And you get here, I think, through this line of pauses in three, four or five moments in a sort of analysis-crossing through show business. Probably the most intense moment is the shortest and most burnt. I am thinking of *Toby Dammit*, from 1968, the most marked and once again not an overtly undervalued film, but always on the sidelines. An episodic film by definition and in actual fact so terribly branded. I didn't have the time nor the desire to edit some things on Fellini, because in this period, amongst other things, I have done it in television, but I thought of... - I thought of this, this morning, having lost the text, which once again are the things that I am saying but slightly more condensed and with apparently more sense. I had decided to tell you a very small thing, it is not even a gift, it's rather something very disgraceful.

It is something that I have never said, not due to reserve, because I like to talk about the few meetings I have with directors, especially with directors that are not my immediate friends. With those three, four or five directors that I know, I happen to hear something and then after two months of thinking about it, I write it down and say it as if it was mine. I met Fellini seven or eight times, of which four or five times was with friends like Tatti Sanguineti, whilst working for Taormina, to

find the cuts... then I spoke to him often on the telephone, on his own. Often I spoke to him and often I wanted to laugh hearing him make other voices, like the governess... Once I recognised him and on that occasion he told me something that he wanted to tell me for a long time (we knew each other for a long time, we had seen each other for those ten times, always with other people), that he would very much have liked to put me in Hamlet. I was delighted. When we saw each other again after three or four months I was obsessively searching for something that more than anything in the world I would love to see: the complete version of *Casanova*, without the clean audio, with the audio that doesn't deny the truth/lie of the set, with the numbers, with everything... the outtakes.... He was interested too, pretending always.... "No, these things", and he started making telephone calls, moving things and looking, curious, I am not saying interested, but unable to resist the curiosity due also to this internal ventral almost surgical element. At any rate we met for lunch, in a place that I had already gone to once when we were more than one, close to Corso d'Italia. I have never told this before because it seemed so disappointing, in the sense that after twenty minutes a man that I didn't know came by. It wasn't someone in show business and he started talking and stayed for half an hour with Fellini, who was alternately impatient and then always curious and then he obviously wasn't interested... - I found him very kind, because he didn't feel like talking but he also didn't want to show this, it must have been some sort of friend, so he would timidly come back with a question and this person would answer. So half the lunch went like this and both of us had an appointment. In the first part I couldn't refrain from asking about *Mastorna*. Then, some years later, he had died already, I happened to read, and to write the introduction for, the screenplay for Bompiani that I had found magnificent because of its nakedness. I had already seen Manara's things, I liked them a lot, but then there was the image, and then there was the image with this sort of dissatisfaction... It seemed like they were two screenplays, like when you see the storyboard and the screenplay and the storyboard is always closer to the film even if you are missing the imperfection of the finished film. The imperfection and the trick: the trick of the movement, the lie of cinema, the one that you can't lie about and you must recognise that you are appreciating and enjoying a lie, whether you are the author or the spectator. There is the pact of the lie in cinema, of pretending that it is true or worse still to pretend that it isn't true. I really have the impression that this feeling was very strong in him, with respect to *Mastorna*. I now remember the other reason why I wanted to see him, I had asked him if we could talk, that I had to talk to him about something. In actual fact it was a very banal and intellectual curiosity, because he had come (it must have been '92 or '93, perhaps '93 because he told me that he was going to be operated shortly afterwards) to the RAI, following one of the many lamentations of Kezich on the "Corriere": "We have a great director who can't work, it is a scandal, he has received prizes left right and centre, whilst here in Italy...". And his last film, that I find inspired, had been badly received. He had come to the RAI, as Angelo Guglielmi had immediately called him (at the time I worked with Guglielmi at Raitre). He called him because he said: "Why don't we throw a lot of money at this film, we produce it, if he has a project, because I know he has a lot of projects...". He came when I wasn't there. Once they had talked, Guglielmi called me and talked to me of a story, of which I don't remember anything other than it was very simple (I am talking out of my depth, as in your waters, therefore a very well known story, I should know it but I am not a Fellini scholar, even if I have often seen all his films and I really like misunderstanding him beyond what he wanted, what we want or what others want). It was a story about a group of Japanese tourists that ended up at the North Pole; that I do remember. But in actual fact it was some sort

