

IL MIO FELLINI

Rimini, Cinema Fulgor
25-26 novembre 2005

FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica

Il mio Fellini

Rimini, Cinema Fulgor, Corso d'Augusto 162
25-26 novembre 2005

organizzazione

Alessandra Fontemaggi,
in collaborazione
con Rossana Mordini

redazione del volume

Giuseppe Ricci

segreteria

Mirco Cecchini

allestimenti

Nevio Semprini

traduzione dei testi

Robin Ambrosi
Cecilia Cenciarelli

ufficio stampa

Catia Donini, in collaborazione
con Michela Mercuri

amministrazione

Andrea Cesari
Lorenzo Corbelli

copertina

Colpo d'occhio, Enzo Grassi

hanno collaborato

Elisa Bartolucci
Francesca Chicchi
Antonella Leo
Giulia Lettieri
Roberto Naccari
Chiara Vandi

viaggi

CTS Bologna, Lorella Manini

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

Fondazione Federico Fellini
Via Oberdan 1 - 47900 Rimini
tel. 0541 50085-50303 / fax 0541 57378
www.federicofellini.it
e-mail: fondazione@federicofellini.it

Presidente
Pupi Avati

Vice Presidente
Giuseppe Chicchi

Direttore
Vittorio Boarini

Consiglio d'Amministrazione
Pupi Avati
Marco Bertozzi
Giuseppe Chicchi
Carlo Fuscagni
Angelo Libertini
Stefano Pivato
Italo Sala

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

Responsabile delle iniziative
Alessandra Fontemaggi

Responsabile dell'archivio
Giuseppe Ricci

Segreteria
Mirco Cecchini

Segreteria amministrativa
Andrea Cesari
Lorenzo Corbelli

SOMMARIO

venerdì 25 novembre - ore 16
presiede / chair: Vittorio Boarini

Vittorio Boarini	p. 7
Piero Meldini	p. 11
Lella Ravasi Bellocchio	p. 18
Francesco Piccolo	p. 31
Curzio Maltese	p. 48
Mimmo Calopresti	p. 58

sabato 26 novembre - ore 10
presiede / chair: Gianni Rondolino

Ugo Nespolo	p. 69
Chiara Tozzi	p. 80
Marcello Fois	p. 95
Paolo Fabbri	p. 107
Lucio Dalla	p. 122

sabato 26 novembre - ore 15,30
presiede / chair: Mario Sesti

Concetto Pozzati	p. 139
Tommaso Pincio	p. 146
Umberto Curi	p. 167
Bruno Bozzetto	p. 180
Alessandro D'Alatri	p. 193

Premio Fondazione Fellini 2005	
Martin Scorsese	p. 205

VENERDÌ 25 NOVEMBRE - ORE 16

VITTORIO BOARINI

DIRETTORE DELLA FONDAZIONE FEDERICO FELLINI

Signore e signori benvenuti. Vi ringrazio per aver accolto il nostro invito ed essere qui. Questa manifestazione è organizzata dalla Fondazione Fellini, che come voi sapete è un'associazione sostenuta in modo particolare dal Comune di Rimini, dalla Provincia di Rimini e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini, oltre che da altri soci riminesi e non, fra i quali Cinecittà Holding e il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Grazie anche al sostegno che riceviamo, quest'anno ci apprestiamo a compiere un salto di qualità, nel senso che si tiene la prima edizione del "Premio Fondazione Fellini" e, a mio avviso, in una forma che meglio non poteva essere visto che il premiato sarà domani sera Martin Scorsese, uno dei più grandi registi viventi. Non solo. È stato un grande amico di Fellini, soprattutto negli ultimi anni della sua vita. È un amico del cinema italiano, al quale ha dedicato libri e anche un film importante. Ed è un uomo che si è molto battuto per destare la coscienza di tutti noi sul problema della conservazione del cinema. È quindi un uomo che ha molti meriti e che, aprendo la nostra serie di premiazioni, penso sia un auspicio felice per il futuro di questa nostra nuova iniziativa.

È nuovo anche il criterio con cui abbiamo cercato di organizzare questa serie di incontri chiamata *Il mio Fellini*, cercando cioè di uscire dalla cerchia dei cultori di cinematografia, di cinema, e specificamente di Fellini. Non ci siamo rivolti a storici e critici del cinema, né agli specialisti di Fellini. Neppure a Tullio Kezich, che pure era stato invitato a venire e non ha potuto, ma era stato invitato a intervenire come spettatore e non come relatore. Credo

di non fare torto a nessuno nel dire che Tullio Kezich è probabilmente il più grande specialista di Fellini vivente. Non farò torto al mio amico Bondanella, che è qui presente e che è venuto dall'Università dell'Indiana per assistere a questo convegno, e che sicuramente è un esperto di Fellini di prima grandezza.

Dico questo per dire che la nostra ricerca tende ad ampliarsi e ad iniziare a sondare come Fellini e la sua opera abbiano inciso non solo sulla cultura cinematografica, il che è ovvio ed evidente, ma anche sulla cultura italiana in generale. Ecco perché ci siamo rivolti a loro, senza escludere gli uomini di cinema. Ci sono ben tre registi importanti che prenderanno parte a questo convegno, oltre a sceneggiatori e altri che in qualche modo hanno a che fare con il cinema, ma di cui il cinema non è la prima e intensa attività, proprio per verificare quanto abbia inciso Federico Fellini sulla cultura italiana al di là dei confini cinematografici.

Ci è sembrato un buon terreno da esplorare con questo colloquio che prepara e precede la cerimonia di premiazione a Martin Scorsese. Iniziamo il nostro percorso, sperando che il futuro ci sia propizio.

Ladies and gentlemen. Thank you for accepting our invitation and for being here. This conference has been organised by the Fellini Foundation, which as you know is a Foundation supported by the Comune di Rimini, the Provincia di Rimini, the Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini and by other members from Rimini and beyond. That's why there are two national members, Cinecittà Holding and the Centro Sperimentale di Cinematografia.

Thanks to the support that we receive we have decided this year to hold the first edition of the "Fellini Foundation Award" which, I believe, couldn't begin any better as tomorrow evening's recipient of the award will be Martin Scorsese, unanimously considered one of the greatest living directors.

And that's not all. He was also a great friend of Fellini, especially during his final years. He is a friend of Italian cinema, about which he has written books and made an important film. And he is a man that has battled a great deal to raise our collective awareness about the problems facing film preservation. Therefore he is a man with many merits and that in opening our series of awards, I think, represents a positive omen for the future of this initiative.

The criteria with which we have organised the series of meetings called *My Fellini* is also new. We have tried to broaden the spectrum beyond experts on cinema and specifically Fellini. We didn't call on cinema historians and critics nor on Fellini specialists. Not even Tullio Kezich, who was invited but couldn't come, was called as expert but simply as spectator. I don't think I would offend anyone in calling Tullio Kezich the greatest Fellini specialist alive. I wouldn't offend my friend Bondanella who has come from the University of Indiana to be at this conference and who is a top-ranking specialist on Fellini.

I am saying this because our research tends to broaden itself and starts to explore how Fellini and his work have influenced not only cinema, which is obvious and evident, but also Italian culture in general. That's why we have extended the invitation, without excluding film people. There are three important directors attending the conference as well as scriptwriters and others that in some way are linked to cinema, even though it's not their main activity, in order to see Federico Fellini's influence on Italian culture beyond the confines of cinema.

It seemed to us like good ground for exploration with this talk that prepares and precedes Martin Scorsese's award ceremony. Let's start our exploration in the hope for a fruitful future.

PIERO MELDINI
SCRITTORE

Il *mio Fellini* – il Fellini, cioè, che mi ha offerto numerose occasioni di riflessione e anche di stupore – è l'artista che si è misurato ripetutamente con quell'Altrove che è il passato, servendosi di mappe e di metodi d'esplorazione del tutto singolari (e – vorrei aggiungere – non troppo dissimili da quelli usati da Freud per esplorare l'“interno paese straniero”).

Nell'interesse del regista per la storia non c'era proprio niente di accademico. Resuscitare il passato non era per lui un'operazione culturale, quanto piuttosto una specie di seduta medianica, di rito negromantico, dal momento che si trattava di evocare un universo parallelo abitato dai morti. E tuttavia Fellini, che storico non era, ha precorso più d'una volta gli storici di professione.

In cosa consiste, in estrema sintesi, il lavoro dello storico? Io credo nel cogliere le differenze fra il presente e il passato; nel misurare la distanza e talora l'estraneità tra questi mondi. La tendenza comune è di appiattare il passato sul presente, perché pensare che la storia si ripete, che negli anni e nei secoli cambia poco o nulla, è molto rassicurante. È proprio invece tanto dello storico di razza quanto dell'artista sorprendere, spiazzare, mettere in crisi luoghi comuni e certezze consolidate.

Prendiamo *Satyricon*. Scopo dichiarato del film era mostrare la distanza abissale, l'inconciliabilità tra il mondo pagano, che non possedeva ancora il senso del peccato, e la civiltà successiva alla rivoluzione cristiana, alla quale apparteniamo anche noi. Nelle intenzioni di Fellini si sposavano dunque un mito – il

mito di un'Età dell'Oro a cui era ignoto ed estraneo il senso di colpa – e una formidabile intuizione storiografica.

Mi spiego. *Satyricon* è stato girato come una sorta di reportage. Si ricorderà che in alcune sequenze – quella della Suburra o del banchetto di Trimalcione – le comparse guardano dritto in macchina, contravvenendo così alla prima regola del cinema di fiction. È come se negli archivi di qualche inesplorata cineteca, insomma, fossero stati ritrovati prodigiosamente spezzoni di un documentario girato duemila anni fa. Ora, in questo fantomatico reportage qualcosa ci sfugge: ci sono parole, gesti, situazioni di cui non riusciamo ad afferrare il senso. Ci rendiamo conto che quegli uomini parlavano un'altra lingua: un linguaggio non solo verbale, ma anche corporeo, che si è in tutto o in parte estinto.

Qual è l'intuizione di Fellini? Quella che le fonti storiche possano risultare incomprensibili o essere fraintese, anche gravemente, per un mutamento dei codici e dei significati. Questa intuizione è eccezionalmente acuta. Aggiungo che la rappresentazione di Roma imperiale come società multilinguistica, multietnica e multisessuale, oltre ad essere una grande lezione di relativismo culturale, è profetica. Per Fellini rivolgere lo sguardo al passato significava, infatti, scrutare anche il futuro.

Un film che ho sempre considerato gravemente sottovalutato è *Casanova*, un'opera magistrale sul piano figurativo, dove il Fellini visionario ha dato il meglio di sé. Siamo nella prima metà del XVIII secolo. Il quadro tradizionale del Settecento, imposto dalla vulgata scolastica (e non solo), è quello del “secolo dei Lumi”, del trionfo della Ragione. La ricerca storica più avanzata, prodotta in anni perlopiù successivi al *Casanova*, ha viceversa insistito sui tratti irrazionalistici, esoterici, notturni e sentimentali del Settecento, che è certamente il secolo degli Enciclopedisti, ma è anche quello degli avventurieri, degli occultisti, del mesmerismo e della “magia naturale”; è il secolo dei vampiri e del dibattito sul vampirismo (vi partecipano – oltre a Dom Augustin Calmet, ai teologi della Sorbona

e al cardinale Davanzati – Voltaire, Rousseau e van Swieten, l'archiatra di Maria Teresa d'Austria); è il secolo delle sette segrete, delle logge iniziatiche, dell'"invenzione della tradizione" ermetica, templare e rosacruciana, del libertinismo religioso e laico, della *sensiblerie*.

Quello che ci rappresenta Fellini è per l'appunto un Settecento "notturno" in cui si aggira un uomo – Giacomo Casanova – che è un pesce fuor d'acqua, uno sradicato, un insoddisfatto perenne per questa precisa ragione: che possiede già una sensibilità romantica. Il Casanova felliniano è un apolide, un vagabondo che concepisce l'amore come passione e ha un altissimo concetto di sé: che pensa, vive e ama, insomma, come un eroe romantico. Altro che recordman e forzato del sesso: Casanova è un amante appassionato e anche sdolcinato, un romantico *ante litteram*.

La rappresentazione del Settecento che ci dà Fellini troverebbe d'accordo, oggi, la maggior parte degli storici. Si veda, per esempio, il bel saggio di Robert Darnton sulle lettere inviate a Rousseau dai lettori della *Nouvelle Heloise*, forse il maggior best-seller del XVIII secolo. È un autentico nubifragio di "lacrime deliziose", "dolci sospiri", insostenibili tormenti, violenti singulti, scioglimenti dell'anima, provocati tutti – commenta malignamente Darnton – dalla lettura di un romanzo in sei tomi dove "non si incontra un episodio di violenza, una scena erotica o qualcosa che somigli a una trama". Oggi – ripeto – la maggioranza degli storici condividerebbe il quadro del Settecento proposto da Fellini. Trent'anni fa il regista era in perfetta solitudine, o quasi.

In genere i registi di film storici, così come gli scrittori di romanzi storici, tendono, volenti o nolenti, ad attualizzare il passato. Fellini no. Fellini fa, semmai, l'opposto: guarda al presente con gli occhi dello storico. Da questo punto di vista sono per me film storici non solo *Satyricon*, *Casanova*, *E la nave va*, ma anche *Roma*, *Prova d'orchestra* e soprattutto *La dolce vita*. Film "storici del presente", se mi si passa questa definizione: capaci, cioè, di guardare al presente con la spregiudicatezza,

la distanza e la capacità di cogliere i tratti significativi che hanno (non sempre) i posteri.

Accennavo alla *Dolce vita*. Vorrei concludere con un ricordo personale. Nel 1959, l'anno in cui il film uscì nelle sale, avevo diciotto anni e frequentavo l'ultimo anno di liceo: lo stesso liceo "Giulio Cesare" che aveva frequentato a suo tempo Fellini. Di lui avevo già visto *I vitelloni*, *La strada* e *Le notti di Cabiria*. Il primo mi era piaciuto parecchio; gli altri due, se debbo essere del tutto sincero, mi erano sembrati un po' troppo sentimentali e "buonisti". Consideravo Fellini un regista molto dotato e altrettanto scaltro. Andai a vedere *La dolce vita* alla prima proiezione pomeridiana di un giorno feriale. In sala, nonostante lo scandalo che stava montando sul film, c'erano più o meno una decina di persone.

La visione della *Dolce vita* mi procurò un'emozione fortissima, quasi uno shock. Non sto assolutamente esagerando, parola d'onore. Era un film che non assomigliava a nessun altro sia per quello che raccontava che per il modo in cui lo raccontava. Era una lettura della realtà spietatamente laica: priva, cioè, del più tenue velo ideologico e del più remoto intento consolatorio. *La dolce vita* era forse il primo film che guardava il mondo con occhi davvero adulti. Al paragone, tutto il cinema italiano del dopoguerra, a cominciare da quello neorealista, appariva estetizzante e manierato, e anche il cinema americano sembrava sostanzialmente conformista e reticente.

La dolce vita mi fece perdere definitivamente l'ingenuità. Dopo quel film il mondo mi sembrò diverso: non più ordinato e comprensibile, come lo dipingeva certo marxismo scolastico e sempliciotto, ma caotico, babelico e indecifrabile. Quell'anno a scuola traducevamo Tacito. Ebbi questa precisa sensazione: che guardare *La dolce vita* fosse come leggere le storie di Tacito: non per noi moderni, però, ma per un suo contemporaneo. Vidi il film per intero due volte di seguito. Il giorno dopo ripagai il biglietto e lo vidi per la terza volta.

Piero Meldini – Writer

My Fellini – the Fellini that has provided me with numerous occasions for reflection and also amazement – is the artist that has repeatedly confronted himself with that elsewhere that is the past by using original maps and methods of exploration (and – I would like to add – not too dissimilar to the ones used by Freud to explore the “internal foreign country”).

The director’s interest in history was anything but academic. Resurrecting the past wasn’t a cultural operation for him, but rather a necromantic séance in order to evoke a parallel universe inhabited by the dead. And yet Fellini, who was no historian, managed to anticipate the professional historians more than once.

What does the historians job consist of? I believe that it consists in capturing the differences between the present and the past; in measuring the distance, and the extraneousness, between these worlds. The common tendency is to flatten the past on the present because it’s very comforting to think that history repeats itself and that little changes over the course of years and centuries. But it’s typical of the first-rate historian, and artist, to amaze, to catch off-guard and to overturn clichés and consolidated certainties.

Let’s take *Satyricon*. The stated aim of the film was to show the monumental distance and the irreconcilability between the pagan world, that did not yet know the concept of sin and the civilisation that followed the Christian revolution, that we are a part of too. Fellini’s intention combined a myth – the myth of a Golden Age where guilt was unknown and foreign – and a formidable historiographic intuition.

Let me explain myself. *Satyricon* was shot as a sort of reportage. For example in some sequences – the Suburra or the Trimalcione banquet sequences – the extras look straight into the camera, thus breaking the first rule of fiction cinema. It’s as if some sections of a documentary shot two thousand years ago were miraculously found in the archives of some unexplored film library. And yet something eludes us in this mysterious reportage: we can’t understand the meaning of some words, expressions or situations. We realise that those people spoke a different language: a corporeal, as well as verbal, language, that has wholly or in part been lost.

What is Fellini’s intuition? That historical sources can be incomprehensible or misunderstood, even seriously, thus changing their codes and meanings. This intuition is exceptionally penetrating. I might also add that the representation of Imperial Rome as a multilingual, multiethnic and multi-sexual society, as well as being a great lesson in cultural relativism, is also prophetic. For Fellini, looking to the past meant also examining the future.

Casanova is a film that I have always considered gravely undervalued. It is a masterful work on a figurative level, in which the visionary Fellini gives his best. It is set in the first half of the XVIII century. The traditional image of the eighteenth century, imposed by the scholastic (and not only) vulgate,

is that of the “Age of Enlightenment”, of the triumph of Reason. The latest historical research, produced for the most after *Casanova*, has on the other hand concentrated on the irrational, esoteric, nocturnal and sentimental aspects of the eighteenth century, that was certainly the century of the encyclopaedists but also of the adventurers, occultists, mesmerism and “natural magic”. It was also the century of vampires and of the debate on vampirism (whose participants included – as well as Dom Augustin Calmet, the theologians of the Sorbonne and cardinal Davanzati - Voltaire, Rousseau and van Swieten, the chief physician of Maria Theresa of Austria). It was also the century of secret sects, esoteric lodges, of the “invention of the hermetic, templar and Rosicrucian tradition” of the religious and lay libertinism and of the *sensiblerie*.

Fellini presents us with a “nocturnal” eighteenth century roamed by a man – Giacomo Casanova – who is a fish out of water, uprooted and perennially unsatisfied for this reason: because he already has a romantic sensibility. The Fellinian Casanova is a stateless person, a vagabond whose conception of love is passion and he has an extremely high consideration of himself: he thinks, lives and loves, in other words, like a romantic hero. Quite the opposite of the record man and sexual convict: Casanova is a passionate, even mawkish, lover, a romantic ahead of his time.

Most historians would, today, agree with Fellini’s representation of the eighteenth century. See, for example, Robert Darnton’s interesting essay on the letters sent to Rousseau by the readers of the *Nouvelle Héloïse*, perhaps the greatest best seller of the XVIII century. It is a veritable downpour of “sweet tears”, “sweet sighs”, unbearable torments, violent sobs and unfastening of the soul, all caused – Darnton comments maliciously – by reading a six volume novel “without a single episode of violence, erotic scene or something resembling a plot”. Today – I repeat – most historians would agree with Fellini’s portrayal of the eighteenth century. Thirty years ago the director was, almost, alone.

Generally the directors of historical films, as well as writers of historical novels, tend to, like it or not, render the past topical. Not Fellini, he does the opposite if anything: he looks at the present with the historian’s eyes. From this point of view I consider historical films, not only *Satyricon*, *Casanova* and *E la nave va*, but also *Roma*, *Prova d’orchestra* and especially *La dolce vita*. “Historical films about the present”, if you will accept this definition. They manage to look at the present with the open-mindedness, distance and ability to see the significant aspects that (not always) posterity has.

I mentioned *La dolce vita*. I would like to end with a personal memory. In 1959, the year the film was released in cinemas, I was eighteen years old and was in the last year of high school. The same “Giulio Cesare” high school that Fellini had attended in his time. I had already seen *I vitelloni*, *La strada* and *Le notti di Cabiria*. I had liked the first a lot; the other two, if I must be truly honest, had seemed too sentimental and feel-good to me. I considered Fellini

to be a very gifted, and equally shrewd, director. I went to see *La dolce vita* at a first weekday afternoon showing. Despite the scandal that was whipping up about the film, there more or less a dozen people in the cinema.