of documentary, he had presented it like this: “An hour long thing, following these Japanese...”. It was then explained to me, I have tried to read it but I don’t think that he came with something written, he had talked about it for an hour – if someone finds this thing... I asked Guglielmi about it, but I don’t think there was anything written. They ended up at the North Pole and the funny thing was that we didn’t know how much the film was going to cost, it didn’t seem like a lot, it was an hour’s worth of shooting in Cinecittà. But the scene at the North Pole had to be shot at the North Pole. Guglielmi said: “It is a nice idea, amusing almost comical, a documentary...but he wants to shoot at the North Pole”, “What do you mean the North Pole?”, “Yes, there is a scene at the North Pole”. “Is it a film about exploration?”. “No there are some tourists and there is a scene at the North Pole and he wants to shoot it at the North Pole and he says that he’s never been there, he would like...”. I said: “But it’s obvious he’s joking”. “No, he was here all afternoon. He was passionate about the idea”. I was attracted by this thing, which seemed to me like an obvious excuse not to do it. So I had gone to talk to him about this and for the first quarter of an hour he asked me all about the characters that appeared on television and not only in *Blob*. So I had the confirmation of something that I had already seen with Tatti Sanguineti, of the fact that he...but then all you need to do is watch a bit of *Ginger e Fred* to understand that he was a very passionate spectator, anything but distracted. He asked me only very refined explanations, as he already knew everything, nearly more than me. He has always said very precise things about *Blob*, very intelligent, that can seem banal but nobody (maybe Carmelo Bene once) expressed them with such clarity. I say it often but I will say it once again, because even that time I asked him, during *Blob*’s third year, half way through 1991, to view hundreds of cassettes of Italian summer television and to prepare for the end of the summer (in order to do things in a hurry and maintain that *Blob* breathlessness and it was rather comical asking Fellini something like that) a special Fellini *Blob* of half an hour, an hour even, on Italian summer television. He thought about it for three or four days and then called me saying: “I have realised that it would be wrong, I like it, but it would be very wrong because... I like *Blob* a lot, but I like it when it’s neither intelligent nor stupid, when you can understand the connections and they are fun and very sharp, I can laugh or I can think, but I find it too right, banal. When it is very comical I like it even, but evidently there is another mechanism, a comical mechanism, that gives it a strong structure. I like it when you can’t understand anything, when it jumps from one thing to another, it seems slightly idiotic, and I like it like that. And how can you do it? If I do this, they’ll say that I have lost it...”. I tried to convince him for five seconds, because he was right and I agreed with him completely.

I then hinted at the North Pole and he said: “You’ve understood that I don’t want to do it?”. I said: “It is not very difficult to understand, because taking a crew is not... From what I have understood, it’s not that you have to go there with a 16 mm, three people and a sled... I don’t think you want to do it. Tullio Kezich writes these things, but you don’t kill yourself to make films. For example *Mastorna*: it seems like an excuse to me”. I knew about the superstitions, those things that people said. And he said: “You know it’s nice to have a film as an alibi. It seems like you want to undo the film, in the last years, you undo things”.

He said a beautiful thing, which summed up what I was more confusingly saying right now: “Yes, you know it’s very nice, very comfortable having a film not to do”.

Having a film not to do, which is not undoing, which is already more theoretical. It is having a film not to do. He didn’t tell me the frivolous or intense or the intensely frivolous reason, but we talked ten minutes about *Mastorna*, the story, and it was evident that beyond the motivations, that

I reiterate, can be intensely frivolous or frivolously intense, there was a feeling of being surpassed by the possibility of making it rather more easily than when he started thinking about it. It wasn't like that, because we were not in an easy digital era, but there was the fear, like now, those ten or eleven years ago, that the moment that he would have to do it was approaching, because it was going to become possible.

Just reading the screenplay, or seeing the story as a comic by Manara, you could see that it was something that risked being either animation cut with scenes and therefore some sort of mess that Fellini had never done before or something that required a mental and theoretical investment to forget that those images would have been fatally imperfect, whilst the descriptions were of a prodigious mutability, somewhere between Carpenter and Spielberg. It required a great investment in the tricks, but not the circus tricks, those sumptuous, but also most evident, Fellinian tricks, but the sort of tricks that must hide the tricks and must render the height of illusion suddenly natural. I felt a double movement, almost as if he felt a sort of anxiety over the fact that soon this film was going to be possible, married to the anxiety of not being able to do it because a film like that would have cost a great deal. Therefore the film not to do was not to do for him, for the industry. It was the perfect checkmate, the fatal film. The film that was already made that he could never do. The phrase "it is so nice having a film not to do" struck me a lot.

This week (please excuse me for this greying repertoire, greyed by forgetfulness, that I have projected for you) at least three other things, that form a rather Fellinian constellation, have happened to me. A very casual thing, in a period full of things to do, I agreed to making a presentation, in Gradisca, Friuli, on the work of Zbig Rybczynski. That evening on seeing things that I had already seen, Zbig Rybczynski, (I realised this that evening, without remotely thinking about Fellini, it wasn't because I knew that a week later I was going to be here) seemed to me like a completely Fellinian filmmaker in his imagination, in what one sees again, not so much in the dissolving, crumbling and mutating of the movements, in re-writing them in dictating them...the circular dances and the rather surreal crowding. It really is an absurd electronic *La dolce vita* or an eternal ending of 8½. It is the second-rate Fellinian that we have seen, or believe that we have seen, in dozens maybe hundreds of beautiful or ugly films, it doesn't matter. It could be the ending of the first *Heimat* or the inspired ending of *Titanic*, at any rate it is as if that carousel, that circular dance, remained tied to this slightly disjointed Fellinian circularity, which doesn't give itself completely but, in this circularity, is enough to exhaust and suffocate.

I am mentioning this because I find that it is one of the images that continually lingers the most on the screens of the world. Whilst I, on the other hand, don't find that Fellini is so present, apart from in the biography of certain filmmakers such as the ones that you have heard this morning, he is not a filmmaker that is influencing cinema as it is made today. At a certain point he will probably reveal himself to be a great theorist of the limits of cinema of the limit of truth in cinema.

The third thing that I saw again is a long conversation with Sokurov – I hope that Otar Iosseliani hasn't already returned from the post *pandrial* sleep, who certainly does not love Sokurov. Whilst transcribing and reviewing the final correction of this long interview, Fellini continually came up. Each time that sound was mentioned, out came Fellini. Each time that I asked why a director that had worked a great deal in radio, who was obsessed with the voice, that spoke with his own voice in nearly all his films, that offers himself through his voice, then declares that he loves the voice of the characters. Because all his films, apart from one, are dubbed, ruthlessly dubbed, the sound ruthlessly changed and muted. The first thing that he mentioned was *Cabiria*. The second thing

was in fact *Il bidone* and then *La strada*. He said: just think what *Cabiria* would have been like if Masina, who in this film is one of the most extraordinary things the world and cinema has seen, had to also worry about speaking, about keeping a certain tone, had to remember things, to achieve a false equilibrium, a false truth in the chaotic and hyper artificial situation of the set. This is the first time that I have heard this sort of reasoning for the use of dubbing, because I have always believed, and loved, that extra factor that dubbing represents. A film that starts again. Fellini for example, would finish shooting and start another imagination another delirium another game, he literally rewrote himself. Which is what horrifies and scares those that are obsessed by authenticity or those that love cinema with such a total love to the extent that they are biased, they need to maintain all that took part there. All the automatic truth, that is fundamentally in cinema but at that point just five seconds would be needed to exhaust the attention, exhaust the whole sense of a film. Here on the other hand there is a writing and then a re-writing...