Watching *La dolce vita* stirred an extremely strong emotion in me, almost a shock. I am not exaggerating, on my honour. It was a film unlike any other both for what it said and for how it said it. It was a ruthlessly lay outlook: devoid, that is, of the slightest ideological veil or the remotest consolatory intent. *La dolce vita* was perhaps the first film that looked at the world with the eyes of an adult. All of the post-war Italian cinema, from Neorealist cinema onwards, appeared with aesthetic leanings and mannered and American cinema seemed substantially conformist and reticent in comparison.

La dolce vita made me loose my ingenuity. After that film the world seemed different to me: not more ordered or understandable, like a certain scholastic and simplistic Marxism painted it but chaotic, Babel-like and undecipherable. We translated Tacit that year at school. I had this clear sensation: that watching *La dolce vita* was like reading Tacit's stories; not for us in the present but for a contemporary of his. I watched the whole film twice in a row. The following day I bought another ticket and watched it for a third time.

LELLA RAVASI BELLOCCHIO
PSICOANALISTA

Meraviglioso come noi – Rimini

Quando il cielo è sereno
come è bella la vita
poi una nuvola di colpo
ripristina che il tradimento c'è

Cesare Zavattini

In queste parole di Zavattini scritte in un piccolo racconto in versi su Ligabue mi appare una potenza dell'immagine che mi riporta a Fellini, al *mio Fellini*.

Sereno e nuvola, per dire il tradimento, l'ombra che ti dice che cosa c'è dietro, la malinconia che ti agguanta quando la felicità esplode di colori. E allora si ha voglia che qualcuno si prenda cura di noi. Ma senza con questo inventarci la soluzione, solo per un bisogno struggente di esserci nel mondo lasciando traccia. Forse per questo si crea, si lascia entrare nel mondo – attraverso di noi – l'opera d'arte. Così mi piace vedere nel mio cielo il profilo di Fellini, tra sereno e nuvola.

Ho sempre pensato al cinema come arte e come cura. Non è solo una bella esperienza, un bel modo di raccontarci come è andata, con le tante storie che ci fanno scoprire lati di noi esclusi, o non dicibili. Ho pensato al cinema come a una cura, perché – come la vicenda analitica – è una inesauribile scoperta della doppia cura dell'immaginazione, di quello che ci succede sia quando ci prendiamo cura, sia quando siamo presi in cura dall'immaginazione. Ho tentato nel tempo di capire l'intuizione vitale che sta alla

base: non è solo una mia passione per il cinema, ma un bisogno che dà sostanza al lavoro analitico. Il fatto che Fellini abbia fatto un'analisi junghiana con Ernst Bernhard a Roma dopo la guerra non è certo un evento da cui far derivare le sue qualità artistiche – sarebbe stato il genio che è anche senza – ma probabilmente si è legittimata in lui la strada visionaria, il confine incerto tra sogno e realtà, il desiderio – esaudito – di passeggiare da padrone tra i due mondi. E l'inconscio attraversa le immagini che ci consegna, come un lungo sogno in cui ci conduce, oltre le parole, oltre la traccia della storia, il racconto di carta, e diventa racconto di emozioni, di mondi che cercano volto.

Naturalmente il fatto della sua analisi con Bernhard me lo rende particolarmente affine: ritrovo nel suo percorrere le immagini, nella sua fedeltà infedele all'inconscio, quel tipo di attenzione al sogno, alla visione, che sono di Jung; la scrittura dei sogni che Fellini teneva nel famoso quaderno mi ricorda il libro di Jung in cui annotava con cura le immagini e le disegnava. Le immagini fisse dell'inconscio di Jung diventano in Fellini inconscio in movimento, cioè – in lui – cinema.

E allora mi invento che cosa devono essere state le parole visionarie tra i due, dopo la guerra, dallo studio di Bernhard abbarbicato su Trinità dei Monti, con le finestre che si illuminavano della città. Il vecchio medico ebreo tedesco, allievo di Jung, profugo da Berlino e in Italia internato in un campo in Calabria, aveva preso coscienza (così è scritto nell'unico testo pubblicato in cui sono raccolti suoi sogni e pensieri, ma reso pubblico solo dopo la sua morte, la *Mitobiografia*) che “nell'anima di un ebreo nato ed educato nella civiltà tedesca patriarcale dormono, rimossi, contenuti originari della civiltà mediterranea. Di fronte al mito della Grande Madre mediterranea – lo stesso che corre per tutta la storia ebraica – ne studia l'ombra e la luce”.

I volti, le storie scavate nell'ombra e nella luce delle donne di Fellini, seguono una loro strada, si snodano dall'anima della Grande Madre, e toccano l'anima, vanno oltre le parole, entrano nella psiche. Sono storia collettiva, mito collettivo a cui Fellini

presta la sua storia personale, storia a cui Fellini permette di passeggiare dentro di sé prima di venirsene fuori a curiosare per il mondo, a dire la sua. La ricerca dei volti per lui era già film, se è vero quello che lui stesso dichiara in una intervista: “Vorrei vedere tutte le facce del pianeta: non sono mai contento, e, se sono contento, vorrei confrontare il viso che mi soddisfa con altri ancora, con tutti i visi possibili. È una nevrosi”.

Non le parole allora, non la sceneggiatura di parole, che sono comunque un primo abbozzo di comunicazione, ma la traccia di immagini da pescare nell'inconscio, a cui dare corpo. E ancora mi tornano i versi di Zavattini su Ligabue:

È vero in ogni modo quanto segue:
ululava
se dipingeva lupi
ruggiva se dipingeva leoni
è vero
un colpo di tosse di chicchessia lo infurentiva
affrontava i diavoli evocati dal colpo di tosse
domatili li chiudeva in una tomba
con una mimica da balletto
mormorando scongiuri
“stupidon stupidin stupidàs”.
Preferiva i film di fantascienza
“credo più ai marziani che a Dio”
ha detto.
A vedere uomini sullo schermo
“con la filarina dentro”
(i fili elettrici)
si eccitava
pareva un siciliano ai pupi,
talvolta lo espellevano
è vero.
Si arrotava il naso contro il muro
per averlo adunco
voleva essere aquila.
Quando il cielo è sereno
come è bella la vita
poi una nuvola di colpo
ripristina che il tradimento c'è.

La poesia, come il film, come la musica, come il sogno: esperienze affini in cui si passa dalla storia personale alla storia collettiva, e viceversa, in cui è l'inconscio a fare da collegamento tortuoso, ingannevole, misterioso, nel rimettere in scena la grazia infinita come l'infinito terrore della vita, e il venire al mondo – delle persone come delle immagini come della musica – nella precarietà dell'infinitudine.

E si può fare come Ligabue che ululava a dipingere lupi, ruggiva a dipingere leoni, infilava il proprio sguardo negli occhi degli animali, mescolava con loro la materia della propria umanità, impregnava le tele dell'essere tigre o capretta, sparpiero o cardellino. Quando è la totalità dell'empatia col mondo a farla da padrona si può essere uomini e donne, giovani e vecchi, tutto compare tra noi, in noi, al di là di noi. E si può diventare matti o grandi creativi, o tutti e due.

Fellini, il mio Fellini, è tutto questo: diventa-inventa tutto, aquila per volare e vociare, ma anche lupo, leone, da cui estrarre la vita e ridarla nelle immagini. Uomo. Donna. E bambino. E giovinetta. E vecchia. Un campionario di archetipi da cui si fa guidare con innocente perfidia svelandoci l'imprescindibilità dell'archetipo nel momento stesso in cui lo fa balenare. Ma è quello che un analista fa nella stanza misteriosa che fa da contenitore dell'inconscio dei due che “parlano in una stanza” (per dirlo con le parole di Luciana Nissim). Anch'io lo faccio. E il film che mi faccio in analisi, quando nel mio lavoro lascio correre dentro di me le immagini dell'altro, la mescolanza sovrana dell'inconscio, mi racconta il cielo che si sporca in noi per infiniti tradimenti di sole che se ne va.

E in Fellini c'è sempre questo mondo di opposti, la luce e l'ombra della Grande Madre, l'abbraccio e l'agguato, il girotondo e la giravolta, di uomini e donne, sulla traccia di una felicità inquieta, con un finale che sfugge, che potrebbe voltarsi improvviso e diventare un'altra cosa. Questo modo di essere mi accompagna in analisi, quando sto di fronte ai mille tradimenti nella vita delle persone, quando non rimane loro che affidarsi alla patologia, quando chiedono che si condivida l'inquietudine

dei fantasmi, delle proiezioni, come del cuore che batte impaz-zito, o di una musica che ossessivamente ingombra la testa, o di un amore finito che rimane lì schiantato, conficcato dentro, e non bastano gli scongiuri di Ligabue, i sortilegi ingannatori per domare i diavoli che impazzano nel fondo del pozzo, i suoi “stupidon, stupidin, stupidàs”.

Per quanto mi riguarda – e credo lo si capisca – la parola non è che una parte della realtà delle emozioni e dei sentimenti con cui abbiamo a che fare con i pazienti e con noi stessi; anzi, proba-bilmente è una parte minore. Non pretendo di teorizzare nulla, racconto solo quello che mi succede, di “vedere” nell’ascoltare le storie, di farmi il mio film personale e nel “vedere” sono mie le immagini che si mettono a danzarmi davanti, ma spesso sono anche immagini prese a prestito dal mio serbatoio dell’imma-ginario che si nutre anche di cinema. Per affinità emotiva, per risonanza profonda, riemergono intuizioni visive, risuonano per lampi “cose” intraducibili che si cerca di afferrare.

Ma lo si fa in modo indiretto: visione, immagine, musica, ri-mangono altrove, nel “senza luogo”. Ma in questo “non luogo” dell’inconscio ci vengono incontro i nostri “custodi” dei segreti, quelli che Fellini sparpaglia nei film, le guide che fanno la strada nella nebbia quando siamo attraversati da emozioni e sentimenti di confine, che non sappiamo appartenerci, e che sono la nostra voce, la nostra musica sconosciuta. Questo succede: si aprono mondi, si ascoltano voci, tornano da un “altrove” che risiede nella memoria implicita, oltre le parole, quella memoria che ha a che fare con i suoni e le immagini dei primi tempi di vita, con il mondo delle sensazioni.

E Fellini qui è proprio grande: porta nel nostro mondo, nella nostra voce, le sue rimembranze, ma non sono quelle dei pen-sieri, dei concetti. Sono quelle del mondo fisico preverbale, i sapori di casa sua, le voci che si perdono nella nebbia, le paure dei fantasmi – come l’affiorare dell’animale nella nebbia di *Amarcord* – e diventano nostre. È come se fosse tra noi sempre *La voce della luna*, o il mondo che si incanta dei clown. Appar-

tengono a ricordi di qualcosa che è allo stesso tempo vissuto e immaginato, forse anche per lui, libero viaggiatore tra i mondi, realtà e invenzione.

È in questo percorso di memoria – di sensazioni fisiche e psichiche che tornano a galla – che ritrovo la cura, la passione. È lì che si risana, si rianima lo scenario, è lì che le cose si scompigliano, rovesciando a volte un mondo che si era attestato sulle parole, che si era incupito nella ripetizione.

È per questo motivo, credo, almeno per me, che certi film curano, ma vale anche l'inverso, e cioè che altri film ammalano: curano solo quando permettono di prendersi cura delle immagini interne, quando sanno tradurre emozioni e visioni in modo creativo, non appiattito su una realtà che non è nemmeno vera, reale, ma "reality".

E il *mio Fellini* continua a curarmi con le sue immagini. Rivedo i suoi film, e tutto è di nuovo lì, intatto nella sua visionarietà un po' come Ligabue con le sue tigri in valpadana. Da dove arrivano i volti strampalati, l'umanità stregata dall'incantesimo della visione, tutte le bizzarrie della natura che fanno coro, oltre la storia, pura immagine?

È la qualità pittorica di Fellini che mi conquista, è il suo tocco pittorico-visionario, la sua poesia dell'immagine, è nel suo inconscio, nel suo mondo onirico che mi porta, e mi lascio portare. In questo periodo sono ricatturata dalle immagini-visioni-suoni di due film: *E la nave va* e *Prova d'orchestra*. Ho avuto bisogno di rivederli per lasciarmi interrogare di nuovo dalla loro potenza.

Mi sono chiesta perché, anche se sono molti i suoi film che amo molto, perché oggi questi film. Nel primo c'è il viaggio delle ceneri da gettare in mare al largo dell'isola sconosciuta, tra personaggi grotteschi e megalomani oltre che melomani; mi chiedo perché mi lascio prendere dal racconto della musica che va a morire, celebrando la morte della cantante – la divina – sarà la Callas? Forse lo spunto viene di lì, ma poi è tutta un'altra storia. Sono catturata dai personaggi kitsch – e sembrano così lontani dal mondo che conosco – ma poi ne percepisco l'inquie-

ta somiglianza con un narcisismo che vedo bene attorno, tutti a fare il loro “assolo”, e ciascuno attento a che la sua voce sia la più grande.

Mentre “la nave va” (e nella sua grande pancia “la plebe sempre all’opra china” getta carbone per farla camminare), il mondo va a rotoli, la catastrofe incombe. Uomini, donne, bambini, vecchi, il mondo dell’opera, la musica che è spettacolo di sé, da una parte; dall’altra i profughi, i serbi, che vengono soccorsi, e che saranno la causa del conflitto. Ma poco importa la storia, stare alla fantasia o alla metafora, interpretare. Come davanti a un sogno le piste sono infinite, e la prima che si imbocca è quasi certamente la più facile, la copertura, spesso i significati stanno uno dentro l’altro, come la matrioska con cui gioca un bambino. Allora ricomincio dalla fine: il testimone che racconta la storia è il filo conduttore, è un giornalista acuto, uno attento a guardare, ci racconta quello che vede. Si salva: solo, sulla scialuppa insieme al rinoceronte depresso, ma quanto nutre il suo latte! Quello che salva è il latte del rinoceronte, anzi della rinocerontessa, un femminile-materno mostruoso (nel film compariva prima depressa perché innamorata): dal calderone degli opposti – amore-malinconia-mostruosità – nasce il latte come nutrimento primario che salva.

L’intuizione profetica-visionaria di Fellini è poi quasi “perturbante” in *Prova d’orchestra*: un racconto preciso della situazione politica in cui siamo oggi. La parabola dell’orchestra come mondo, della musica come conservazione-rivoluzione-reazione, e alla fine arriva il direttore che riprende il potere, da dittatore.

Ma mentre mi lascio correre dentro le immagini, come in un sogno, non è l’interpretazione quella che aiuta a trovare la rotta, è piuttosto il lasciarsi andare al flusso potente delle immagini che intanto costruiscono dentro di me una visione ricca di mille scorci e prospettive.

Mi soccorrono infine ancora i versi di Zavattini su Ligabue, quando dice:

Se dovessi narrare in una riga
la storia di Ligabue
direi era meraviglioso come noi.

La grandezza di Fellini è anche questa: consegnarsi alla nostra vita in modo da lasciare un'impronta di "meraviglioso come noi", di vicinanza, di affinità, di costruzione di parentela. I suoi personaggi assomigliano a qualcuno che abbiamo conosciuto, c'è sempre un pezzetto della nostra storia nella storia del suo mondo messo in scena, quando meno ce lo aspettiamo. Personaggi grotteschi, volgari, oppure finissimi, delicati: gli opposti stanno in un gran crogiolo e da lì escono e prendono forma, una forma meravigliosa, come lui, come noi.

Lella Ravasi Bellocchio – Psychoanalyst

Marvellous like us – Rimini

When the sky is clear
how beautiful life is
then a cloud suddenly
re-establishes that there is betrayal

Cesare Zavattini

In these words by Zavattini, written in a short story in verse about Ligabue, I find the power of the image that leads me to Fellini, *my Fellini*.

Clear and cloud, to talk about betrayal, the shadow that tells you what is hidden, the melancholy that seizes you when happiness explodes in colours. And then you want someone to take care of you. But without inventing a solution, only for an aching need to exist in the world and to leave a mark. This is perhaps why we create we let the work of art enter the world, through us. So I like to see Fellini's profile in my sky, between a clear sky and a cloud.

I have thought of cinema as art and as a cure. It is not just a nice experience, a nice way of telling us how things went, with all those stories that allow us to discover hidden or unspeakable sides of ourselves. I have thought of cinema as a cure because – like psychoanalysis – it is an inexhaustible discovery of the double cure of the imagination, of what happens both when we care for ourselves and when we are cured by imagination. I have attempted over time to understand the underlying vital intuition: it is not only my passion for cinema but also a need that provides material for the psychoanalytical

work. The fact that Fellini undertook a Jungian psychoanalysis, with Ernst Bernhard in Rome after the war is certainly not an event that explains his artistic qualities – he would have been the genius that he was even without it – but it probably legitimised the visionary road for him, the uncertain border between dream and reality, the desire – fulfilled – of mastering both worlds. The unconscious riddles the images that he gave us, like a long dream in which he leads us, beyond words, beyond the plot of the story, the story on paper and it becomes the story of emotions and worlds that search for a face.

Naturally his psychoanalysis with Bernhard renders him particularly interesting for me: I find in his searching for images, in his unfaithful faithfulness to the unconscious that type of attention to the dream and vision that are typical of Jung. The notes that Fellini kept about his dreams in that famous notebook, remind me of Jung's book where he carefully noted the images which he drew. The fixed images of Jung's unconscious become, with Fellini, moving unconscious, that is cinema.

And so I invent the visionary words that the two might have exchanged after the war in Bernhard's studio on Trinità dei Monti, with the windows illuminated by the city. The old Jewish German doctor, pupil of Jung, refugee from Berlin and in Italy interned in a camp in Calabria, had become aware (or so it says in the only published text which collects his dreams and thoughts, but made available only after his death, the *Mitobiografia*) that "in the soul of a Jew born and educated in the patriarchal German civilisation sleeps, removed, contents that originate in Mediterranean civilisation. Faced with the myth of the Great Mediterranean Mother – the same that runs throughout Jewish history – he studies its shadows and light".

The faces, the stories dug into the shadow and light of Fellini's women, follow their own path and uncoil from the soul of the Great Mother, touch the soul, go beyond the words and enter the psyche. They are collective stories, collective myth to which Fellini lends his personal story, a story that Fellini allows to wonder inside him before coming out and exploring the world to tell its piece. The search for the faces was for him already the film, if what he himself said in an interview is true: "I would like to see all the faces of the planet: I am never happy, and, if I'm happy I would like to compare the face that satisfies me with others still, with as many faces as possible. Is it a neurosis?".

Not the words then, not the script of words that are at any rate a first attempt at communication but the trace of images to be found in the unconscious, to be fleshed out. Zavattini's verses about Ligabue come back to me:

What follows is at any rate true:
 he howled
 if he painted wolves
 roared if he painted lions
 it's true
 a cough infuriated him

he faced the devils called by the cough
 once tamed he closed them in a tomb
 mimicking a ballet
 murmuring spells
 “stupidon stupidin stupidàs”.
 He preferred science fiction films
 “I believe more in Martians than in God”
 he said.
 Seeing men on the screen
 “with the wires inside”
 (the electrical wires)
 excited him
 he seemed a Sicilian with puppets,
 at times they expelled him
 it’s true.
 He sharpened his nose against the wall
 to have it hooked
 he wanted to be eagle.
 When the sky is clear
 how beautiful life is
 then a cloud suddenly
 re-establishes that there is betrayal.

Poetry like film, music and dream: similar experiences which move from the personal story to the collective story and vice versa, where it is the unconscious that provides the tortuous, misleading and mysterious connection in staging the infinite grace, like the infinite terror of life and the coming into the world – people as well as images and music – in the precariousness of the infinite.

And one can do like Ligabue who howled when he painted wolves and roared when he painted lions. He entered with his gaze in the eyes of the animals, he mixed his humanity with their matter and soaked the canvases with being a tiger or a goat or a sparrow hawk or a goldfinch. When one is ruled by the complete empathy with the world one can be men and women, young and old, everything appears between us, in us and beyond us.

Fellini, my Fellini, is all this: he becomes/invents everything, an eagle in order to fly and shout but also a wolf and lion from which to extract life and return it in images. Man. Woman. And child. And young girl. And old woman. A sample of archetypes that he allows to be guided by, with innocent wickedness, revealing the elusiveness of the archetype once it is flashed. But this is what an analyst does in the mysterious room that is the container of the unconscious of the two that “speak in a room” (to use Luciana Nissim’s words). I do it too. It is the film that I create during a psychoanalysis, when in my work I let the other’s images flow into me, mixing reigns in the unconscious, tells me of the sky that in us becomes sallied by infinite betrayals, of the sun that goes away.

And in Fellini there is always this world of opposites, light and shadow of the Great Mother, the embrace and the ambush, the round dance and the spin,

men and women on the trail of a restless happiness and with an ending that is elusive and that could suddenly turn around and become something else. This way of being accompanies me in the psychoanalysis, when I am faced with the thousands of betrayals in people's lives, when all they can rely on is the pathology when they ask to share the restlessness of ghosts, of projections like a heart that beats wildly, or a music that obsessively fills the head or of a love that has ended and remains broken and lodged inside and Ligabue's exorcisms and the deceitful spells are not enough to tame the devils that rage at the bottom of the well, his "stupidon, stupidin, stupidàs".

As far as I'm concerned – and I think this is evident – the word is just a part of the reality of emotions and feelings that we have to deal with in patients and in ourselves; actually it's probably the lesser part. I don't expect to theorise anything, I am just telling you what happens to me, of "seeing" when I hear stories, of making my personal film and in "seeing" they are my images that dance before me, but often they are also images borrowed from my imaginary reservoir, that is also filled by cinema. Visual intuitions and "untranslatable" things that you try to grasp, emerge due to emotional affinity and profound resonance.

But one does it indirectly: vision, image, music remain elsewhere in the "non-place". But in this "non-place" of the unconscious we are met by our "custodians" of secrets, the ones that Fellini scatters in his films, the guides that know the way in the fog when we are crossed by borderline emotions and feelings that we didn't know belonged to us and that are our voice, our unknown music. This happens: worlds open up, voices are heard, they return from an "elsewhere" that resides in the implicit memory, beyond words. That memory that deals in sounds and images of the first moments of life, with the world of sensations.

And Fellini is great because of this: he brings into our world, in our voice, his memories, but they are not the memories of thoughts or concepts. They are the ones of the physical and pre-verbal world, the flavours of his home, the voices that are lost in the fog, the fear of ghosts – like the animal that emerges from the fog in *Amarcord* – and they become ours. It's as if *La voce della luna*, was always amongst us or the world that is enchanted by clowns. They belong to memories of something that is at the same time lived and imagined, perhaps even for him, free traveller between worlds, reality and invention.

It is in this journey through memory – of physical and mental sensations that resurface – that I found the cure and the passion once again. It is there that the setting is restored and revived, it is there that things become confused and at times a world that had settled on words, darkened through repetition, is overturned.

It is for this reason, I think, at least for me, that certain films cure. But the

opposite is true too: certain films can make you ill. They cure only when they allow you to care for the internal images, when they can translate emotions and visions creatively, not by flattening them on a reality that isn't even real.

And *my Fellini* continues to cure me with his images. I watch his films again and everything is once again there, intact in its vision, a little like Ligabue with his tigers in Valpadana. Where do the bizarre faces, the humanity bewitched by the visions, all the oddity of nature that echo the story and the pure image come from?

It is the pictorial quality of Fellini that conquers me, it is his pictorial-visionary touch, his poetry of images, it is in his unconscious, in his oneiric world that he takes me to and that I let myself be taken to. In this period I am recaptured by the images-visions-sounds of two films: *E la nave va* and *Prova d'orchestra*. I have felt the need to see them again in order to be questioned by their power.

I have asked myself why, even if there are many of his films that I love a great deal, why these films today. In the first there is the journey of the ashes to be thrown into the sea, off the unknown island, between grotesque characters that are megalomaniac as well as classical music lovers. I asked myself why I am captured by the story of music that goes off to die, by celebrating the death of the – divine – singer, Calls perhaps? Perhaps the idea came from there, but then it is totally different. I am captured by the kitsch characters – they seem so distant from my world – but then I perceive the unsettling similarity with a narcissism that I can clearly see around me. Everybody doing their solo, each one making sure that their voice is the loudest.

Whilst “la nave va” (and in its great belly “the plebeians constantly at work” shovel coal to keep her moving), the world goes to the dogs and the catastrophe is looming. Men, women, children, elderly, the opera world, the music that is a spectacle of itself on one side; on the other the refugees, the Serbs that are saved and that will be the cause of the conflict. But the story is unimportant, like staying in the fantasy or the metaphor, interpreting. Like when faces a dream, the paths are infinite and the first that is taken is certainly the easiest, the cover, often the meanings lie inside each other, like Russian dolls that a child plays with. So I start from the end: the witness that tells the story is the underlying theme, he is an astute journalist that carefully observes and tells us what he sees. He saves himself: alone on the lifeboat with a depressed rhinoceros, but such nourishing milk! What saves him is the rhinoceros's milk, or rather of the female rhinoceros, a monstrous female-maternal (in the film she appeared at first depressed, because in love): from the melting pot of opposites – love-melancholy-monstrousness – comes the milk as primary nourishment that saves.

Fellini's prophetic-visionary intuition is almost “disquieting” in *Prova d'orchestra*: a precise story about our current political situation. The parable

of the orchestra as world, of music as conservation-revolution-reaction, and in the end the director arrives and takes back power like a dictator.

But whilst I let the images flow inside me, like in a dream, it is not the interpretation that helps me find the way, it is the letting myself go to the powerful flow of images that in the meantime create in me a vision full of a thousand views and perspectives.

I am rescued by Zavattini's verses about Ligabue, when he says:

If I had to narrate in one line

Ligabue's life

I would say, he was wonderful like us.

Fellini's greatness is also this: delivering himself in our lives in order to leave a mark of "greatness like us", of closeness, affinity and building a relationship. His characters are like someone we have known, there is always a piece of our story in the story of the world that he has created, when we least expect it. Characters that are either grotesque and vulgar or very refined and delicate: opposites sit in a great melting pot from which they emerge and take shape, an incredible shape, like him and like us.

FRANCESCO PICCOLO

SCENEGGIATORE

Cercherò di raccontarvi, in questa forma autobiografica richiesta dal titolo *Il mio Fellini*, il punto in cui nasce l'idea del raccontare in Fellini. Dove nasce in quella finzione reale che è il cinema di Fellini nella sua forma autobiografica: una sequenza che all'inizio del mio rapporto con Fellini non avevo amato particolarmente, o comunque mi era sembrata soltanto una bella sequenza, e che poi invece è diventata la sequenza più importante del mio rapporto diretto – con il mio Fellini, appunto. Perché il rapporto con gli autori ha sempre due piani: uno estetico e di piacere assoluto e l'altro di rapporto diretto.

Quando sono stato invitato a questo convegno e mi è stato chiesto di parlare del rapporto diretto con Fellini, per me è stato semplicissimo individuare il punto di partenza, perché intorno ai sedici anni, forse diciassette, non ricordo bene, ho avuto una specie di ossessione, devo dire davvero folle, nel senso che ho visto per settimane e settimane, forse per mesi, tutti i giorni, film di Fellini. Non sto esagerando, è così. Tant'è vero che mio fratello mi aveva soprannominato "Fellini", e se qualcuno dei miei amici telefonava a casa per cercarmi, mio fratello lo costringeva a chiedere se c'era Fellini, altrimenti riagganciava e non mi ci faceva parlare. Io passavo davvero interi pomeriggi davanti a videocassette scadentissime, e rivedevo sempre questi film. E non guardavo questi film perché ammiravo Fellini – certo che lo ammiravo, ma questo non basta; li guardavo perché c'era qualcosa che mi riguardava.

E qual è il rapporto diretto? Per quale motivo mi riguardava

Fellini? C'erano due elementi fondamentali, che poi sono rintracciabilissimi nella filmografia di Fellini. Uno è "il provinciale": vivevo a Caserta e avevo questa stessa idea di provincia; e poi c'era il secondo elemento: "persona che si voleva esprimere". Io volevo scrivere, pensavo in qualche modo di volermi esprimere anche se vivevo in una provincia addormentata: quindi questi due elementi erano assolutamente evidenti.

C'è un documentario molto interessante su Fellini, del '61, di Delvaux. È un Fellini che poi non rivedremo più, nel senso che è un'intervista fatta da Delvaux appena dopo il successo de *La dolce vita*. Ed è secondo me il momento in cui Fellini ha parlato di più perché era preoccupato. Era preoccupato non del successo, ma di quel che lo scandalo aveva causato per *La dolce vita*, ed è un documentario molto bello perché Fellini parla, e forse da allora ha cominciato poi a smettere di parlare.

Mi ricordo sempre un programma televisivo che si intitolava *Cinema!*, uno dei primi programmi televisivi belli sul cinema, in cui c'era la caratteristica, anche quella poi diventata abbastanza consueta, ma quella era la prima volta che si vedeva, di fare interviste agli autori, agli attori, senza registrare le domande. Erano interviste fatte solo di risposte. E Fellini partecipò ad una di queste puntate dicendo soltanto questo: "Questo è il programma perfetto per me perché voi non fate le domande, io non dò le risposte: è il programma mio". Perché è vero che da un certo punto ha smesso di parlare di sé. Mentre allora, preoccupato soprattutto di quel rapporto che aveva con l'eccesso di rumore che aveva avuto *La dolce vita*, che lui, in una maniera devo dire anche divertente oltre che commovente, cercava di riportare al livello di film in tutti i modi, forse neanche riuscendoci tanto, perché era diventato troppo forte il senso de *La dolce vita* rispetto a quel che tentava di fare lui.

Nel documentario di Delvaux, Fellini dice due cose che riguardano la provincia e il volersi esprimere. Sulla provincia dice:

In Italia la provincia durante l'inverno – e durante l'inverno è il racconto di *Amarcord* e *I vitelloni* – non è soltanto così disperata, vuota e immobile come sembra: è un'immobilità sotto la quale cresce qualcosa, cioè fermenta

qualcosa. Credo moltissimo agli artisti che vengono dalla provincia, perché la loro formazione culturale si svolge veramente sotto il segno della fantasia, cioè sotto il segno di qualche cosa che è costretto al silenzio, al torpore e all'immobilità, si sviluppa per una via fantastica che è la ricchezza più grossa che un artista possa desiderare.

Penso che questo riguardi non solo Fellini ma riguarda, per esempio, tutto il '900 italiano perché quasi tutta la letteratura, quasi tutto il cinema, molti degli artisti del '900, sono dei provinciali che sono andati via da qualche parte. Mi basta citare gli scrittori: Parisi, Calvino, la Ginzburg, Brancati, Flaiano, tutti sono stati dei provinciali in movimento, sono andati verso il centro del mondo e hanno raccontato questo.

Questo ovviamente è per Fellini non solo il percorso di Fellini, ma anche ciò di cui si è occupato principalmente, almeno per un tratto della sua vita. E questo documentario è il momento in cui forse si segna anche la fine di quel percorso, perché Fellini, diversamente da molti di questi scrittori o artisti del '900, è uno dei pochissimi – si possono contare veramente sulla punta delle dita – che è riuscito a raccontare non solo la provincia, non solo l'atteggiamento del provinciale, cioè un atteggiamento inferiore, quello che può essere il racconto dell'infanzia, il racconto della pazzia, anche il racconto della prostituta, il racconto della ragazzina che incontra Amedeo Nazzari... sempre questo senso di inferiorità nei confronti del mondo, che è proprio una formazione, proprio una percezione provinciale del mondo.

Cioè noi veniamo da un mondo piccolo e andiamo verso il mondo più grande, e lo capiamo poco. È l'atteggiamento di Totò quando va a Milano con il cappotto e il colbacco. Quello che: tutte le cose non le capisco, ma cerco di adattarmi con i pochi strumenti che ho. Ma Fellini con *La dolce vita* compie un passaggio miracoloso in cui racconta di un personaggio che invece quasi ha la città in mano. Il provinciale è diventato padrone del centro. Invece di un'impotenza ha una potenza, che poi si rivelerà in maniera più complessa anche solo impotenza (in 8½), ma in fondo è riuscito a raccontare anche il centro del mondo da persona che sta dentro. Questo passaggio Fellini lo fa in modo meraviglioso.

Però se devo parlare del *mio Fellini*, quello che mi interessa di più era questo rapporto che lui racconta del provinciale artista, del provinciale che si vuole esprimere. C'è un'altra cosa che dice nel documentario, a proposito della persona che si vuole esprimere, e che secondo me è molto interessante, sia per quanto riguarda il provinciale e sia per quanto riguarda il rapporto con il talento. Perché il talento è una cosa che si può esprimere anche da sé, cioè si può anche alimentare di se stesso.

Qui faccio un altro inciso doveroso: non ha nessuna importanza che queste cose siano vere o no, perché si sa che Fellini diceva che si era reinventato tutto, dei ricordi, una vita... ma questo non ha importanza. Il passaggio tra quello che è raccontato e quello che è stato per davvero, è tutto a favore di quel che è raccontato per noi, e quindi non ha importanza.

Fellini racconta questo. Lui da piccolo si aggrappava e si arrampicava fino a riuscire ad arrivare su una finestra altissima, in una posizione difficile e pericolosa. Rimaneva tutto il giorno là, e tutti i familiari, i passanti che lo vedevano lì, e vedevano questo ragazzino pensoso che stava lì, in una posizione anche pericolosa per lui, pensavano: "Come è strano quel ragazzo, chissà cosa sta pensando!". E lui racconta che lui saliva là sopra, per ottenere esattamente questo. Cioè, lui saliva lassù, e quello che stava pensando era: "Speriamo che dicano: come è strano questo ragazzino e chissà cosa starà pensando". Era tutto qui. Però in questo c'era proprio una specie di tensione verso l'espressione, verso l'affermazione di sé.

In questi giorni ho riletto un'intervista di John Lennon pubblicata sul giornale *Rolling Stone*, in cui dice: "Io a sei anni, a dieci anni pensavo di essere un genio. Non sapevo perché ero un genio, però una volta ho dato delle poesie a mia zia e mia zia le ha buttate, e io ho detto: ti pentirai di averle buttate perché non sai chi sono io". A dieci anni, perché era questa specie di propensione all'espressione che contava per lui. E Fellini con questo episodio della finestra ottiene due cose. Dice che il talento si può alimentare anche soltanto dal desiderio di avere

talento, e allo stesso tempo però intanto sta raccontando, già questa è una storia che lui racconta.

In quel periodo in cui mio fratello mi chiamava Fellini, io vedevo in particolare questi film che mi sembrava mi riguardassero in quanto provinciale, mi riguardassero in quanto persona che si voleva esprimere. Ovviamente è molto semplice individuare due film che rappresentano queste due cose. Uno è *Amarcord*, per quanto riguarda il provinciale, e uno è *8½* per quanto riguarda la persona che si vuole esprimere. Hanno tutti e due una caratteristica, però compiuta in qualche modo, perché *Amarcord* è il film di una persona che si riappacifica con la propria esistenza, con il proprio dolore, con il proprio passato, con la propria giovinezza e con la propria formazione. È proprio il tentativo di raccontare questa riappacificazione. E *8½* è la capacità della spudoratezza, cioè la capacità di dire: ormai sono una persona che si è espressa a tal punto che può raccontare la sua difficoltà di esprimersi, o la sua difficoltà di continuare ad esprimersi. Ed anche in questo, anche in *Amarcord* per un verso, e in *8½* per un altro c'è un'espressione di potenza.

Per individuare invece ancora quell'atteggiamento da provinciale ancora impotente, che ancora non riesce a farsi – nel quale io mi identificavo molto – ci sono *I vitelloni*. *I vitelloni* sono il punto in cui il provinciale e la persona che si vuole esprimere sono ancora due personaggi che coabitano nello stesso film. Uno è Moraldo che vuole andarsene, è il provinciale che guarda gli altri, vive insieme agli altri, ma in fondo vorrebbe andarsene, e l'altro è Leopoldo Trieste col fatto di essere un commediografo e cioè l'artista del gruppo.

Questa dimensione, ovviamente, è una dimensione in qualche modo tutta propulsiva, nel senso che questi due personaggi sono due personaggi che chiedono alla propria esistenza di riscattarla, e allo stesso tempo non sanno staccarsi da questa esistenza. E io in questo rapporto rivedevo la mia vita, in maniera netta, nel senso che riconoscevo tutte le passeggiate, gli scherzi, riconoscevo per esempio questa cosa stupenda de *I vitelloni* in cui ci si riaccompagna a casa.

Mi ricordo sempre che c'era un mio amico che si chiamava Giorgio, che la notte quando tornavamo a casa, doveva essere l'ultimo. Accompagnava ognuno di noi fino a sotto casa e aspettava che entrassimo, perché aveva paura che due di noi poi si fermassero a parlare e lui potesse perdersi qualcosa. In particolare, c'era un mio amico che si chiamava Renzo, che come Alberto Sordi ne *I vitelloni* aveva la madre che non andava a dormire fino a quando lui non tornava, e oltretutto ogni volta faceva finta di essersi alzata un momento proprio in coincidenza con il suo ritorno a casa. Ecco, io e Renzo abitavamo in due palazzi vicini, ed eravamo la più grande preoccupazione di Giorgio: temeva molto che noi potessimo continuare a parlarci, quindi ci accompagnava e controllava se noi poi andavamo a casa, perché se no scendevamo di nuovo e lui, come diceva, non voleva perdersi niente.

Per quel che mi riguarda, questa vita da provinciale, questa vita dei sabato sera, questa vita della festa di carnevale de *I vitelloni*, e la vita di chi si vuole esprimere, erano due vite che non riuscivo a tenere insieme, e in qualche modo ne *I vitelloni* questa cosa si racconta. Ne *I vitelloni* i protagonisti sono gli altri, Moraldo in fondo non è un protagonista; Moraldo è quello che vede partire all'inizio il treno di Fausto e Sandra che vanno in viaggio di nozze, e ha questa nostalgia del fatto di andare a Roma. Questa nostalgia di andare a Roma, che è una nostalgia speciale, perché riguarda il futuro, la nostalgia di qualcosa che avverrà in lui, ma che lui non conosce ancora, è tutto quello che ha. Tutti dicono: "bisogna che ce andiamo di qua!". Quante volte ne *I vitelloni* si dice questo?

Ma io posso citare per esempio *I basilischi* di Lina Wertmüller, in cui non si fa altro che dire: "Bisogna andar via dal paese". C'è Stefano Satta Flores che poi verrà chiamato "il romano" perché va a Roma, torna a prendersi la roba perché deve andare a vivere a Roma definitivamente e alla fine non se ne va più. E tutti i giorni dice che ripartirà, però rimane là. Racconta come è bella Roma e come sarà bello per lui vivere a Roma, ma rimane lì e poi pian piano finirà per essere "il romano".

Una sequenza de *I vitelloni* che io amavo molto allora, era quando appunto Fausto e Sandra tornano dal viaggio di nozze e gli amici

sono davanti al bar, portano il giradischi e mettono il mambo, e Fabrizi balla per strada questo mambo, e Sordi lo segue e ballano insieme. Mi sembrava quella, insieme alla sequenza di Moraldo che guarda partire il treno, la cosa che mi riguardava di più, la cosa che senz'altro aveva a che fare con me. Perché io ero un provinciale, ero uno che si voleva esprimere, e quindi me ne volevo andare, a prescindere dal fatto che poi uno se ne vada o no dal luogo della provincia. Ma c'è questa tensione ad andare via, come se l'espressione fosse sempre da un'altra parte.

Però il mio problema allora, ed è il problema che cerco di individuare in Fellini, è quando tutto questo diventa racconto, cioè quando questi due esseri umani, il provinciale e quello che si vuole esprimere, diventano una sola persona. Sono convinto che soltanto quando sono riuscito a riunire in me il provinciale che ero e il desideroso di esprimersi che ero, sono stato pronto per scrivere. Questo è quello che ho sempre immaginato, e in qualche modo era qualcosa che intuivo anche allora. Mi dicevo: quando il mio essere provinciale, il mio essere una persona che si vuole esprimere, diventeranno una sola persona, io potrò davvero raccontare qualcosa.

Allora, in Fellini ho cercato il momento in cui i due temi si riuniscono e sono convinto che quella è la fiamma iniziale della consapevolezza del raccontare in Fellini.