Sokurov on the other hand returned even earlier, returned to the moment in which the set would become not ungovernable, but a place of eternal waiting, a place with an impossibility of achieving, or having, what one wanted. And therefore taking for granted that a part, the voice for example, cannot be what one wants it to be and therefore putting it off. I think that this also has to do with Fellini's not wanting to finish, to close. Not as if he wants to leave something to do, that isn't something extra to do and if one looks at his credits, one always has the impression that they are always the same things that have to be done. Once again: the last part of Fellini's output is an incredible running in circles, continually the scene from 8½, without needing to see an evident circularity.

I enjoyed very much hearing of Fellini's prediction/wish for the dialysis, this sort of imagination waiting and maybe returning.

I must say that ten years ago, maybe someone remembers this (for once Berlusconi, who still had to arrive, and who was already a fully digested phenomenon, in *Ginger e Fred*, in our lives; Berlusconi hadn't arrived because he entered the political sphere under those other types of reflectors, he became the monster) there was someone, Fellini for example, that with *Ginger e Fred* showed our, his even, Berlusconi, the Prince Charming, Italy, the blues, the pale blue sky the very Fellinian pale blue sky that appeared in certain Forza Italia adverts made with the same sets. I believe that it is true that Geleng had something to do with it. It strikes me because that moment was the last moment to understand him (because when things happen, it's they that understand us and have surpassed us) that it had already changed, the situation of a country, that is a fascinating country in terms of its situation, always rather indicative of something else, that is this great museum that is Italy. And so Fellini was the first who in this Italian museum accurately saw the stuffed pig's trotters hanging, that are part of the museum, saw television as the perfect Fellinian museum, he was already meeting himself.

More circular than this! Today you have heard Bertolucci talking of the Rome that didn't exist, of the Rome that existed due to a film, in a period when the diffusion wasn't so instantaneous and immediate. The diffusion was a material operation, let's say, less manageable, in *Roma*, a film that I saw when I was young and which had not excited me. *Roma* is a film that one can love or hate, but it is a film that cannot be ignored from a political and sociological point of view. It is the only film that in one go says everything about post war Italy. We went back to Roma for a piece that had to show all typically Italian things: there wasn't anything that one could mention about Italy, the food, religion, family, sex...it was all in *Roma* precisely and dilated, and everything was at the same time, and that was the rather terrifying thing of Fellini's cinema, already a sub-Fellini

but not like Fellini. Like a lot of his cinema it deformed him in the dream sense, his way of seeing, but it was as if it found him dazed and rather dejected. As if he already adhered to his way of seeing, however grotesque, subjective and deformed and it become and it was completely realistic, banal and naturalistic.

Why does *Ginger e Fred* seem such a muted film? Because it is a film about what has already happened, a film fully spectral even more so than *La voce della luna*.

So I am rather ashamed of saying this, even though I have said it often, because repetition is unbearable, especially the repetition of the self, whilst the thing that I told you earlier that was nothing, I had never said it. I believe that this final Fellini month has been a great offer of oneself, but naturally a desired or undesired offer I don't know, but this dwelling not by a person, a great director, a great intellectual but at any rate separate as such. One the one hand Fellini, whether one knew his face or not, in name and action was Italian cinema in the world. On the other he was the filmmaker that made it possible to believe that a personal cinema could be made within a commercial, and at the same time globalised, cinema, of the nationalities that took part. It was at any rate a change in thinking.