Non sapevo ancora che raccontare qualcosa significasse poi recuperare tutto questo. Ma in qualche modo anche ne *I vitelloni* Moraldo non lo sa ancora. Eppure Moraldo è quello che diventerà il protagonista de *La dolce vita*, quello che diventerà il regista di *8½*, quello che diventerà tutto il resto. E d'altra parte gli altri personaggi de *I vitelloni*, sembrano comunque essere una scomposizione di un tutt'uno più complesso che sarà il protagonista dei film successivi. Se prendiamo ad esempio Fausto, in qualche modo si guasterà dal punto di vista della complessità intellettuale e si evolverà in quella persona altrettanto vigliacca ed altrettanto commovente che è il protagonista di *Giulietta degli Spiriti*. Perché fa la stessa operazione maschilista e violenta, con la stessa incredibile fragilità. Che non è una giustificazione, ca-

somai, al limite, può essere il contrario, però è quel personaggio di provinciale stupido che è diventato invece un intellettuale complesso, ma che continua ad avere lo stesso identico e fragile vizio, che tenta a quel punto addirittura di imporlo con la scusa di un talento. *Giulietta degli spiriti* è un film splendido proprio nel tentativo di imporre le proprie debolezze a tutti.

La cosa che poi ho individuato come la sequenza importante, ha a che fare con il fatto che come Moraldo anch'io me ne sono andato via da Caserta e sono andato a Roma. Questa adesione totale a questo personaggio che io sento... quando lui sale sul treno, il ragazzino dice: "Ma non ci stavi bene qua?" ... già questa domanda è una domanda che potrebbe far partire mille racconti e che non ha neanche importanza che abbia una risposta. Ma essere partiti, essersene andati è il punto in cui individuo il matrimonio tra il provinciale e lo scrittore, quello che avrebbe voluto essere uno scrittore.

E quando l'ho capito? L'ho capito perché rivedendo *I vitelloni*, tutte le altre scene sono diventate minori rispetto a una. E cioè quando Moraldo sale sul treno, il treno parte, lui guarda per un attimo Rimini, guarda la sua città, e c'è questa sequenza, commoventissima e terribile, delle carrellate ad uscire dalle stanze di tutti i suoi amici, che è il finale de *I vitelloni*. Moraldo se ne sta andando, il treno è appena uscito dalla stazione, ma il gesto è definitivo e irreparabile e abbandona per sempre quel mondo.

All'inizio, per me, quella sequenza era soltanto una bella sequenza; avevo soltanto un rapporto di condivisone estetica, fino a quando non mi sono allontanato da quel Giorgio, quel Renzo, quell'amico mio, quel mondo e ho capito che invece rivedendo *I vitelloni* quella sequenza è straziante. La macchina da presa si allontana dalle stanze dei suoi amici, perché non li rivedrà mai più – anzi peggio: perché non ha nessuna importanza se poi li rivedrà. Lì dentro non vivrà mai più. C'è Fausto che abbraccia Sandrina dopo quella serata terribile in cui finalmente si sono riappacificati; c'è Leopoldo Trieste che rimarrà il commediografo di provincia per sempre; c'è l'altro che farà il tenore soltanto alla festa della miss cittadina...

Rimane tutto fermo, immobile, allo stesso modo di quel che succede per me quando per esempio il venerdì sera torno. Io torno a Caserta, tipo due volte all'anno, ma se torno il venerdì sera, io vado in un locale che si chiama "Il Tequila", e lì ci sono tutti i miei amici sempre, e non mi accolgono nemmeno come uno che è tornato, ma mi siedo come se non fossi mai partito. Però la nostalgia di loro è una cosa molto potente. La nostalgia e il compimento dell'espressione del racconto: io lo individuo in maniera definitiva in quella macchina da presa che si allontana dalle stanze dei suoi amici. Perché secondo me lì, in quel momento, comincia il racconto di Fellini; cioè lì, comincia il Fellini che racconterà. Moraldo in quel momento si rende conto del passaggio reale che fa, e da quel momento nascono tutti i film di Fellini.

È il momento, per quel che mi riguarda, in cui capisco che quella cesura era fondamentale per capire e per unire il provinciale e lo scrittore. Fino a quando eravamo dentro, io e Moraldo, non avremmo né compreso né provato nostalgia. Quindi non avremmo potuto raccontare.

Mi sembra che questa cosa sia assolutamente individuabile nel fatto che per Moraldo, e quindi per Fellini, cominci il coraggio dell'espressione. E questo lo si vedrà sempre fino a *Intervista*. In *Intervista* questa cosa diventerà esplicita in qualche modo, perché *Intervista* quasi riprende Moraldo dalla stazione e lo porta a Cinecittà, rifà il percorso in continuità, riunisce con un segmento mancante *I vitelloni* alla *Dolce vita* e lì si comprende definitivamente la giustezza di quella fuga, la capacità diretta di quella fuga di creare racconto.

Vorrei però concludere con una piccola sterzata come sceneggiatore, visto che oggi è anche questo il mio mestiere. Cominciando a scrivere per il cinema, il punto di riferimento degli scrittori che scrivono per il cinema è un punto di riferimento quasi automatico. Quindi per me Flaiano è il punto di riferimento diretto, perché penso sempre: se uno scrittore scrive per il cinema deve fare questo passo. Voi sapete che Flaiano ha scritto i film di Fellini, e sapete anche che Flaiano e Fellini a un certo punto,

per motivi che alle volte vengono raccontati con degli aneddoti leggendari, si sono divisi.

Fellini non ha mai parlato di questa cosa, tranne una volta, in maniera non esplicita, perché aveva un grande rispetto di Flaiano anche dopo la loro separazione. Ha parlato soltanto una volta in maniera non esplicita, ma questa cosa l'hanno poi montata in un documentario su Flaiano, in cui Fellini non parla di Flaiano ma parla del cinema. Voglio finire con questa citazione proprio perché credo che sia il racconto di come vada affrontato il rapporto con il cinema, da parte di uno scrittore. Ed è un suggerimento che arriva dal rapporto di Fellini con il cinema, e soprattutto da questa sorta di codice segreto, in cui parlando di questa cosa parlava a Flaiano e lo rimproverava di qualcosa, perché questa è una sorta di rimprovero a quel che Flaiano ha fatto per abbandonarlo, in maniera non esplicita ma teorica. Ed è un rimprovero duro a una persona di cui si riconoscono nel rimprovero grandi qualità. Ma ciò di cui parla Fellini è un sentimento che ho riconosciuto immediatamente nel cinema e che cercherò di tenere sempre presente. Fellini dice:

Il cinematografo, come credo qualunque altra forma di attività, esige un amore totale: non si può stare nel cinema a metà. Il cinematografo è una dimensione che ti assorbe completamente. Devi proprio farne parte, esserne cittadino 24 ore su 24 completamente, amarlo in tutti i suoi aspetti di volgarità, di cialtroneria, di avventurismo. Stare nel cinema portando un tipo di collaborazione selettiva (e qui si riferisce a Flaiano) mi sembra che generi una forma di infelicità, che tu compensi con una forma di diffidenza.

In fondo se alla parola “cinema” sostituite la parola “vita” è esattamente lo stesso.

Francesco Piccolo – Scriptwriter

I will try to tell you, in this autobiographical tone required by the title *my Fellini*, about the point where the idea of telling stories begins in Fellini. Where it starts in that real fiction that is Fellini's cinema, in its autobiographical form. A sequence that at the beginning of my relationship with Fellini I hadn't particularly liked, or at any rate it just seemed to me like a nice sequence, and that subsequently became the most important sequence of my direct relationship with my Fellini. Because the relationship with authors is always on two levels: an aesthetic level of absolute pleasure and the level of the direct relationship.

When I was invited to this conference I was asked to speak about my direct relationship with Fellini. For me it was very easy to identify a starting point because, around sixteen or seventeen years of age, I had a sort of truly insane obsession that led me to watch Fellini's films every day for months on end. I am not exaggerating, it was really like that. So much so that my brother had started calling me "Fellini". If one of my friends called my house looking for me, my brother would force them to ask whether Fellini was at home, or else he would hang up and he wouldn't let me speak with my friends. I would spend whole afternoons in front of poor quality videocassettes watching these films again and again. And I didn't watch these films because I admired Fellini, of course I admired him, but that wasn't enough: I watched them because there was something about me in those films.

And what is the direct relationship? Why did Fellini touch me? There were two fundamental aspects that are also extremely evident in Fellini's filmography. One is the "provincial" aspect: I lived in Caserta and I shared the same idea about the province; and then there was the second element: "the person that wants to express himself". I wanted to write and I thought about wanting to express myself, even if I lived in a sleepy province. Therefore these two elements were extremely evident.

There is a very interesting documentary about Fellini, from 1961, by Delvaux. It shows a Fellini that is never seen again, in that the interview by Delvaux took place soon after the success of *La dolce vita*. I believe it was a moment that Fellini talked the most because he was worried. He wasn't worried about the success but about the scandal caused by *La dolce vita*. It is a remarkable documentary because Fellini talks, and perhaps from that moment onwards he began to stop talking.

I always remember a television program called *Cinema!*, one of the first interesting television programs about cinema, which used an interviewing technique which has since become rather popular, but which was used in this program for the first time: directors and actors were interviewed without recording the questions. The interviews consisted simply of answers. Fellini took part once and simply said: "This program is perfect for me because you don't ask any questions and I don't give any answers: this is my program".

Because it's true that at some point he stopped talking about himself. Whilst at the time, when he was especially worried about the relationship with the excessive commotion created by *La dolce vita*, he, amusingly and also movingly, tried to bring the discussion back to the film at all costs, and perhaps he was rather unsuccessful in this, because the meaning of *La dolce vita* had become too powerful with respect to what he tried to do.

In Delvaux's documentary, Fellini says two things about the province and about wanting to express oneself. About the province he said:

In Italy the province during the winter – and *Amarcord* and *I vitelloni* are both set in the winter – is not simply as desperate, empty and immobile as it seems. It is an immobility which hides something that's growing and fermenting. I believe a great deal in artists that come from the province because their cultural background has developed with a great deal of fantasy, it is something that has been forced into silence, torpor and immobility. They have grown through a fantastical way which is the greatest richness that an artist can desire.

I think that this applies not only to Fellini but, for example, to all of the Italian twentieth century because nearly all literature, cinema and many of the artists of the twentieth century were provincials that left somewhere. I'll just mention the writers: Parisi, Calvino, Ginzburg, Brancati and Flaiano were all provincials that migrated towards a centre of the world and have written about it.

This for Fellini is obviously his journey but also what he has mainly dealt with, at least for a period in his life. This documentary captures the moment where this journey ended, because Fellini, unlike many of these twentieth century writers or artists, is one of the very few – there are literally only a handful – that managed to speak about the province, and not only the provincial attitude the inferior attitude that can be found in the story about childhood, madness, prostitutes and the story of the girl that meets Amedeo Nazzari...with this perennial sense of inferiority towards the world that is the provincial perception of the world.

In other words we come from a small world and we go towards the larger world and understand little about it. It is Totò's attitude when he goes to Milan with the overcoat and fur hat: I don't understand everything but I'll try to do my best with what I have. But Fellini with *La dolce vita* accomplished a miraculous leap in telling the story of a character that almost has the whole city in his hands. The provincial becomes the owner of the centre. Instead of impotence he has power, that will later be revealed to be, in more complex terms, also only impotence (in 8½), but in the end he also managed to tell about the centre of the world from the point of view of someone who lives it. Fellini made this transition beautifully. But if I have to talk about my Fellini, what interested me the most was this relationship that he dealt with, the provincial artist that wants to express himself. There is something else that he said in the documentary, about someone that wants to express himself, and that I think is very interesting, both in terms of the provincial and in

terms of the relationship with talent. Because talent is something that can be expressed by itself, that it can feed on itself.

Here I must open another parenthesis: it is of no importance whether these things are real or not, because it's well known that Fellini said that he had invented everything about his memories and life...but this is not important. The transition between the tale and what really happened favours the tale that we are told and therefore is unimportant.

Fellini tells this story. When he was young he used to climb up to a very high window, in a very difficult and dangerous position. He used to stay there all day and his family and passers-by that saw this thoughtful boy sitting up there, in such a dangerous position thought: "What a strange boy, I wonder what he's thinking about!". And he recounts that he used to climb up there to achieve exactly that. He used to climb there and think: "I hope that they'll say: what a strange boy, I wonder what he's thinking". That was all. But in this there is a sort of tension towards the expression and the affirmation of the self.

I have recently re-read an interview with John Lennon re-published in *Rolling Stone*, in which he said: "When I was six years old I thought I was a genius. I didn't know why I was a genius but I once gave my auntie some poems I'd written and she threw them away. I said: you'll regret having thrown them away, because you don't know who I am". What counted for him was this tendency to express himself. And Fellini achieved two things with this window episode. He says that talent can be fed simply by the desire to have talent and at the same time he is already telling a story, this is already a story that he is telling.

During that period that my brother used to call me Fellini, I watched these films that seemed to be about my provincial existence and they spoke to my desire to express myself. Obviously it's very easy to identify two films that portray these two aspects. One is *Amarcord*, as far as the provincial is concerned, and the other is *8½*, about the person that wants to express himself. They both share a characteristic because *Amarcord* is a film about a person that reconciles himself with his existence, pain, past, youth and background. It is the attempt to tell about this reconciliation. And *8½* is about the ability of impudence, the ability to say: now I'm a person that has expressed himself so much that I can tell you about my difficulty in expressing myself or the difficulty in continuing to express myself. And there is this too, in *Amarcord* in one way and in *8½* in another, there is an expression of power.

In order to find that still impotent provincial attitude, of someone that can't make it – which I identified with a great deal – there is *I vitelloni*. In this film the provincial and the person that wants to express himself are still two characters that inhabit the same film. One is Moraldo who wants to go away, he is the provincial who looks at the others and lives amongst them but who in actual fact wants to go away. The other is Leopoldo Trieste who is a playwright and therefore the artist in the group.

This dimension is, obviously, a wholly propulsive dimension in some way in that these two characters both ask their existence to free them and at the same time they don't know how to leave this existence. And in this relationship I saw my life, clearly, in that I recognised all the walks and the pranks. I recognised, for example, this wonderful thing in *I vitelloni*, the habit of walking each other home.

I always remember a friend of mine called Giorgio who always had to be the last one when we came back home at night. He walked every one of us up to our front doors and waited for us to go inside because he was afraid that two of us might stop and talk and he might miss something. In particular there was a friend of mine called Renzo, who like Alberto Sordi in *I vitelloni* had a mother who didn't go to bed until he got back home and each time she pretended that she had just woken up just as he had gotten home. Renzo and I lived in two buildings that faced each other and we were Giorgio's main worry: he was deeply afraid that we could carry on talking and so he walked us back home and checked whether we went home because otherwise we might come back down and he, as he used to say, didn't want to miss anything.

As far as I am concerned this provincial life, this Saturday night life, this carnival life of *I vitelloni*, and the life of someone that wants to express himself were two lives that I couldn't reconcile and in some way *I vitelloni* talks about this. In the film the protagonists are the others, Moraldo after all is not a protagonist; he is the one that at the beginning of the film watches Fausto and Sandra leave on the train for their honeymoon and he is nostalgic about going to Rome. This nostalgia about going to Rome is a special nostalgia because it is about the future and about something that will take place inside him but that he doesn't know yet, it's all he has. Everybody says: "we must leave this place!". How many times is this said in *I vitelloni*?

But I could mention *I basilischi* by Lina Wertmüller, for example, where they all say: "We must leave the village". There is Stefano Satta Flores who ends up being called "the Roman" because he goes to Rome, comes back to get his stuff because he's going to go and live in Rome and in the end never leaves. Every day he says he's about to leave and he stays there. He says how beautiful Rome is and how wonderful it will be for him to go and live there, but he stays there and in the end he becomes "the Roman".

There is a sequence in *I vitelloni* that I used to like a great deal at the time: it's when Fausto and Sandra come back from their honeymoon and their friends in front of the bar bring out a record player and put on a mambo. Fabrizi dances the mambo in the street and Sordi follows him and they dance together. That, and the sequence with Moraldo that looks at the train leaving, seemed like the things that spoke to me the most. Because I was provincial, I wanted to express myself and therefore I wanted to leave, regardless of whether one leaves the province or not. But there is this tension about leaving, as if the expression was always somewhere else.

But my problem at the time, and it is the problem that I try to identify in Fellini, is when it all becomes a story and these two human beings, the provincial and the one that wants to express himself become a single person. I am convinced that it was only when I managed to reconcile my provincial aspect with the desire to express myself, that I was ready to start writing. This is something that I have always imagined and in some way was something that I felt at the time too. I used to say to myself: when my being provincial and my being someone that wants to express himself become a single person, then I'll be able to say something.

So I looked to Fellini for the moment when the two themes meet and I am convinced that that was the initial spark of the awareness of telling stories in Fellini.

I didn't know yet that telling stories meant recuperating all this. But in some way Moraldo in *I vitelloni* didn't know this either. And yet Moraldo is the one that becomes the protagonist of *La dolce vita*, and he will become the director of 8½, the one that will become everything else. After all the characters of *I vitelloni* seem to be a division of a more complex individual that will become the protagonist of subsequent films. Let's take Fausto, for example, who from an intellectual complexity point of view will deteriorate and will evolve into that equally cowardly and moving protagonist of *Giulietta degli Spiriti*. Because he carries out that same male chauvinist and violent act, with the same incredible frailty. Which isn't a justification, rather the opposite, but he is that stupid provincial character that has become a complex intellectual, whilst maintaining that same identical and frail vice and that at that point in life he tries to impose by using the excuse of talent. *Giulietta degli spiriti* is a wonderful film in its attempt to impose its weaknesses on everybody.

What I subsequently identified as the important sequence, has to do with the fact that like Moraldo I too left Caserta and went to Rome. This complete understanding that I feel with this character...when he gets on the train, the boy says: "Didn't you like it here?"...even this question is enough to set forth a thousand stories and doesn't really have to be answered. But having departed, having left is the point that I identify as the marriage between the provincial and the writer, the one that wanted to be a writer.

And when did I understand it? I understood it because, watching *I vitelloni* again, one scene became much more important than the others. When Moraldo gets on the train, the train leaves, he glances at Rimini, he looks at his city, and there is this extremely moving and terrible sequence of tracking shots coming out of all his friends' rooms, that is the film's ending. Moraldo is leaving, the train has just left the station, but the gesture is definitive and irreparable and he abandons that world forever.

At the beginning, for me, that sequence was just a nice sequence. I merely related to it aesthetically, until I left that Giorgio, that Renzo, that friend of mine and that world and I understood that watching *I vitelloni* again, that sequence is moving. The camera moves away from his friends' rooms because

he will never see them again – or worse: because it isn't important whether he sees them again. He will never live in there again. There is Fausto that embraces Sandrina after that terrible evening when they finally reconciled; there is Leopoldo Trieste that will always remain the provincial playwright; the other one will only be a tenor at the local miss Rimini party...

Everything remains still, immobile, the same that happens to me when, for example, I return home on Friday evenings. I go back to Caserta, perhaps twice a year, but if I go back on Friday evenings, I go to a place called "Il Tequila". There I find all my friends that don't greet me like someone that has come back, but I sit down as if I've never left.

But the nostalgia of them is very powerful. The nostalgia and the completion of the expression of the story: I identify it definitively with that camera that moves away from his friends' rooms. Because I believe that there, in that moment, Fellini's story begins; that's where the Fellini that tells stories, begins. Moraldo in that moment realises the change that he is making, and all of Fellini's films start from that moment.

It is the moment, as far as I'm concerned, where I understand that that caesura was fundamental in order to understand and to unite the provincial and the writer. Until we were inside, Moraldo and I, we would never have understood or felt nostalgia. So we would never have been able to tell stories.

I think that this thing can be found in the fact that at that point for Moraldo, and therefore for Fellini, the courage to express themselves starts. And this will be evident until *Intervista*. In *Intervista* this will in some way become explicit, because *Intervista* takes up Moraldo from the station and takes him to Cinecittà, it continues the journey and joins up *I vitelloni* with *La dolce vita*. The soundness of that escape can be finally understood, the direct ability of that escape to create stories.

I would like to conclude with a slight change of direction as a scriptwriter, seeing as today this is also my job. When you start writing for cinema, the reference point for writers that write for cinema is almost automatic. Therefore for me Flaiano is the direct point of reference because I always think: if a writer writes for cinema he must take this step. You know that Flaiano wrote Fellini's films and you know also that Flaiano and Fellini at a certain point, for reasons that at times are recounted with legendary anecdotes, went their separate ways.

Fellini has never spoken about this, except once, not explicitly, because he respected Flaiano a great deal, even after their separation. He spoke only once, indirectly, but this thing was edited into a documentary about Flaiano, in which Fellini is not talking about Flaiano, but about cinema. I want to end with this quote, because I think it tells something about how a writer should approach the relationship with cinema. And it is a suggestion that comes from Fellini's relationship with cinema and especially about this sort of secret code, in which in talking about this thing he talked to Flaiano and reproached him for something, because this is a sort of reproach about

the way that Flaiano left him, not directly, but theoretically. It is a strong reproach for a person, whose great qualities are recognised in the reproach. But what Fellini talks about is a feeling that I have immediately recognised in cinema and that I will always try to bear in mind. Fellini said:

Cinema, like any other activity I think, demands total love: you can't stay halfway in cinema. Cinema is a dimension that absorbs you completely. You must be part of it, be it 24 hours a day, completely. You must love it for all its vulgar, slovenly and adventurous aspects. Being involved in cinema by bringing a sort of selective collaboration (and here he is talking about Flaiano) seems to me to generate a sort of unhappiness that you compensate with a form of suspiciousness.

After all if you change the word "cinema" with the word "life" it's exactly the same thing. Thank you.

CURZIO MALTESE

EDITORIALISTA

Il mio rapporto con Fellini è un rapporto che in realtà nasce con una forte antipatia. Capisco che non sia l'occasione per dirlo, però a me Fellini da ragazzo mi stava proprio antipatico. Poche cose mi stavano antipatiche come Fellini. Un'altra era il circo. Quindi diciamo che la cosa si moltiplicava. Parlo spesso di Ennio Flaiano perché in realtà è il cinema di Fellini che amo di più. Diceva Flaiano: "I grandi amori nascono con la fatidica frase 'Chi è quella stronza?', e da lì nasce".

A me Fellini mi stava proprio... per alcuni motivi banali e no. Un motivo banale è che io sono nato che Fellini aveva già fatto *La dolce vita*, e quand'ero grandicello Fellini era già un mito, un classico. E i miti, i classici ai ragazzi non stanno simpatici. In più lui aveva un modo di giocare al ribasso che era molto acuto, ma l'ho capito un po' dopo. Cioè, quando gli facevo le interviste, lui faceva sempre la parte del provinciale, dava risposte evasive, non diceva mai nulla che per un ragazzo doveva essere definitivo, un insegnamento di vita, e quindi mi sembrava che fosse esagerata la fama.

In più, da ragazzo di sinistra degli anni '70, prendevo tragicamente sul serio alcuni ideologi, tra questi Goffredo Fofi. Goffredo Fofi, che era quello che all'epoca dava la patente del giovane di sinistra, la dà ancora adesso che scrive sull'*house organ* di Berlusconi – perché questi sono fatti così – e ci faceva le lezioni su quello che bisognava vedere e non vedere, e Fellini era da non vedere perché era un decadente borghese, non era per niente di sinistra rispetto ad altri di cui adesso non mi ricordo il nome,

ma secondo Fofi c'erano dei geni italiani, che conosceva solo lui, che facevano dei grandi film mentre quelli di Fellini erano opere minori.

Il terzo motivo meno banale per cui io non ho sopportato Fellini per tanto tempo, è che da bambino ho visto *La strada*, e mi ha emotivamente sopraffatto al punto che – io piangevo poco da bambino e al cinema quasi mai mi è capitato – ho pianto e me lo sono sognato anche di notte... Gelsomina, Zampanò eccetera... E mi ha sopraffatto a tal punto che la mia reazione, invece di accostarmi a un artista così, che mi aveva dato tante emozioni, era quella di rifiutarlo, e cioè: io di questo Fellini non voglio più vedere niente, per l'amor di Dio.

E ci sono riuscito fino alla soglia dei vent'anni.

A vent'anni ho ceduto alle insistenze di qualche amico più intelligente di me, e ho visto *La dolce vita*, che conoscevo come i giornalisti americani usano il termine "dolce vita", cioè pensavo fosse un elogio della Roma bene nella mia idiozia. Comunque ho visto *La dolce vita* e sono rimasto folgorato, perché non avevo mai visto nulla di simile e non l'avrei mai più rivisto. Ed è un film che ho visto tante volte nella vita, e tutte le volte che non capivo alcune cose dell'Italia mi riguardavo *La dolce vita*, e mi è sempre servito per il mio lavoro che è quello di cercare di capire qualcosa in più, come diceva lo stesso Federico Fellini nella sua biografia: "cercare di capire qualcosa in più".

Io credo che Fellini lì avesse capito tutto dell'Italia. Ne *La dolce vita* c'è tutto. È un film fatto nel pieno del boom economico, che parla di un paese in declino. È un film, ma è un fotografato di paese in declino, di profondo declino, prima di tutto culturale, civile, dove c'è la perfetta raffigurazione di che cos'è la borghesia italiana, della superficialità, di un certo modo di accogliere il benessere, il consumo. Sono raffigurati alcuni ambienti come l'aristocrazia, i rapporti tra uomo e donna all'interno della famiglia, il rapporto tra provincia e grande città. Insomma, c'è tutta l'Italia. Io credo che nessuno abbia capito l'Italia come in quel film. In realtà ce n'è un altro che ha capito gli italiani come Fellini, che è Mussolini. Sono tutti e due romagnoli, hanno solo quello in

comune. Però lì c'era tutta l'Italia. E tutte le volte che mi è capitato di pormi degli interrogativi su che cosa stava succedendo in questo paese – come immaginerete, perché è successo anche a voi, me lo sono posto spesso negli ultimi anni – per me quello è stato un faro per capire quali erano i caratteri dominanti.

Allora da quella folgorazione mi sono rivisto tutto quello che si poteva vedere su Fellini, perché era veramente una cosa che mi serviva, oltre che dal punto di vista emotivo, estetico, mi serviva a vivere, a capire, a lavorare, a scegliere che mestiere volevo fare. Poi ho scelto quello sbagliato, anche suggestionato dal personaggio de *La dolce vita*. E mi sono visto altri film. E anche lì la stessa straordinaria scoperta. De *I vitelloni*, ha parlato molto bene Piccolo. *I vitelloni* – tra l'altro oggi useremmo l'orrido termine "format" – un film come *I vitelloni* prima di Fellini non si era mai fatto. Dopo se ne sono fatte alcune decine.

Quando Martin Scorsese ricevendo il premio dice: "La mia prima reazione di fronte ai film di Fellini è stato di imitarlo, poi ho capito che non si poteva imitare e ho cercato di emularlo" non dice solo una cosa carina perché sta ricevendo il Premio Fondazione Fellini: lui ha fatto *Mean Streets*, che è *I vitelloni* tra italo-americani in un quartiere di New York, questo è. *I vitelloni* sono stati rifatti sempre con successo ogni dieci anni; cioè ogni generazione italiana lo ha rifatto. Le ultime due generazioni che lo hanno fatto sono Nanni Moretti con *Ecce Bombo*, che è *I vitelloni* fatto a Roma. Perché poi tutta l'Italia è diventata provincia nel frattempo, quindi non c'è una Roma, c'è sempre l'idea di andarsene anche dal quartiere di Roma nord verso qualcosa che non è provincia, mentre la provincia è dappertutto. L'ultimissimo è stato *L'ultimo bacio* di Muccino che è, secondo me, proprio la carta carbone de *I vitelloni*: c'è perfino quello che lavora come commesso nel negozio. È proprio una citazione continua, e mi ha stupito che nessuno abbia notato questa assonanza.

Tra 5 o 6 anni ci sarà un regista che farà una storia di un gruppo di giovani cialtroni, di cui uno se ne vuole andare, l'altro invece si sta sposando, però si sta sposando ma si sente soffocato oppure costretto a crescere e non è in grado di fare l'adulto, e quindi

tradirà o cercherà... lo schema è quello. E anche in quello c'è un modo di affrontare una realtà che è molto italiana, non solo italiana, ma molto italiana: un certo modo di stare assieme dei gruppi maschili italiani, che è straordinaria e che nessuno aveva raffigurato prima e molti raffigureranno dopo.

Un altro esempio, meno imitato perché ancora più complicato, è *Il bidone*.

Il bidone è una lettura, anche quella tacitiana, di tutte le ingiustizie italiane. Poi il centro della vicenda – qui la genialità di un artista – è un gruppo di bidonari, di truffatori. Ma se voi sostituite al gruppo di truffatori la classe dirigente italiana, la cosa funziona magnificamente.

Io dico una cosa che non vuole essere... ma quando è morto Craxi ad Hammamet, a me è venuta in mente la scena finale de *Il bidone*, dove c'è questo truffatore – perché era anche una morte crudele quella di Craxi; io poi non essendo stato un sostenitore fervente dei socialisti nell'epoca di maggiore slancio, non è che avessi poi dei ricordi piacevoli né di Craxi né di tutta la sua simpatica corte, però mi faceva un po' pena – e c'è il finale de *Il bidone* in cui questo protagonista, questo grande attore americano Broderick Crawford, splendido attore che somiglia a Craxi tra l'altro, prova a fregare anche i suoi compari dicendo che non ha avuto il cuore di truffare quella povera ragazza minorata. “Non ce la facevo, è paralitica”, e invece poi a furia di botte gli trovano i soldi e lo ammazzano di botte e lo lasciano lì. E mi è venuto in mente il destino di alcuni potenti che vengono poi abbandonati dai loro compari.

Ma ne *Il bidone* c'è proprio tutto il rapporto rapinoso delle congreghe italiane, dei gruppi, nei confronti della collettività, degli altri, e soprattutto dei più deboli. E anche quella è una lettura straordinaria di questo paese. Io trovo che proprio guardare il presente con gli occhi dello storico sia una delle più belle immagini che rappresentano quello che Fellini, e quindi per riferimento Flaiano, hanno fatto. E questo lo rende eternamente attuale. Poi ci sono alcuni casi in cui è facilmente rappresentabile la dote profetica, se vogliamo: uno è *Prova d'orchestra*, un altro è *Ginger*

e Fred. Ginger e Fred è un film in cui nei primi anni '80 Fellini descrive il "berlusconismo"; totalmente lo descrive.

Tra l'altro io sono rimasto sorpreso perché rivedendolo, quando ormai Berlusconi ce l'avevo sul collo da un po', ho chiesto al mio amico Nicola Piovani che ha musicato *Ginger e Fred* ed è stato un grande amico di Federico Fellini, negli ultimi anni di vita: "Ma come gli è venuto in mente nel 1982 o 1983 di fare un film su 'sto brianzolo che era poco conosciuto". E Piovani mi disse: "Fellini mi diceva questo: 'Questo è il cancro dei prossimi venti anni'". C'erano nella raffigurazione, al di là di *Ginger e Fred*, c'erano proprio tutti i riti del "berlusconismo", tutto quello che sarebbe arrivato negli anni successivi, perfettamente rappresentato come una lettura di una realtà che era allora minima, che riguardava un fenomeno minimo. Berlusconi aveva appena aperto le televisioni, da due o tre anni stava su piazza. E anche quel *Ginger e Fred* mi è servito.

Poi dovendo scrivere, come è capitato purtroppo negli ultimi anni, di Berlusconi, anche come fenomeno di costume oltre che personaggio politico o pubblico, quella lettura, quella visione di Berlusconi, del "berlusconismo" che c'era in *Ginger e Fred*, era proprio uno strumento di lavoro. Tante altre volte mi è capitato di consultare Fellini. Per esempio nel rapporto tra provincia e città, che è un tema molto importante in un paese come questo che ha tante grandi importanti città e una sterminata, straordinaria e ricca provincia.

Amarcord ha una raffigurazione di queste due Rimini di cui vi ho parlato, cioè della Rimini che i riminesi mostrano al mondo, che è quella del lungomare, del Grand Hotel, eccetera, e della Rimini vissuta che è questa, questo centro storico. E in questo si leggono molte cose del rapporto degli italiani, di quello che per gli italiani è la figura, cioè la rappresentazione agli altri, e quello che è la propria vita quotidiana. E anche nel rapporto col fascismo c'era in *Amarcord* un'eterna fanciullaggine del popolo italiano nei confronti della politica.

Noi abbiamo conservato nei secoli una visione bambinesca, fanciullesca della politica, che consiste spesso appunto nel cre-

dere in una specie di principe, di uomo che “ci pensa lui”. C’è sempre stato nella storia italiana una visione infantile, e l’aver raffigurato tutto il fascismo dal punto di vista di un adolescente, di un ragazzo, è una bellissima resa di quello che era un giudizio, che contemplava un giudizio sulla storia italiana. E quindi come tutti i grandi che ci sono serviti per capire qualcosa in più, a me Fellini manca. Mi piacerebbe sapere che film Fellini avrebbe fatto oggi.

Io ho amato anche gli ultimi film di Fellini, che erano probabilmente non dei capolavori, ma li ho trovati molto acuti. E rivendendoli poi negli anni ho capito che in alcune cose anticipava. Manca un po’ quell’intelligenza, manca anche una grandezza di alcune grandi figure della cultura italiana che sono sparite; è sparita molta grandezza in questo paese. Come mi manca, ne ho parlato recentemente, Pasolini. Un altro sguardo che ha molto influenzato modestamente il mio modo di vedere le cose, ma credo che abbia soprattutto insegnato un po’ a tutti a guardare alle nostre cose, alle cose italiane, alla realtà, al presente, con un po’ più di consapevolezza. E anche Fellini era molto curioso di vedere come sarebbe andata a finire.

La pagina finale dell’autobiografia, che parla di un sogno, di un altro regista che io amo molto, Luis Buñuel, contiene un’immagine che ho sempre applicato a Fellini: non gli dispiaceva tanto di morire, ma appunto di non sapere che cosa sarebbe successo. E lui sognò negli ultimi giorni della vita, che già morto usciva dal cimitero, andava all’edicola, comprava il giornale, e verificava a che punto era arrivata la follia. Questa è una cosa che ho sempre pensato che Fellini avrebbe volentieri fatto: vedere a che punto siamo diventati pazzi.

(testo non rivisto dall’autore)

Curzio Maltese – Journalist

My relationship with Fellini is a relationship that in actual fact was born from a strong dislike. I'm aware that this isn't the occasion to say this, but I genuinely disliked Fellini ever since I was a boy. Few things I disliked as much as Fellini. Another one was the circus. Therefore let's say that the thing proliferated. I often talk about Ennio Flaiano because in actual fact it is Fellini's cinema that I like the most. Flaiano said: "The great love stories start with that fateful question 'Who is that bitch?'. That's the beginning".

I really couldn't stand him due to some banal, and not so banal, reasons. A banal reason was that when I was born Fellini had already made *La dolce vita*, and when I was a bit older he was already a legend, a classic. And young men don't like legends and classics. Furthermore he had a way of minimising things which was very sharp, but I understood this later on. When I interviewed him, he always played the provincial and gave evasive answers, he never said anything that for a boy had to be definitive, a lesson in life, and therefore I thought that his reputation was overrated.

Furthermore, as a left-winger in the seventies, I took certain ideals with tragic seriousness, amongst which Goffredo Fofi. Goffredo Fofi, who was the one that at the time issued the licence to be leftwing, he still hands it out today that he writes in Berlusconi's house organ, because that's how these people are. He lectured us on what we should and shouldn't see, and Fellini was banned because he was a decadent bourgeois, not at all left wing compared to others whose names I can't remember now, but according to Fofi there was some Italian geniuses, that only he knew, that made great films whilst Fellini's films were minor works.

The third less banal reason for my long standing dislike for Fellini was that I saw *La strada* as a boy, and it overwhelmed me emotionally to the extent that – I didn't cry often as a child and it hardly ever happened at the cinema – I cried and I dreamt it at night too... Gelsomina, Zampanò etc... And it overwhelmed me so much that my reaction, instead of getting closer to an artist that had stirred such emotions, was to reject him: Lord knows I don't want to see anything by this Fellini.

When I was twenty years old I gave in to the insistence of some more intelligent friend and I watched *La dolce vita*, which I knew like American journalists use the term "dolce vita", that is I thought it was in praise of Roman high society, in my foolishness. At any rate I saw *La dolce vita* and was amazed, because I had never seen anything like it and I would never see it again. And it is a film that I have seen often over time and each time that I didn't understand something about Italy I watched *La dolce vita* again, and it has always been useful for my work which is trying to understand something more, as Federico Fellini himself said in his biography: "trying to understand something more".

I believe that Fellini had understood everything about Italy in that film. In

La dolce vita there is everything. It is a film made at the height of the economic boom that talks about a country in decline. It is a film, but it is also a portrayal of a country in decline, a profound decline. First of all cultural and civil with a perfect representation of the essence of the Italian middle class, of the superficiality, of a certain way of accepting affluence and the consumption. It portrays certain environments such as the aristocracy, the relationships between men and women within the family, the relationship between province and big city. There is the whole of Italy. I don't think that anybody has understood Italy like in that film. In actual fact there is someone else that understood Italians like Fellini: Mussolini. They are both from Romagna, that's all they share. But the whole of Italy is there. And each time that I asked myself what was going on in this country – as you can imagine, because you have asked yourselves the same questions, I have often asked myself over the last few years – for me that was a beacon to understand the dominant characters.

So from that inspiration I saw everything that I could see about Fellini, because it was truly something that was useful for me, apart from the emotional and aesthetic point of view, it also helped me to live, understand, work and choose what job I wanted to do. Then I chose the wrong one, even in part influenced by the character in *La dolce vita*. And I watched other films. And each time the same extraordinary discovery. Piccoli spoke very well about *I vitelloni*. Before Fellini a film – today we would use the horrendous term “format” – like *I vitelloni* had never been done. Dozens were made afterwards. Martin Scorsese said when he received the award: “My first reaction to Fellini's film was to imitate him, then I understood that you couldn't imitate him, so I tried to emulate him”, not because he had to say something nice because he was receiving the Fellini Foundation Award. He made *Mean Streets*, which is *I vitelloni* between Italo-Americans in a New York neighbourhood. *I vitelloni* has been successfully remade every ten years; each Italian generation has remade it. The last two generations that have made it are Nanni Moretti with *Ecce Bombo*, which is *I vitelloni* set in Rome. Because in the meantime the whole of Italy became provincial, therefore there isn't just one Rome, there is still the idea of leaving a northern Roman neighbourhood for somewhere that isn't provincial, whilst the province is everywhere. The latest has been Muccino's *L'ultimo bacio*, which is for me a carbon-copy of *I vitelloni*: there is even the guy that works as a sales assistant in a shop. It is a continuous homage and it surprised me that no one noticed this similarity.

In 5 or 6 years time there will be a director that will shoot a story about a group of young scoundrels with one that wants to leave, another one who gets married, but he's getting married and he feels suffocated or forced to grow up and he's not able to be an adult and so he cheats or will try...that's the plot. And even in that there is a way of approaching a situation that is very Italian, which is extraordinary and that no one had portrayed before and that many portrayed afterwards.

Another example, less copied because it is even more complicated is *Il bidone*. *Il bidone* is an interpretation, this too lapidary, of all Italian injustices. The heart of the story – here lies the genius of the artist – is a group of swindlers. But if you replace the swindlers with the Italian ruling class, the thing works magnificently.

I want to say something that isn't particularly...but when Craxi died in Hammamet, I recalled the final scene of *Il bidone*, where there is this swindler – because Craxi's was a cruel death too; and as I wasn't a fervent supporter of the socialists at the time during their period of greatest momentum, I didn't hold pleasant memories of Craxi or for any of his amusing retinue, but I did feel pity for them – and in the ending of *Il bidone* there is this protagonist, this great American actor Broderick Crawford, a splendid actor that looks like Craxi too, who tries to swindle his partners by saying that he didn't have the heart to swindle that poor disabled girl. "I couldn't do it, she was paralytic", and then by dint of hitting him they find the money, beat him to death and leave him there. I thought of the destiny of certain powerful men that are subsequently abandoned by their partners.

But in *Il bidone* there is the whole irresistible relationship of the Italian gangs towards the general public, the others and most of all the weakest. And that too is an extraordinary interpretation of this country. I find that looking at the present with the historian's eyes is one of the most beautiful images that represent what Fellini, and therefore Flaiano too, have done. And this renders him eternally relevant. Then there are certain cases in which the prophetic quality is easily identified: one is *Prova d'orchestra*, another one is *Ginger e Fred*. *Ginger e Fred* is a film in which, at the beginning of the eighties, Fellini describes the Berlusconi phenomenon, he describes it completely.

Amongst other things I was surprised because in watching it again when I had been surrounded by Berlusconi for a while, I asked my friend Nicola Piovani, who wrote the music for *Ginger e Fred* and was a great friend of Fellini's during his final years: "How did he come with the idea in '82 or '83 of doing a film about this little known man from the Milan hinterland". And Piovani said: "Fellini used to say: 'This is our cancer for the next twenty years'". There were in the portrayal, apart from *Ginger e Fred*, all the *Berlusconian* rituals, all that was to follow in subsequent years, perfectly portrayed as an interpretation of a situation that at the time was still limited, it concerned a relatively small situation. Berlusconi had just opened his televisions and had been hawking his wares for two or three years. *Ginger e Fred* helped me too.