Once again the traces of Fellini's cinema are difficult to find in today's films, I believe, but it is if everything originates from much earlier. On one side Welles and on the other Fellini, two magicians, perhaps not huge filmmakers, but both slightly beyond or ahead of cinema. So this icon, that already in the name remains exposed, like it or not, rightly or wrongly, to public opinion for a month, whilst the country has already changed or is changing radically, it is like a sort of wake.

In conclusion I will tell you about a moment in Cinecittà, from the last time that I saw Fellini shooting. He was shooting a commercial, which he did from time to time in the final years and there was the Gran Sasso tunnel reconstructed in the studio and there was Rotunno. This is the film that I couldn't bring, that I have been looking for since then, ten years ago, I know that I have this cassette, but I didn't find it. He was always very friendly except that at times he gave some rather imperious and curt order. And at a certain point he gave the most abrupt order. An hour had passed and they were waiting for a light bulb, nothing, it was Italian cinema, the world cinema, the cinema of the huge means. Going back to the truth that remains in cinema, it was the truth of the cinema set: a complete nothing, a complete machine needed to keep Italian cinema alive as generations intended it, not as an industry but as a pure spellbinder. There waiting. At a certain point to kill the waiting time for this last technical detail, Fellini shouted – having already done two shots before I arrived, followed by an hour and a half of small changes: “remove the tulle”. Rotunno stopped and looked at the assistant cameraman and then slowly to others on the set. Then Notarianni maybe, approached him and said: “They had already removed the tulle”. It was already the shot without the tulle. I found it very amusing. But he hadn't enjoyed it at all and I saw him very sad for a moment, a flash of sadness. He had them change something at the mouth of the tunnel, on the train, and they shot it.

I found it so terrible and so amusing that the great world director (not because he was doing commercials, which was also very amusing, but because I had really found myself close to the veil, to a veil that he had wanted to tear, to reach a truth) on the other hand didn't realise that the veil had already been removed. And how he, more than other directors, other filmmakers, had already, even in his most contrived moments, removed the tulle or the veil. Such as his most veiled film, *Casanova*, this complete masterpiece in which the veil has fallen forever. If the sea is real or false, if it is all papier-mâché it is because the veil has fallen. Thank you.

(not reviewed by author)

PRESENTAZIONE DE *L'ULTIMA SEQUENZA*

MARIO SESTI

Sono perfettamente consapevole che per diversi giorni siete stati destinatari di un numero straordinariamente grande di parole, spesso notevoli, quindi non ho alcun diritto di abusare ulteriormente della vostra attenzione. Prenderò solo pochissimi minuti per dirvi alcune informazioni fondamentali sul film che state per vedere: *L'ultima sequenza*.

Per quale ragione Fellini cambiò il finale di *8½*, che aveva scritto, in sceneggiatura, insieme a Pinelli e agli altri autori?

Il film che vedete nasce semplicemente, all'inizio, per dare risposta a questa domanda, quasi una semplice inchiesta giornalistica. Non è un'eccezione che Fellini cambi la sceneggiatura, ma lo è sicuramente, almeno nella mia esperienza di studi felliniani, che Fellini sia così indeciso sulle sequenze che devono finire il proprio film, oppure sulle sequenze da mettere in un determinato momento del proprio film.

L'ultima volta che Fellini ne parla, ufficialmente è in un'intervista alla Cederna nel dicembre del '62, in cui dice esplicitamente che è indeciso su quale sequenza mettere come finale.

Se pensate che *8½*, esce nelle sale nella prima settimana del febbraio del '63 e che quindi c'erano poche settimane tra mix, edizione, taglio del negativo, promozione, è ragionevole immaginare che Fellini sia stato effettivamente molto indeciso su quale finale mettere in quello che per molti era destinato a diventare probabilmente il suo zenit creativo. È difficile trovare, in tutta la carriera di Fellini, simili momenti di indecisione.

Per condurre questa indagine ho adottato un metodo semplicissimo, ho fatto intervistato tutte le persone che o avevano partecipato a quella sequenza (attrici come Claudia Cardinale, Sandra Milo, Anouk Aimée), o vi avevano lavorato (ai

costumi, alla scenografia, alla fotografia) o avevano avuto il privilegio di aver visto quella sequenza. Perché Fellini, addirittura – e di questo mi sembra veramente non ci siano precedenti – ad un certo punto, proiettò, a diverse persone, il film con i due finali, quello che attualmente conosciamo (quello del carosello, del circo, che originariamente, in realtà, era un trailer), e quello del treno, di cui sono accidentalmente venuto a conoscenza grazie a Cinemazero, l'Associazione che cura anche il Festival del cinema muto che, acquisendo l'archivio delle foto di Gideon Bachmann, mi fece vedere queste foto: tra queste, per l'appunto, ce n'erano alcune che io non riuscivo a riconoscere, non riuscivo a capire a quale sequenza si riferivano, proprio perché questa sequenza non era stata inclusa nel montaggio definitivo. Tutti ritengono sia andata persa. Ora, mi sembra sia stato Truffaut a dire che la presunzione del critico è quella di sapere, sul film, addirittura di più di quanto ne sa il suo autore, che, se ci pensate, è una presunzione a tutti gli effetti, almeno allo stesso livello di quella del regista che vuole, a tutti i costi, che tutti sappiano ciò che lui ha da dire attraverso un film.

Non sono sicuro di avere risolto il mistero e naturalmente sarete voi a giudicarlo, però ho idea di saperne, su quel vagone, probabilmente più di quanto nessun altro ne sappia tuttora. Era un vagone ristorante di circa 25 metri, aveva, come sentirete raccontare voi stessi, alle due estremità due specchi che ne prolungavano all'infinito la lunghezza. Aveva dei rivestimenti in faggio, delle guarnizioni in ottone, ogni tavolo aveva dei tovaglioli di lino, aveva due bicchieri ciascuno, uno per l'acqua, uno per il vino, ogni tavolino aveva un piccolo contenitore per fiori con un iris dentro. La lavorazione di questa sequenza portò via, in realtà, diversi giorni. Alcuni sostengono che addirittura vi fosse della musica che si sentiva durante le riprese di questa sequenza. Tutti i personaggi che vi comparivano, tutti i personaggi del film, erano vestiti di bianco. Dove andavano tutte queste persone? Le risposte che vengono date da alcuni di loro, come sentirete, sono molto affascinanti, e non c'è nessuna persona che abbia visto questa sequenza, che non conservi di essa un ricordo quantomeno misterioso, enigmatico.

Spero che il film vi piaccia. Spero che trasmetta a voi almeno parte delle emozioni che ha trasmesso a me mentre lo facevo: se riuscirà a fare questo, avrà fatto il suo lavoro. In ogni caso devo a questo film il fatto fondamentale, dato che mi considero fondamentalmente un critico e non un regista, di aver scoperto che dietro il mito di $8\frac{1}{2}$, quindi il mito di uno straordinario sperimentalismo e modernità di linguaggio, di racconto, di messa in scena, c'era qualcosa di profondamente toccante: e cioè il mito del film ha finito per oscurare il fatto che era un film nato da una crisi personale autentica, da un piccolo pozzo buio molto profondo,

in cui Fellini si trovava in quel momento. E il fatto che lui fosse indeciso fino all'ultimo su quale sequenza mettere, o l'una o l'altra, come spero il film riuscirà a raccontarvi, ha un significato che va al di là del cinema, è qualcosa che forse è più vicino alla vita che al cinema.

In ogni caso vi ringrazio di essere qui e sono, naturalmente, straordinariamente gratificato dal fatto di poter celebrare insieme a voi Fellini con qualcosa che è fatto di immagini e suoni: che sono il cinema. Grazie.