Then having to write about Berlusconi, as unfortunately happened in recent years, as a cultural phenomenon as well as a political or public figure, that interpretation, that vision of Berlusconi, of *Berlusconism* that was in *Ginger e Fred*, was a veritable working tool. I have consulted Fellini many other times. For example for the relationship between province and city, which is a very important topic in a country such as this that has many important cities and an endless, extraordinary and rich province.

Amarcord portrays these two Riminis that I was talking about, that is the Rimini that its inhabitants show to the world, which is the one with the sea front, the Grand Hotel, etc and the Rimini that is lived which is this one, this historic centre. And in this you can find many things about the relationship of Italians, about what the image is for Italians, that is what is portrayed to others and what is day to day life. In *Amarcord*, also in the relationship with Fascism, there was an eternal childishness towards politics.

We have preserved over the centuries a childish, infantile view of politics which often consists of believing in a sort of prince, a man that “will sort things out”. There has always been in Italian history an infantile view and portraying Fascism from the point of view of an adolescent, of a boy, is a wonderful rendition of a judgement on Italian history. And therefore like all the greats that we have needed to understand a bit more, I miss Fellini. I would like to know what sort of film Fellini would have made today.

I have also loved Fellini’s final films, that probably weren’t masterpieces, but I found them very perceptive. And watching them again over the years I understood that he anticipated certain things. There is a lack of that intelligence and also of that greatness that some of the great characters of Italian culture, that have passed on, had; a lot of greatness has disappeared in this country. I recently spoke about how much I miss Pasolini. Someone with another way of looking at things that has modestly influenced my way of seeing things but I think that, more importantly, he taught everybody to look at our affairs, our Italian affairs, reality and the present with slightly more awareness. And Fellini too was very curious to see how things were going to end up.

The final page of the autobiography, that talks about a dream by another director that I love a great deal, Luis Buñuel, contains an image that I have always applied to Fellini: he didn’t really mind dying but he minded not knowing what was going to happen. And he dreamt in his final days that when he was dead he left the cemetery, went to the newsagents, bought a newspaper and checked that the madness had indeed arrived. This is something that I have always thought that Fellini would have liked to do: see how mad we’ve become.

(text not revised by the author)

MIMMO CALOPRESTI

REGISTA

In questi giorni sto lavorando in maniera ossessiva su un lavoro di Pasolini, un lavoro inedito: Pasolini che gira uno sciopero degli spazzini a Roma negli anni '70. Appunto, una giornata di sciopero come quella di oggi. Ma era il primo sciopero che facevano i netturbini. E con queste persone lui parte, va, gira l'assemblea, gira loro che lavorano, gira l'immondizia, in maniera ossessiva, con bellissime immagini in pellicola. Scrive una poesia che si chiama *Il poema dell'immondezza*, che dedica a queste persone, dove dice che nel giorno del loro sciopero arrivano nelle borgate e sui muretti di Roma gli angeli in un giorno di rivelazione, non di rivoluzione, e li ammira per la maniera gentile con cui si stavano mostrando al mondo intero.

In questi giorni di recupero di questo materiale scomparso, io ho deciso di fare un documentario, *Come si fa a non amare Pier Paolo Pasolini*, perché ho l'impressione che Pier Paolo Pasolini non sia stato amato. E parlando di Fellini molte volte mi accorgo come pure lui non sia stato amato a sufficienza.

Quel documento era scomparso dentro gli scaffali, perché pensavano che Pasolini rompeva le palle con il suo tipo di lavoro e il modo di fare. Recuperando il materiale mi sono accorto che c'era una parte di persone che non lo amava, perché parlava in maniera estremamente diretta, affermativa. Non era un violento, era una persona gentile ed educata, che però parlava in maniera diretta, che in quel momento era rivoluzionario. "Io so" diceva, e faceva una lista di tutto quello che tutti sapevano in Italia, parlava dei complotti e di chi li faceva. Lui con molta arroganza,

e prendendosi il ruolo di intellettuale, di poeta diceva: “Io so”, e lo metteva in prima pagina di un giornale.

Facendo questo lavoro su Pasolini improvvisamente scopro Fellini: rivedo *Accattone* e in una scena del film c'è una ragazza che lavora in un deposito dove raccolgono bottiglie e altre cose. Improvvisamente guardo questa sequenza, vedo questa ragazza, e vedo Fellini. Cioè questa è una donna tipica dei film di Fellini! Dopodiché comincio a guardare tutto il film, e continuamente ritrovo Fellini.

A un certo punto Accattone sta per morire, dorme, sogna, e sogna la sua morte. Ed è rappresentata come rappresentava i sogni Fellini. Vado avanti a vedere il film, me lo rivedo da capo, e continuo a pensare che Roma, la Roma delle periferie di Pasolini, ha esattamente il racconto del suo contraltare in Fellini, che ne diventa cantore con il film intitolato semplicemente con il nome della città. Cioè Roma non può esistere oggi nel mio immaginario, se non metto insieme Pasolini e Fellini. E allora ho cominciato a pensare: ma da dove viene tutto questo?

Pasolini lavora insieme a Fellini come sceneggiatore, scrive i dialoghi di *Le notti di Cabiria*, vuole fare un film che si chiama *Accattone* Fellini ci sta fino a un certo punto a fare il produttore di questo film che racconta le periferie romane. Il suo problema è che non ha voglia di litigare, Fellini non aveva voglia di andare tutti i giorni ad occuparsi di un'altra persona.

Ho visto un bel documentario fatto da Mario Sesti dove ad un certo punto nell'intervista Fellini dice: “Ma io non vado al cinema perché mi devo occupare dei miei figli. Qual è il gusto di veder partorire i figli degli altri?”. E così al cinema non andava. Probabilmente non supera questa soglia di veder partorire il figlio di un altro e smette di fare il produttore.

Rivedendo il cinema di Pasolini, come cresce, cambia, vedo che dal realismo, che ha il suo momento sublime nel *Vangelo secondo Matteo*, passa a un altro tipo di cinema dove arriva il teatro, la costruzione, la trasfigurazione, e vedo Fellini.

Queste due figure – è una sensazione che ho lavorando, non ho fatto grandi discorsi teorici – in qualche maniera hanno

due modi diversi di stare dentro la realtà, hanno due modi di proporsi, di parlare, di essere degli intellettuali, di essere della gente di cinema, ma hanno anche una cosa importante: il fatto che inventano il cinema.

Guardando *Accattone* mi accorgo di vedere, e mi capita con pochissimi altri film nella mia vita – adesso guardavo in sala il professor Rondolino che mi ha permesso di avere una formazione cinematografica importante, facendomi vedere i film, il cinema neorealista italiano, il cinema francese – film che tutte le volte che rivedi sembrano fatti in quel momento. E perdi completamente la nozione di tempo, che è una delle grandi potenze del cinema, una cosa che riesce solo ai grandi maestri, che diventano grandi maestri per questo, perché inventano qualcosa di nuovo.

Pasolini quando fa *Accattone* inventa il cinema. Fellini quando fa i suoi film inventa e reinventa continuamente il cinema, andando anche a prendersi delle belle sventole sul mercato, come gli è successo tante volte; perché ha un'esigenza primaria che è quella di inventare, di intuire, di stare prima degli altri. Pasolini diceva sulla televisione la stessa cosa che dice Fellini: "Io so che andremo a finire in un mondo di merda se va avanti così!". E dice. "Io so che non mi potete interrompere ogni minuto, i film diventano una cosa ineditabile". Lo sapeva e lo diceva. E questo è un privilegio che hanno i grandi: quello di sapere. E devo dire che oggi questo manca, perché probabilmente non siamo grandi. Non siamo capaci oggi di dire prima di tutti, prima degli altri, cosa pensiamo, e dirlo a voce alta, e questo è il nostro limite. I grandi hanno questo privilegio e poi lo pagano in altri modi, però hanno questo privilegio e lo usano, e gli dobbiamo tutti qualcosa per questo.

Oggi venendo qua pensavo: cosa dico su Fellini? Avevo pensato a degli incontri fatti. Uno degli incontri è stato con Pasolini, cioè l'incontro con Pasolini che in questo ultimo periodo mi ha portato a Fellini. Un altro dei miei incontri è un poliziotto che si chiama Nicola Longo, che mi sono portato dietro da Roma; volevo intitolare il capitolo: *Fellini e il poliziotto*.

Nicola è stato un poliziotto per tutta la vita e un giorno mi ha chiamato – lui è di origine calabrese e ha vissuto al paese dove io sono nato – mi ha chiamato e mi ha detto: “Sai, ho scritto una storia che ti voglio raccontare e che si chiama *La valle delle farfalle*, ed era un film che voleva fare Federico Fellini”. L’ho sentito dire spesso. Ci sono molti film che sembra dovesse fare Federico Fellini. Ricordo che quando Nicola Longo si è presentato, si è presentato non solo con la sceneggiatura di questo film, un tomo di 500 pagine – chissà mai chi glielo farà fare – ma si è presentato anche con una fotografia. Una fotografia in cui c’è lui – Nicola è qua in sala con noi – che guida una motocicletta, una Kawasaki, con i Ray-Ban, e sembra un attore americano. E dietro a lui, “abbrancicato” a lui – come dicono a Roma – ci sta Federico Fellini. In quella foto si vede questa voglia della scoperta del vivere felice che aveva Fellini e che ci ha riportato nei suoi film, nella sua vita, in maniera clamorosa: faccia al vento che affrontava la vita, dietro a un poliziotto, del quale pensava che era una persona per bene, giusta, un eroe.

Poi è nata l’idea di fare un film, per un certo periodo c’è stata una produzione, ma poi il film non si è fatto per mille ragioni. Oppure se volete saperlo magari lo chiedete direttamente a Nicola Longo.

Però questo rapporto con il poliziotto, con l’eroe, con la persona pulita, con la persona che era capace di portare il bene, l’angelo che arrivava, di nuovo mi riporta a Pasolini: chi si ribella, chi ha dignità è un angelo, cioè porta pulizia nella vita. Il poliziotto che fa bene il suo mestiere, che è un eroe, che combatte contro gli spacciatori, e Fellini dietro lui vuole raccontare la sua vita. Trovo che quella fotografia mi abbia raccontato di Fellini forse più dei suoi film, più di molte altre cose che ho visto e che ho letto. Cioè la voglia di vivere, di stare nella vita, di andarsene in giro la sera, insieme nel pomeriggio. Anche la sera veniva con te? Anche la sera. Se ne andava in giro alla sera per vedere come lui operava nella città. Un modo di conoscere la città, di vederla, di avere un rapporto con la realtà forte. E poi questo rapporto con la realtà evaporava da un’altra parte, veniva ricostruito, perché

probabilmente non gli interessava stare solo lì nella realtà, ma forse gli interessava stare in quel punto diverso della realtà che è quello che vedi e quello che sogni, che diventerà, che sarà, che potrebbe essere.

Ecco su quella moto probabilmente stava lavorando, e quest'idea di un regista che lavora stando in moto dietro a un poliziotto è un'immagine a cui sono molto, molto affezionato.

A Roma è facile continuare a incontrare delle persone che dicono: "ho conosciuto Fellini", "ho mangiato con Fellini", "sono stato con Fellini". Mi è successo spesso negli ultimi anni, quando andavo a mangiare in cento posti diversi, che mi dicessero: "Questo era il posto dove veniva a mangiare Fellini". Ho pensato molte volte che passasse il suo tempo a mangiare, perché qui aveva l'ufficio, perché qui aveva la casa. "Questo era il suo tavolo". E ogni tanto mi fa venir voglia di fare un documentario su questo, *I posti di Federico* lo chiamerei, per testimoniare l'amore che le persone avevano per lui.

Un'altra persona che mi è capitato di incontrare e che lo ha conosciuto è stato Ignazio Maiore. Ho letto un libro di uno psicoanalista che scriveva dei racconti. Lo psicoanalista era Ignazio Maiore. Ho comprato i diritti di uno di questi racconti. E ho scritto il mio film *La felicità non costa niente*.

Prima di scrivere il film, dopo aver comprato i diritti, sono andato a parlare con l'autore nello studio dove lavora di solito. Mi ha detto: "Beh, ma sai io con il cinema c'entro...". Ho pensato: "eccolo qua, un altro... è arrivato un altro". Ora non so se fosse stato il suo psicoanalista – ho conosciuti anche molti che dicono di essere stati lo psicoanalista di Fellini – però ad un certo punto mi fa vedere una foto e dice: "Vedi, questo è mio figlio, che è morto purtroppo, e ha interpretato Fellini da giovane". Naturalmente, il legame eterno che c'era fra quest'uomo e Fellini, mi ha profondamente colpito. Poi mi ha raccontato cos'era la creatività per Federico Fellini, però non è che alla fine ho capito molto di più rispetto a quello che sapevo prima.

In seguito, nel film che ho fatto, *La felicità non costa niente*, mi è venuta voglia di superare una paura: rappresentare all'interno

di un film la Fontana di Trevi. Ma perché non posso permettermi di girare la Fontana di Tevi?

Per un regista avvicinarsi alla Fontana di Trevi c'è il rischio del ridicolo. Però ho anche pensato dai racconti che mi faceva questo psicoanalista di Fellini che in fondo si divertiva facendo cinema, poteva inventare – ritorno al discorso di prima – perché forse non si prendeva così tanto sul serio.

In fondo raccontava una storia, non faceva molto di più che questo. Ho pensato: “Ma sì, anch'io voglio raccontare una storia, e forse in questo punto va bene la Fontana di Trevi, e probabilmente non sto facendo niente di male da nessuna parte”.

Ecco, questa cosa di non prendersi troppo sul serio per me è stato un grande insegnamento. Cioè questa cosa di scrivere i sogni, poi crederci, non crederci e comunque pensare che le cose vanno bene perché le carte te lo dicono, non perché tu sei chissà chi, mi ha fatto pensare molto e mi ha insegnato a pensare al mio mestiere in una forma meno angosciata. Ecco: “Non posso riprendere la Fontana di Trevi, perché qui c'è stata *La dolce vita*. E va beh, la riprenderò, non succederà niente di grave”, ho pensato.

Questa cosa del prendersi sul serio in fondo è qualcosa che mi fa male, come regista, perché mi rende meno libero. C'è un'idea dentro il grande cinema, un'idea di libertà, di libertà profonda. Che non è solo la libertà legata al potere, ai produttori, problemi che noi ci abbiamo, che sono risolvibili. Noi registi abbiamo un problema più grande che è la conquista della propria libertà nella vita, della propria libertà di espressione, della propria capacità di raccontare, anche intuizioni di qualcosa che non c'è, perché il cinema ce lo permette. E questa cosa qui l'ho vista solo nei grandi, l'ho vista nel cinema di Fellini. Ripercorrendo la Roma dei luoghi dove andava e incontrando le persone con cui aveva questo rapporto, mi accorgo che Fellini mi ha insegnato la libertà, sia come regista che come persona. Per fortuna viviamo in un paese che fa un cinema del quale Steven Spielberg, uno dei più grandi registi del mondo, dice: “Invidio il vostro cinema perché è l'unico cinema al mondo che ha un nome e un cognome,

si chiama il cinema di Pasolini, il cinema di Fellini, il cinema di Rossellini”. Mentre la maggior parte di loro sono costretti a stare dentro regole molto rigide, pur guadagnando molto come lo stesso Spielberg. Noi abbiamo la possibilità – l’abbiamo avuta, la nostra storia ce lo permette, e noi dobbiamo riconquistarla – di fare un cinema libero, un cinema che fa parte della nostra vita, che fa i conti con la nostra vita.

Quando penso al cinema di Fellini, penso a un cinema di libertà, penso a un cinema di creatività, di umanità. A un regista che lavorava con i più grandi scenografi, direttori della fotografia, e che però era capace di divertirsi a far semplicemente il suo lavoro.

Mimmo Calopresti – Director

I’ve recently been working rather obsessively on a piece of work by Pasolini, an unpublished work: Pasolini shooting a street cleaner’s strike, during the seventies, in Rome. Precisely a day of strikes like today. But it was the first strike by street cleaners. He set off with these people, shooting the assembly, shooting them as they work, shoots the rubbish almost obsessively and in the process captures beautiful shots on film. He wrote a poem called *Il poema dell’immondezza*, that he dedicated to these people, where he says that on the day of their strike in the working class suburbs and on the walls of Rome, angels came in a day of revelation, not revolution, and he admires them for the gentle way in which they presented themselves to the world.

During this period, as I retrieved this missing material, I have decided to make a documentary, *Come si fa a non amare Pier Paolo Pasolini* (*How can you fail to love Pier Paolo Pasolini*), because I have the impression that Pier Paolo Pasolini has not been loved. And in talking about Fellini I often realise that even he has not been loved sufficiently.

That document was lost on some shelves because they thought that Pasolini was a pain in the backside, with his type of work and his attitude. In recuperating the material I realised that there were some people that didn’t love him, because he spoke very directly and assertively. He wasn’t violent, he was a gentle educated person that spoke directly and, at the time, that was revolutionary. “I know” he wrote, and he made a list of everything that everyone in Italy knew, he spoke about the plots and who hatched them.

He, with great arrogance, took the role of intellectual and poet and said: “I know” and he put this on the front page of a newspaper.

In doing this work I suddenly discovered Fellini in Pasolini: I watched *Accattone* again and in a scene there is a girl that works in a deposit where they collect bottles and other things. Suddenly in watching the sequence I saw the girl and I saw Fellini. That is, she is a typical woman from Fellini’s films! After which I looked at the whole film and I kept finding Fellini.

At a certain point Accattone is about die, he sleeps, dreams and dreams about his death. And it is represented in the way that Fellini represented dreams. I carried on watching and then watched it again from the beginning and I continued thinking that Rome, the Rome of Pasolini’s suburbs has its exact counterpart story in Fellini, who became its poet in the film that simply takes the city’s name for its title. That is Rome cannot exist today in my imagination if I don’t bring together Pasolini and Fellini. And so I started to think: where does all this come from?

Pasolini worked with Fellini as scriptwriter, he wrote the dialogues of *Le notti di Cabiria*, he wanted to make a film called *Accattone* and Fellini, up to a certain point, agreed to produce this film about the Roman suburbs. His problem was that he didn’t want to argue, Fellini didn’t want to spend his days taking care of someone else.

I saw a nice documentary by Mario Sesti, in which at a certain point of the interview, Fellini says: “But I don’t go to the cinema to look after my sons. There’s no fun in seeing other people’s children being born”. And so he didn’t go to the cinema. He probably didn’t cross this threshold of seeing someone else’s child being born and stopped being the producer.

In watching Pasolini’s cinema again, how it grew and changed, I can see that from the realism, which reached its sublime moment with *Vangelo secondo Matteo*, it moved onto another type of cinema where there was theatre, construction, transfiguration and I see Fellini.

These two figures – this is a sensation that I had whilst I was working, I haven’t prepared any great theoretical arguments – have in some way two different ways of existing in reality, they have two ways of presenting themselves, of talking, of being intellectuals, of being cinema people but they also have something that is very important: the fact that they have invented cinema. Watching *Accattone* I realise that I am watching, and it happens with very few other films in my life – I was just looking at professor Rondolino in the hall, who allowed me an important cinematic education by showing me the films of the Italian Neorealists, French cinema – films that each time you see them, it seems like they have just been made. You lose the sense of time completely. That is one of the great strengths of cinema, something that only the great masters, that are great masters because of this, can manage because they invent something new.

Pasolini, when he made *Accattone* invented cinema. Fellini when he made his films he invented and re-invented cinema continuously, including getting

clouted at the box office, as often happened to him. Because he had a primary need: the need to invent, to sense and to break new ground. Pasolini used to say the same thing about television that Fellini said: "I know that we'll end up in a shitty world if it carries on like this!". And he said: "I know that you can't interrupt me every minute. Films become unwatchable". He knew it and he said it. This is something granted to great people: that of knowing. And I must say that today this is missing, because probably we are not great. Today we are not able to speak out before anyone else, before others, to say what we think, and to say it loudly. This is our limit. The greats have this privilege and then they pay for it in other ways, but they have this privilege and they use it and we all owe them something for this.