[Proiezione del film di Mario Sesti]

PRESENTATION OF *L'ULTIMA SEQUENZA*

by **Mario Sesti**

I am perfectly aware that for a number of days you have been on the receiving end of an extraordinary number of, often noteworthy, words and therefore I have no right to further abuse your attention. I will only take a few minutes to tell you some fundamental information about the film you are about to see: *L'ultima sequenza* (The last sequence).

Why did Fellini change the ending of 8½, that he had written in the script, with Pinelli and the other authors?

The film you are about to see came about simply, in the beginning, to answer this question, almost a straightforward journalistic enquiry. It is not an exception that Fellini changed the script but it certainly is an exception, in my experience of Fellinian studies, that Fellini is so undecided on the sequences that have to finish his film, or on the sequences to place at a specific moment of his film.

The last time talked about it officially, is in an interview at the Cederna in December 1962, in which he explicitly says that he is unsure as to which sequence to use as an ending.

If you think that 8½, was released in the first week of February of 1963 and that therefore there were only a few weeks between mixing, editing, negative cutting and promotion, it is reasonable to imagine that Fellini was effectively very undecided on which ending to put on what, for many, was probably destined to become his creative zenith. It is difficult to find, throughout Fellini's career, similar moments of indecision.

To carry out this investigation I adopted a very simple method: I had all the people that had participated in that sequence interviewed (actresses such as Claudia Cardinale, Sandra Milo, Anouk Aimée), or had worked on it (on the costumes, scenery, cinematography) or had the privilege of seeing that sequence. Because Fellini – and I really don't think there are any precedents of this before – at one point even screened the film with the two endings, to a number of people, the one that we currently know (the one with the carousel, the circus, that originally was a trailer), and the one with the train. I accidentally learnt of this sequence thanks to Cinemazero, the association that also organises the silent cinema festival, who purchased the photo archive of Gideon Bachmann and let me see these photos. Amongst these, there were a few that I couldn't recognise, I couldn't understand to what sequence they referred to, because this sequence had not been included in the definitive version. All believe that it is lost. Now, I believe that it was Truffaut who said that the critic's presumption is that of knowing more about the film than its auteur knows about it, that if you think about it is the same, to all intents and purposes, or at least at the same level as the presumption of the director that wants at all costs, that everybody understands what he wants to say through a film.

I am not sure if I have resolved the mystery and naturally you will be the judges of this, but I think that I know more about that carriage than anybody else. It was a restaurant car, about 25 metres long, with two mirrors at each end to extend its length to infinity. It had beech panelling, brass trimmings, every table had linen tablecloths, two glasses, one for the water and one for the wine and every table had a small container for flowers containing an iris. The work for this sequence took up, in actual fact, many days. Some even maintain that there was music that could be heard throughout the shooting of this sequence. All the characters that appeared in it, all characters from the film, were dressed in white. Where were all these people going? The fascinating answers are

given by some of them, as you will hear. Nobody has seen this sequence and everybody has a somewhat mysterious and enigmatic memory of it.

I hope that you will like the film. I hope that it will convey to you, at least in part, the emotions that it gave me whilst I made it: if it manages to do this, it will have done its job. In any case I owe this film the fundamental fact, as I consider myself to be fundamentally a critic and not a director, of having discovered that behind the myth of $8\frac{1}{2}$, therefore the myth of extraordinary experimentalism and modernity of language, of storytelling, of production, there was something profoundly touching: and that is that the myth of the film has ended up obscuring the fact that the film was born from an authentic personal crisis, from the very deep dark hole that Fellini found himself in at the time. And the fact that he was unsure, up to the end, about which sequence to include, either one or the other, as I hope the film will be able to tell you, has a relevance that goes behind cinema, it is something perhaps closer to life than to cinema.

In any case I thank you for being here and am, naturally, extraordinarily gratified of being able to celebrate Fellini with you with something that is made of images and sound: that is cinema. Thank you.

[Screening of Mario Sesti's film]

Finito di stampare nel mese di ottobre 2004
presso la Tipografia La Pieve