Today in coming here I was thinking: what am I going to say about Fellini? I thought of some of the meetings that we had. One of the meetings was with Pasolini, that is the meeting with Pasolini that in this last period has brought me to Fellini. Another one of my meetings was with a policeman called Nicola Longo that I brought with me from Rome. I wanted to name the chapter: *Fellini and the policeman*.

Nicola has been a policeman all his life and one day he called me – he is from Calabria and has lived in the village where I was born – he called me and said: "I've written a story that I want to tell you about, it's called *The valley of the butterflies*, and it was a film that Federico Fellini wanted to do". I've often heard this. There are many films that it seemed that Fellini was supposed to do. I remember when Nicola Longo presented himself, not only with the script for this film, a 500 page tome – who knows who'll ever do it – but he also presented himself with a photograph. In the photograph there was him – Nicola is here in the hall with us – riding a Kawasaki motorbike with a pair of Ray-Bans looking like an American actor. And behind him, clutching him, there was Federico Fellini. In that photo there is this desire to discover and to live happily, that Fellini had and that he communicated spectacularly through his films and his life: face to the wind facing life, behind a policeman that he thought was respectable, truthful and a hero.

And there was the idea of making a film, for a certain period there was a production but then due to a thousand different reasons the film was never made. Or if you'd like to know more, why don't you ask Nicola Longo directly.

But this relationship with the policeman, with the hero, the fair person, with the person that could bring good, the angel that would arrive, brings me back to Pasolini: who rebelled, who had the dignity of an angel, that is, he brought cleanliness in life. The policeman that does his job well, a hero, who fights drug pushers and Fellini behind him wanting to tell his life. I find that that photograph has perhaps told me more about Fellini than his films. More than other things that I have seen or read. That is the will to live, of immersing himself in life, going around with him in the evening and afternoons. He came with you in the evenings too? Also in the evenings. He went around with him in the evenings in order to see how he operated. A way of getting to know the

city, of seeing it and to have a strong relationship with reality. And then this relationship with reality evaporated somewhere else, it was rebuilt, because probably he wasn't just interested in being there in the reality, but perhaps he was interested in being in that different part of reality which is what you see and dream that will become, will be and could be.

He was probably working on that motorbike, and the idea of a director working on a motorbike behind a policeman is an image that I like a lot.

It's very easy to meet people in Rome that say: "I knew Fellini", "I've eaten with Fellini", "I've been with Fellini". Over the last few years it has often happened that I've gone to eat in one hundred different places and they would all say: "This is where Fellini used to come and eat". I've often thought that he spent his time eating, because that's where he had his office, his home. "This was his table". And at times it makes me want to make a documentary about this. I would call it *Federico's places*, to document the love that people felt for him.

Another person that I've met and that knew him was Ignazio Maiore. I read a book by a psychoanalyst that wrote some short stories. The psychoanalyst was Ignazio Maiore. I bought the rights of one of these stories. And I wrote my film *La felicità non costa niente*.

Before I wrote the film, after having bought the rights, I went to speak to the author at the studio that he usually worked in. He told me: "Well, actually I have something to do with cinema...". I thought: "here we go...here's another one". I don't know whether he was his psychoanalyst – I've met plenty of people that claimed to have been Fellini's psychoanalysts – when he showed me a photo and said: "See, this is my son, who unfortunately is dead, but he played Fellini when he was young". Naturally the eternal link that there was between this man and Fellini, struck me deeply. Then he told me what creativity meant to Federico Fellini, but it's not as if I learnt much more than what I knew already.

Afterwards in the film I made, *La felicità non costa niente*, I wanted to overcome a fear: using the Trevi fountain in the film. But why couldn't I shoot the Trevi fountain?

There is always the risk of being ridiculous when a director approaches the Trevi fountain. But I also thought that, according to the stories that this psychoanalyst told me about Fellini, he enjoyed himself in making cinema, he could invent – as I was saying earlier – because perhaps he didn't take himself so seriously.

He told a story, after all, nothing else. I thought: "Yes, I want to tell a story too and maybe here the Trevi fountain would work and probably I'm not doing anything wrong".

This thing of not taking oneself too seriously has been a great teaching for me. That is writing down your dreams and then believing in them or not believing in them and at any rate thinking that things are going well because the cards tell you that they are, not because you're anything special. This

has made think a lot and taught me to think less anxiously about my work. “I can’t shoot the Trevi fountain because here they shot *La dolce vita*. Who cares, I’ll shoot it and nothing awful will happen”, I thought.

Taking myself seriously is something that damages me, as a director, because it makes me less free. There is an idea in great cinema, an idea of freedom, of profound freedom. Which is not just freedom tied to power, producers, problems that we may have and that we can resolve. Us directors have a bigger problem which is conquering our own freedom in life, our freedom of expression, our ability of telling about intuitions about something intangible because cinema allows us this. I’ve only seen this thing in the great directors, I’ve seen it in Fellini’s cinema. In retracing Fellini’s steps through Rome, going to the places he went and meeting the people with which he had this relationship, I’ve realised that he taught me freedom as a director and as a person. Luckily we live in a country which produces a type of cinema about which Steven Spielberg, one of the world’s greatest directors, said: “I envy your cinema because it is the only cinema in the world with a name and a surname. It’s called Pasolini’s cinema, Fellini’s cinema, Rossellini’s cinema”. Whilst the majority of them are forced to work within very strict rules, whilst still earning a great deal, like Spielberg. We have the possibility – we had it, our story allows us this, and we have to conquer it back – of making a free cinema, a cinema that is part of our life, that deals with our life.

When I think of Fellini’s cinema, I think of a cinema of freedom, a cinema of creativity and humanity. Of a director that worked with the greatest set designers and directors of photography and was still able to enjoy himself and do his work simply.

There you are, this is my tribute to Federico Fellini.

UGO NESPOLO
PITTORE

Innanzitutto io, non essendo critico cinematografico e neanche penso dovrei esserlo in questa sede, sono, come ha detto Gianni Rondolino, un pittore che ha sostanzialmente praticato anche di cose di cinema. Tra l'altro, ma questa è una cosa minore, ho conosciuto Fellini, anzi – per quel che vale – una volta sono stato anche a pranzo con lui, a Roma, ospite di un produttore americano di parecchi film di Brian De Palma.

Ma che cosa può interessare a un artista visivo tutta la grande, eclettica esperienza di Federico Fellini? A me, per esempio, interessa soprattutto l'aspetto visivo della sua opera, quella che io chiamerei la sua spinta visionaria: Fellini è stato un artista che ha lavorato senza essere, come gran parte dei registi italiani e internazionali, schiavo della sceneggiatura.

Mi ha confortato sapere che, per doppiare meglio gli attori, Fellini faceva recitare loro i numeri. Questo credo significa che Fellini, non so quanto coscientemente o incoscientemente, aveva in qualche modo ereditato dalle avanguardie storiche un'idea "espansa" di libertà. Pensiamo a tutti i film che abbiamo visto nel corso degli anni. È passato di esperienza in esperienza, anche esperienze totalmente diverse una dall'altra, che mi hanno sempre spiazzato. Ci sono esperienze di tipo realiste, esperienze di tipo totalmente libere e visionarie, eccetera. Per cui a un artista come me, ed anche ad altri, forse interessa particolarmente questo suo aspetto eclettico, questa idea di lavorare, di liberare l'immagine da tutti i condizionamenti letterari. Questo è un tema che, secondo me, non ha solamente a che fare con il cinema, ma anche con le arti figurative in generale.

Diciamo che noi abbiamo passato un brutto periodo, intorno agli anni Settanta, e anche in seguito, dove la teorizzazione dell'arte figurativa si era ridotta a quell'ideologia, secondo me molto scarsa e molto poco prolifica, che era quella dell'idea che l'arte dovesse essere un prodotto solo concettuale. Cioè dopo l'esperienza di Duchamp credo che tutto il resto sia stata una minestra riscaldata, cioè dopo la tabula rasa di Duchamp abbiamo assistito a questa enunciazione del cosiddetto "concettuale". Come se tutte le opere d'arte non fossero comunque concettuali, anche quelle che si espongono sulla piazza del mercato. Tutte le cose esprimono un concetto. Secondo me in arte non ci sono concetti "alti" e "bassi", ci sono concetti e basta, quindi era già una forzatura questa.

Però quest'idea di concettualità era un'idea legata alla teorizzazione letteraria. A me pare invece, ma è un'interpretazione mia, che Fellini non sia mai stato schiavo di questa teorizzazione a tavolino ma che, però, gli abbia creato molte difficoltà da un punto di vista pratico. Naturalmente è un po' anche, e questo a me è sempre piaciuto molto, l'idea del tentativo di spezzare i ruoli obbligati del sistema dell'arte, sistema che non coinvolge soltanto il cinema ma tutta la veicolazione dell'arte.

Oggi l'arte, per una serie di ragioni che Paolo Fabbri potrebbe spiegare molte volte meglio di me sia dal punto di vista sociologico, interpretativo, semiologico, si è come accantonata, "autoaccantonata", si è messa in un angolo ed è diventata un bel decoro per il sociale.

Cioè rispetto alla società si è come isolata, eclissata per tutta una serie di ragioni che, ripeto, non ci mettiamo adesso a spiegare.

Fellini ha cercato di bypassare questa cosa in maniera cosciente. Non ho mai pensato che fosse un ingenuo, anche se dice testualmente: "In me sono sempre state fortissime le fantasie infantili". Ma la fantasia infantile significa qualcosa di più che un gesto ingenuo che va verso il "naifismo", il "naivismo", la "naïveté". È invece una scelta.

E poi, il tema chiave nella mia lettura di Fellini è il concetto di *ironia*, concetto che meriterebbe un approfondimento note-

vole. Mi limiterò a dire che di queste cose ne abbiamo parlato tante volte io e il mio amico Gianni Vattimo e nell'*impasse* della cultura che noi abbiamo chiamato impropriamente postmodernità, cioè di un'epoca in cui si va sorridendo verso il baratro, come direbbe Nietzsche, una delle possibili soluzioni per poter creare, per poter leggere le creazioni, per poter andare avanti è, come suggerisce Antoine Compagnon, quella dell'ironia.

Lo so che è una magra consolazione! In effetti il mondo è tutto arte – se io espongo voi, questa sala, e noi stessi alla Biennale di Venezia, sfido qualunque critico di qualunque parte del mondo a dire che non si tratta di un'opera d'arte – a questo punto, se voi siete opera d'arte, se io sono opera d'arte, se questo microfono è opera d'arte, se la tomba di Fellini è opera d'arte, tutto è opera d'arte, niente è opera d'arte. Allora, Compagnon ritiene che uno dei criteri possibili per poter leggere ancora le opere d'arte sarebbe appunto il concetto di ironia.

Fellini, per me, ha sempre rappresentato in maniera rischiosa questo concetto ironico, questo tentativo di superamento della realtà. Ma diciamo che, lo dico subito perché non voglio dilungarmi troppo, la mia tesi finale è che Fellini sia veramente l'unico grande artista che è riuscito ad abbinare, a mettere insieme l'ironia, il mondo onirico e il mondo pop.

In Fellini si parla sempre di sogno. Naturalmente qui non si tratta di andare a scomodare i surrealisti Breton, Ernst – non so quanto Fellini conoscesse il mondo surrealista, la teorizzazione surrealista, e i testi di Breton – ma sicuramente aveva capito che, e questa è una cosa che dovrebbe interessare anche noi, che dalla mitologia greca fino al surrealismo c'è tutto un filone che arriva alla storia dell'arte contemporanea che va da Dalí a Miró. Pensiamo al mondo di Rêdon, pensiamo a Miró, a Schnitzler, Svevo, Buñuel, e a Fellini e Kurosawa: c'è da parte di questi un tentativo di sondaggio del lato oscuro della creazione, il non pensare che tutto si fermi alla superficie. Questo è un discorso che coinvolgerebbe di nuovo il sistema dell'arte, la lettura dell'arte, e la veicolazione dell'arte in qualche modo.

E poi io credo anche un'altra cosa, questa è una tesi che naturalmente ciascuno di voi può facilmente contestare, e cioè che Fellini abbia in qualche modo un merito grandissimo, che è quello di aver tentato la più grande rivoluzione copernicana nella storia dell'arte contemporanea. Qual è questo tentativo che ha prodotto? È quello di mediare queste due benedette sfere dei livelli di cultura, cosa che nessuno ancora riesce a fare, cioè quello di mediare la cultura *high* e la cultura *low*, come dicono gli anglosassoni. E io penso a quella grande mostra che fu fatta al MoMA, appunto, che si chiamava *High and low*. Fellini è riuscito a mettere d'accordo, operazione difficilissima, l'arte "alta" con l'arte "bassa".

Quando Picasso, al Bateau-Lavoir nel 1907, strappava una pagina de "Le Figaro" e la incollava su una tela, tentando una pratica "bassa" – tentando cioè di collegarsi con quello che vedeva nelle strade, non con la Nike di Samotracia che stava al Louvre, ma con i manifesti di Chéret e di Bonnard che incontrava agli ingressi del metrò – l'operazione non riusciva, perché Picasso aggiungeva colore e i suoi elementi artistici "alti", e quindi l'opera automaticamente passava alla sfera "alta", sia commercialmente che ideologicamente.

Credo, invece, che Fellini abbia praticato consciamente questo livello. Se prendiamo un film, penso ad *Amarcord* che è un film che è il più sintomatico di quello che sto dicendo, noi vediamo che Fellini, su uno sfondo ideologico enunciato/non enunciato tratta di cose spicciole, di cose "basse". Questa è una operazione tra le più difficili da fare ancora oggi, ed è forse una delle più importanti che la cultura dovrebbe cercare di fare.

Ma chi avrebbe dovuto fare questa operazione? Certamente la televisione. La televisione è proprio lo strumento ideale, e forse concepito apposta, per far dialogare questi due livelli. Beh, Fellini aveva un odio per la televisione, non l'aveva forse capita, fatto sta che comunque non la amava molto. Perché non l'amava? Forse perché della televisione lui apprezzava, notava soltanto questo livello "basso", questo livello di diffusione. E non credo che fosse uno snob, non credo che fosse un intellet-

tuale che amasse soltanto il livello colto, il livello dotto. Forse ha tentato anche di avvicinarsi al livello popolare, ma non era nella sua natura.

Qui volevo parlare di un elemento che mi è più vicino. A Roma, alla fine degli anni Sessanta, assieme a Mario Schifano, ad alcuni altri artisti, filmmaker e pittori abbiamo portato in Italia il cinema sperimentale americano. Io, a Torino, attraverso Fernanda Pivano, Gianni Rondolino lo sa benissimo, sono andato alla stazione ad aspettare Jonas Mekas e P. Adam Sitney, i più grandi teorici del New American Cinema, che sono arrivati con gli zainetti sulle spalle e con le pizze dei loro film, nel loro primo tour europeo. Perché dico questo? Perché in quegli anni da parte di alcuni artisti era nata questa esigenza di usare la cinepresa come si usa il pennello. Questa era un'istanza che partiva da lontano, partiva dall'idea che l'artista dovesse espandere il proprio campo di azione, che non dovesse essere un *cretino di genio* che sta intorno al suo quadro e fa quello perennemente. Era un'istanza che all'epoca si sentiva parecchio, enfatizzata e soprattutto realizzata dagli americani. Dopo la grande avanguardia storica surrealista, dopo i film di Man Ray, c'era stato come un vuoto assoluto a causa del trasferimento di molti intellettuali europei negli Stati Uniti. Solamente dagli anni Sessanta, in America, si era innestato un processo che nasceva dal cinema surrealista, soprattutto attraverso Maya Deren, il cinema visionario di Kenneth Anger, i film gay: sono stati questi artisti, cioè quelli del New American Cinema, che hanno messo insieme un gruppo di filmmaker tra i quali c'erano pittori, pensiamo a Andy Warhol, e intellettuali liberi, come Yoko Ono.

Tutto questo per dire che quando alla fine degli anni Sessanta è nata questa istanza di cinema libero, che voleva uscire dagli schemi, che non aveva nulla di commerciale, e proprio per questo è un po' naufragato – si sono salvati solo alcuni artisti, come Mario Schifano, grazie al fatto che noi facevamo le mostre nei musei, che portavamo anche personalmente i nostri film – a quali autori pensate che questi artisti potessero riferirsi guardando il cinema, quello grande, quello “alto”, quello commerciale, quello

che stava nelle sale? Certamente uno di questi era Fellini. Per me era sicuramente Fellini. Voglio ricordare *Toby Dammit*, che come sapete è uno dei tre episodi di *Tre passi nel delirio*, di Vadim e Malle. In questo film Fellini crea un mondo pop-visionario, sembra un'opera sperimentale in qualche maniera, che ricorda anche le pellicole di Mario Bava, ma è un film libero, un film che un artista, un pittore avrebbe voluto fare.

Il nostro riferimento verso il cinema "alto" era proprio il cinema di Fellini e quella che noi interpretavamo come la sua libertà, la sua riottosità, la sua indisponenza, il suo modo di essere difficile nel fare cinema, l'impiegare non le classiche sei o otto settimane di riprese, ma il tempo che riteneva necessario.

Quindi direi che questo mio intervento non è un ricordo di Fellini, perché sarebbe ridicolo, ma sull'influenza che la sua opera esercita su chi fa arte, su chi produce arte, su chi lavora nel mondo dell'arte, sulla capacità di mescolare pratiche "alte" e "basse", sulla visionarietà che tende a una sorta di libertà assoluta. Questo è quello che gli artisti dovrebbero saper fare.

Purtroppo come si sa, e qui ritorniamo un po' al punto da cui si è partiti, noi artisti lavoriamo tutti, condizionati dal cosiddetto *sistema dell'arte*, che ha regole non scardinabili, che coinvolgono direttamente anche l'ideologia della creatività. Non è che le regole del mercato servano soltanto per la distribuzione delle opere, purtroppo sono anche alla base della loro creazione. Mai come oggi l'informazione artistica è veicolata attraverso pochi mezzi di informazione – cioè alcune riviste specializzate, potremmo citarle, sono tre o quattro – e soprattutto dall'ideologia del valore prezzo per cui se una cosa costa vale e quindi se una cosa vale costa.

C'è una sorta di inquinamento globale, c'è una reale difficoltà a creare le opere, non esiste più quella direzione definita da quella che noi abbiamo chiamato sommariamente l'epoca della modernità, in cui tutto sommato esisteva una sorta di binario da seguire. Forse è un bene, però si va da tutte le parti e non si sa dove andare.

Vorrei chiudere con una nota che Fellini credo avrebbe apprezzato perché, secondo me, l'ha pensata prima di altri. Il sistema

cinema, tutto il sistema dell'arte, ha bisogno ancora di sognare, ha bisogno non soltanto di cogliere gli aspetti visionari della comunicazione artistica, ma anche di sognare una comunicazione nuova. Questa è una delle premesse grazie alla quale l'arte può ancora pensare e sperare di riprodursi. Credo che il più grande personaggio del '900 che abbia interpretato questo concetto, non ancora interamente compreso, sia stato Andy Warhol, il quale ha totalmente inventato una figura d'artista.

Anche Fellini era un pittore in qualche modo, aveva lavorato tantissimo ai disegni di Flash Gordon, era già un artista multimediale, se volete vecchio stile, ma multimediale.

Concludo dicendo che questo mio intervento vorrebbe spezzare una lancia a favore dell'artista eclettico, l'artista multimediale, l'artista che osa ancora sognare. Cosa che, credete, non è così comune e non è così accettata.

Ugo Nespolo – Painter

First of all I, not being a cinema critic and I don't think I need to be one on this occasion, am, as Gianni Rondolino has already said, a painter that has also worked in a cinematic context. Amongst other things, but this is less important, I met Fellini, or rather – for what it's worth – I once had lunch with him, in Rome, as a guest of an American producer that had produced many of Brian De Palma's films.

But what interest can all the great eclectic experience of Federico Fellini hold for a visual artist? I, for example, am interested in the visual aspect of his work, what I would call his visionary drive: Fellini was an artist that worked without being, like the majority of Italian and international directors, a slave of the script.

I was always comforted by knowing that in order to dub his actors better, Fellini made them say numbers. I think this means that Fellini, I don't know how consciously or unconsciously, had in some way inherited an "expanded" idea of freedom from the historical avant-gardes. Let's think about all the films that we have seen over the years. He went from experience to experi-

ence, even experiences that were completely different from each other, that have always thrown me. There are realist experiences, free and visionary experiences, etc. Therefore for an artist such as me, and for others too, this eclectic aspect was particularly interesting, this way of working and of freeing the image from all literary influences. This is a theme that, I believe, is not only about cinema, but also about figurative arts in general.

Let's say that we have gone through a bad period, around the sixties, and afterwards too, where the theorisation of figurative art was reduced to that ideology, that idea that art had to be a simply conceptual product which I find very poor and extremely unprolific. I believe that after Duchamp everything else was a rehash, that is after Duchamp's tabula rasa we witnessed this enunciation of the so called "conceptual". As if all works of art weren't conceptual anyway, even those that are exhibited in the market square. All things express a concept. I don't believe that there are "high" and "low" concepts in art, there are concepts and that's it, therefore this was already strained.

But this conceptualist idea was tied to literary theory. I think that, and this is my interpretation, Fellini was never a slave of this theorising but that, from a practical point of view, it gave him many difficulties. Naturally it was also, and this is something that I have always liked a lot, the attempt to break the obligatory roles of the art system, a system that doesn't concern just cinema but all forms of diffusing art.

Today art, for a series of reasons that Paolo Fabbri could explain much better than me, from a sociological, interpretative and semiological point of view, has been set aside, or rather it has set itself aside and become a nice decoration for society.

It has almost isolated itself from society, eclipsed for a whole series of reason that, I repeat, we won't explain now.

Fellini tried to bypass this thing conscientiously. I've never thought that he was ingenuous, even if he said: "Infantile fantasies have always been very strong in me". But infantile fantasy means something more than an ingenuous gesture that leans towards the naïve. It is a choice.

And then, the key theme of my reading of Fellini is the concept of *irony*, a concept that is worthy of considerable investigation. I will limit myself to saying that I have spoken a lot about these things with my friend Gianni Vattimo and in the impasse of the culture that we have improperly called postmodernism, that is an age when we head for the abyss smiling, as Nietzsche would say. One of the possible solutions to be able to create, to be able to read creations, to be able to go forward is, as Antoine Compagnon suggests, irony.

I know that it is a meagre consolation! In fact the world is all art – if I expose you, this room, and us at the Venice Biennale, I would challenge any critic from any part of the world to say that it is not a work of art – at this point, if you're a work of art, if I'm a work of art, if this microphone is a work of art,

if Fellini's grave is a work of art, everything is a work of art and nothing is a work of art. So Compagnon believes that the concept of irony would be one of the possible criteria to apply in order to still read works of art.

Fellini, for me, has always portrayed this ironic concept in a risky way, this attempt to go beyond reality. But let's say that, and I'll say it straight away because I don't want to talk at length, my final thesis is that Fellini is the only great artist that has been able to combine, to put together, irony, the oneiric world and the pop world.

In Fellini people always talk about dreams. Naturally it's not a case of disturbing the surrealists Breton, Ernst – I don't know how much Fellini knew of the surrealist world, surrealist theory and Breton's texts – but he surely understood that, and this is something that should interest us too, from Greek mythology up to the surrealists there is a current that ends up in contemporary art from Dalì to Miró. Let's think of Rédon's world, let's think of Miró, Schnitzler, Svevo, Buñuel, and Fellini and Kurosawa: they all try to explore the dark side of creation, that everything doesn't stop at the surface. This is something that would once again involve the art system, the reading of art and the diffusion of art in some way.

And then I believe something else, this is obviously a theory that naturally you can all challenge, that Fellini has a great merit, that of having attempted the greatest Copernican revolution in the history of contemporary art. What is this attempt that he produced? It's that of mediating between these two blessed cultural spheres, something that no one is able to do: that is of mediating between high and low culture. And I think of that great show at the MoMA, called *High and low*. Fellini managed to put together "high" art and "low" art, an extremely difficult operation.

When Picasso, at the Bateau-Lavoir in 1907, tore a page of "Le Figaro" and glued it on a canvas, attempting a "low" technique – trying to connect with what he saw in the streets, not with Samotraccia's Nike that is in the Louvre, but with Chéret and Bonnard's posters that he saw at the metro entrances – the operation didn't succeed because Picasso added colour and his "high" artistic elements, and therefore the work immediately passed to the "high" sphere, both commercially and ideologically.

I believe, on the other hand, that Fellini had consciously practiced this level. If we take a film like *Amarcord* which is the most indicative film of what I am saying, we see that Fellini deals with ordinary, "low" things over a declared/undeclared ideological background. This is amongst the most difficult operations to carry out even today, and it is perhaps one of the most important operations that culture should try to do.

But who should have been responsible for this operation? Certainly television. Television is the ideal tool, and perhaps it was conceived just for the purpose of making this two levels meet. Fellini hated television, perhaps he hadn't understood it, but at any rate he didn't like it a great deal. Why didn't he like it? Perhaps because he appreciated and noticed only television's "low" level,

this level of diffusion. And I don't think that he was a snob, I don't think he was an intellectual that only loved the learned and erudite level. Perhaps he tried to approach the popular level, but it wasn't in his nature.

Here I wanted to talk about an element that is very close to me. In Rome, at the end of the seventies, along with Mario Schifano, and some other artists, film makers and painters we brought American experimental cinema to Italy. I, in Turin, through Fernanda Pivano, Gianni Rondolino knows this very well, went to the station to wait for Jonas Mekas and P. Adam Sitney, the greatest theoreticians of New American Cinema on their first European tour, that arrived carrying backpacks on their shoulders and film cans with their films. Why am I saying this? Because in those years there were some artists that felt the need to use the camera like a paint brush. This is something that came from far away, that started from the idea that the artist should expand his field of action, that he shouldn't be a *foolish genius* that hangs around his painting all day long. It was something that was often felt in that period and that was emphasized and achieved by the Americans. After the great surrealist avant-garde, after Man Ray's films, there was an utter void due to many European intellectuals moving to the United States. It was only in the sixties that in America there was a process that began from surrealist cinema, mainly through Maya Deren, Kenneth Anger's visionary cinema and gay films. These were the artists of the New American Cinema, that put together a group of film makers that included painters like Andy Warhol and free thinkers such as Yoko Ono.

This is to say that when, at the end of the seventies, free cinema was born, in order to escape the mould, that had nothing commercial about it, which is also why it sank – only a few artists saved themselves, like Mario Schifano, thanks to the fact that we also exhibited in museums, that we also took our films personally – what authors do you think that these artists referred to when looking at cinema, the big screen commercial cinema? One of them was certainly Fellini. For me it was certainly Fellini. I want to recall *Toby Dammit*, which as you know was one of the three episodes of *Tre passi nel delirio*, by Vadim and Malle. In this film Fellini created a pop-visionary world, it seemed like an experimental work in some way that recalls Mario Bava's films, but it is a free film, a film that an artist, a painter, would have wanted to make.

Our reference in "high" cinema was Fellini's cinema and what we interpreted as his freedom, riotousness, annoyance, his difficult way of making cinema that wasn't confined to the classic six or eight weeks, but the time that he felt was necessary.

Therefore I would say that my talk is not a memoir on Fellini, which would be ridiculous, but on the influence that his work exercised on those that make art, on those that produce art, on those that work in the art world, on the ability to mix both "high" and "low" techniques, on his vision that tends towards complete freedom. This is what artists should know how to do.

Unfortunately as we all know, and here we go back to where we started, all us artists work conditioned by the so called *art system*, that has unbreakable rules that also directly influence the ideology of creativity. The influence of the market place is not simply confined to the distribution of the works, unfortunately it is at the heart of its creation. Artistic information has never, like today, been diffused through such few means of communication – that is a few specialist magazines, we could mention them, there's three or four of them – and especially by the ideology of the prize value which dictates that if something is expensive it is of value and therefore if something is of value it is expensive.

There is a sort of global pollution, a veritable difficulty in creating works. That direction defined by what we called the modern age where, all things said and done, there was a sort of track to follow, doesn't exist anymore. Perhaps it's for the best, but now we go in all sorts of directions without knowing where to go.

I'd like to end with a note that I think that Fellini would have appreciated because, I believe, he thought of it before anybody else. The cinema system, the whole art system, still needs to dream, it needs to not only catch the visionary aspects of artistic communication but also to dream of a new communication. This is one of the premises thanks to which art can still think and hope to reproduce. I think that the greatest individual of the twentieth century to have interpreted this concept was Andy Warhol, who completely invented the figure of the artist.

Fellini was a painter too, in some way, he worked a great deal on the drawings for Flash Gordon. He was already a multimedia artist, old style if you like, but multimedia.

I conclude by saying that this talk of mine would like to strike a blow for the eclectic artist, the multimedia artist, the artist that dares to dream. Something that, believe me, is not so common and not so accepted.

CHIARA TOZZI
ANALISTA E SCRITTRICE

Fuori e dentro di sé

La mia professione si divide in due: Psicologia analitica e Scrittura. A me piace credere però che si tratti in realtà di un'unica professione e che la divaricazione sia solo apparente, perché i due campi, quello della psicologia e della scrittura – e in particolare quello della scrittura per il cinema – sono indiscutibilmente affini.

Mi scuso per aver iniziato questa relazione in modo autobiografico, ma credo fosse inevitabile. E non solo in quanto stavolta siamo chiamati a parlare del “nostro Fellini”... Ma perché ogni volta che ci rapportiamo a Fellini finiamo prima o poi per fare i conti con la memoria personale. Quasi che Fellini stesso (con la sua poetica) ci obbligasse ad esplorare le nostre radici, la nostra storia, e il nostro modo di avvicinarsi ai suoi film.

È partendo da questa convinzione che cercherò di raccontare qui oggi *il mio Fellini*, e di come il mio incontro con Fellini sia stato determinante nell'individuazione di un percorso.

La mia prima memoria di Fellini risale all'estate del '63. Avevo più o meno nove anni. Ero al mare, a Focette, in Versilia. Tutte le sere, quando andavo dormire, nella mia camera a una determinata ora giungeva una musica dal cinema adiacente all'albergo in cui mi trovavo. Era la musica di *8½*. Di quel film allora io non sapevo assolutamente niente se non che non potevo vederlo perché, secondo i miei genitori, “non era adatto” alla mia età.

Per una bambina, 8½ era un titolo davvero curioso. Mi continuavo a interrogare, ascoltando. Quella musica mi procurava una grande emozione, un senso di commozione e struggimento, mentre il titolo 8½, che non capivo e nessuno mi spiegava, mi sembrava un voto. Allora, per me otto e mezzo poteva essere solo un voto scolastico. E un ottimo voto! Pensavo dunque che il film si riferisse all'andare bene, al farcela... in qualche modo.

Per venire a capo di questo mistero, una sera con la scusa di giocare con gli amici rimasi alzata oltre l'ora stabilita. Poi sgattaiolai di nascosto fuori dall'albergo. Raggiunsi il cinema e mi appostai alla rete divisoria coperta d'edera. Stando in punta di piedi e spostando l'edera con le dita, potevo vedere buona parte dello schermo. Le immagini scorrevano e io non capivo niente... Fino a che non arrivò la scena finale, quella della famosa musica di Rota che accompagna la *ronde* dei personaggi.

Nelle relazioni che mi hanno preceduto, qui alla Fondazione Fellini, ho sentito descrivere la prima esperienza di un film di Fellini come "qualcosa di traumatico, indimenticabile"... Pare davvero che l'incontro col mondo di Fellini tocchi tutti nel profondo, lasciando un'impressione emotiva forte. Accadde anche a me, quella sera. Ma ero così piccola e non capivo: vedevo una sorta di circo, con una specie di domatore che però faceva girare le persone, e quella cosa mi fece scoppiare a piangere. Piangevo e non sapevo se era per tristezza o di gioia. Un po' tutte e due le cose assieme, più qualcos'altro. Piangevo e mi sentivo molto stupida e ridicola.

Oggi posso dire che è da lì che nacque in me come una voglia di capire meglio, di essere là, cioè di infilarci dentro quell'immagine dove c'era un'umanità che si muoveva, dove c'erano tanti caratteri, tanti personaggi, tante facce, e qualcuno che le faceva andare. Volevo "entrare anch'io in quel cerchio". Volevo prostrarre l'emozione che mi dava la congiunzione fra quella musica e quel cerchio. Volevo stare anch'io in un circo. Ma non in un circo qualsiasi: in quel circo lì.

Credo che ciò che evocavano allora in me quelle immagini legate al circo fosse un significato profondo che andava ben al di là del

circo in senso stretto. E allora, la domanda è: se a una bambina che ancora non ha gli strumenti razionali e logici per capire che cosa significhi concettualmente $8\frac{1}{2}$, riesce a essere comunque trasmessa quell'esperienza espressiva in modo così esplosivo, cosa possiedono di particolare quelle immagini? Cos'è compreso in esse che riesca a comunicare profondamente e con forza, a una bambina di nove anni, come agli adulti? Questo film ha impressionato tante e tante persone di paesi diversi, diversi dall'Italia, diversi dalla cultura di Rimini. $8\frac{1}{2}$ ha impressionato registi come Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Bob Fosse... Ovunque il film ha suscitato questa grande, immediata emozione, perché tocca, a quanto pare, qualcosa che non è solo personale, ma *collettivo*. Questo "essere collettivo" di un'immagine, e di un'immagine congiunta a una musica, e del significato di questa immagine che è l'immagine di un'umanità che gira attorno, racchiusa in un cerchio e in qualche modo guidata da un uomo che dice: "Vi amo. Vi voglio bene", perché funziona?

Molto tempo dopo quella fatidica serata di agosto avrei scoperto che esisteva un altro signore che si chiamava Carl Gustav Jung, che diceva che la Psiche non è solo individuale, ma che è "la medesima nell'uomo come nella folla, e quindi in tutti". E che questa Psiche collettiva rappresenta in un certo senso la condizione preliminare di ogni Psiche individuale "un po' come il mare è portatore di ogni onda".

In altre parole, Jung sostiene che noi possediamo la matrice comune che ci dà una possibilità recettiva comune di esperienza, nel caso che l'esperienza percettiva porti con sé un significato capace di toccare livelli così profondi. Ma per essere capace di toccare quei livelli profondi, la cosa che percepiamo deve avere un valore in più rispetto a un *segno*, a quei segni che noi vediamo costantemente: la scrittura, i manifesti, i cartelloni pubblicitari. Deve avere qualcosa che sia *simbolico*.

Il cinema di Fellini è altamente simbolico. Ma che cosa significa simbolo? Il simbolo è qualcosa che è capace di riunire in sé due contenuti. Qualcosa di molto diverso e abbastanza incomprensibile, abbastanza oscuro, che unito a qualcosa di noto, assieme

all'altro dà origine un significato nuovo, un significato non spiegabile logicamente, ma comprensibile a livello totale. E quando dico totale intendo dire sia pre-logico che logico.

Le immagini dei film di Fellini hanno evidentemente una forte valenza simbolica, perché riescono a colpirci nel nostro essere come un individuo, unici, con la propria specificità e la propria storia, ma anche nel nostro essere *come gli altri*. Ed è per questo allora che ci emozionano tanto: perché ci agganciano facendo risuonare la nostra storia personale, dandoci contemporaneamente la possibilità di collegare la nostra alla storia di altri...

Dentro e fuori di sé.

Io credo che Fellini sia stato esemplare e “simbolico” anche nella propria vita, perché la vita di Fellini è veramente tutta un continuo cercare di congiungere questo *fuori-dentro*, questo mondo delle cose, delle persone, delle immagini altrui, delle situazioni esterne a lui, al suo mondo interno.

Ma torniamo al racconto del *mio Fellini*. L'ho lasciato che avevo nove anni, aggrappata con le dita alle maglie della rete di recinzione di un cinema all'aperto. In una sceneggiatura, a questo punto si scriverebbe: STACCO, vent'anni dopo. Vent'anni dopo incontrai Fellini, di persona. Giustamente, in questi giorni di Convegno, si è ironizzato sul fatto che, dalla sua morte in poi, ogni volta che si inizia a parlare di Fellini, viene fuori che... “tutti hanno conosciuto Fellini e tutti hanno qualcosa da raccontare su di lui”. Ed è così: a Roma c'è un numero infinito, e forse non legittimo, di luoghi che Fellini ha attraversato, trattorie dove ha mangiato... Naturalmente è difficile distinguere con precisione la verità storica di un personaggio leggendario, dalla leggenda che si crea attorno a lui. Che tante, tantissime persone che l'abbiano conosciuto, però, io credo che sia una cosa, se non certamente vera, di certo possibile. Intendo dire che è possibile che Fellini sia stato davvero conosciuto da tantissime persone non solo attraverso il cinema, ma anche di persona, per un semplice motivo: perché *Fellini si faceva conoscere*. Un po' come si lasciava andare all'inconscio quando creava un film, come ci racconta lui stesso nei “Cahiers du Cinema” del '91, Fellini deliberata-

mente tendeva al raggiungimento di un abbandono all'onirico. E tendeva, comunque ad *abbandonarsi* alle esperienze che la vita gli presentava.

Nell'intervista che ho citato, Fellini racconta che gli sarebbe piaciuto fare un film sui bambini, perché la barriera che i bambini hanno fra l'inconscio e la coscienza è "ancora porosa", ovvero, non è diventata rigida e strutturata come negli adulti; per questo i bambini hanno la possibilità di andare dentro e fuori, di viaggiare, entrare e uscire dalla fantasia, attraverso le immagini e la costruzione pre-logica dell'inconscio. E Fellini questo ha fatto. È riuscito a mantenere sempre una barriera porosa fra coscienza e inconscio; cosa che gli dava quel modo un po' infantile, incantato e sbalestrante di essere. In particolare, di essere con gli altri: nella vita reale, nella vita quotidiana, a me pare che Fellini non andasse, come quasi tutti fanno, "dagli altri", per fare una cosa o un'altra; piuttosto, egli si faceva in qualche modo investire, avvolgere. *Si faceva incontrare.*

Per quanto mi riguarda, accadde nell'86. Mi recavo quasi quotidianamente a Cinecittà per una sceneggiatura che stavo realizzando per lo Studio EL di Ettore Scola. Il primo incontro fu di sfuggita. Fellini usciva dal Cinefonico. Scola ci presentò. In un imbarazzo paralizzante riuscii a malapena a mormorare: "Piacere". Pochi giorni dopo, mi ritrovai con lui nello stesso vagone in metropolitana. Non ero più la bambina di nove anni che si arrampicava per vedere di nascosto 8½. Avevo trent'anni, ero laureata in Psicologia e scrivevo sceneggiature. Eppure, davanti a lui, mi sentivo davvero molto piccola. Nel vagone, inizialmente oltre a noi due c'erano molte persone. Poi, come sempre accade, via via che ci avvicinavamo a Cinecittà, il convoglio si svuotò. A due fermate dalla nostra, eravamo rimasti soltanto io e lui.

E lui di punto in bianco si levò una scarpa e si cominciò a massaggiare il piede. Poi alzò lo sguardo, mi vide. Mi riconobbe, fece un sorriso un po' imbarazzato e disse: "Ah, buongiorno, lei è la scrittrice...". Io annuii. Rimettendosi la scarpa, spiegò che aveva un dolore al piede e che non stava molto bene... Poi disse: "Ma mi racconti, mi dica di lei". Dopodiché uscimmo e

cominciò questa curiosissima cosa: io ovviamente avevo voglia di chiedere e sapere il più possibile di lui – mi trovavo a tu per tu con il mito – ...e invece lui capovolse le cose.

Calvino nell'*Autobiografia di uno spettatore*, dice, fra le altre cose, che Fellini ha “capovolto il modo di stare al cinema”. Che quando assistiamo ai suoi film, c'è ovviamente un proiettore che proietta delle immagini sullo schermo; e sullo schermo vediamo persone che fanno determinate cose e storie che si svolgono; ma che in realtà è come se quelle persone e quel proiettore fosse rivolto verso di noi e che “è lo schermo che guarda noi”, perché “le storie che Fellini ci racconta sono le nostre storie”, quindi in qualche modo c'è un ribaltamento. E noi ci rispecchiamo.

Quella mattina a Cinecittà, con Fellini, io provai esattamente quella sensazione. Non aveva alcun senso apparente, era assurdo che lui volesse sapere da me, che mi spronasse: “Racconti, racconti, mi dica, mi spieghi cosa fa...”. Con genuina curiosità, Fellini voleva sapere come avessi cominciato a scrivere, e cosa facevo, e perché... E io cercai di raccontare.

Camminavamo lungo i vialetti di Cinecittà e parlavamo, e mentre parlavamo venivamo fermati da tremila persone, dal barista che portava un caffè, dal macchinista, dall'attrezzista, dall'operatore, dal truccatore, dall'attore... Tutti si fermavano e raccontavano qualcosa a Fellini, come se fosse un loro parente: “Perché si ricorda dottore, abbiamo fatto l'altro giorno quella gita... devo portare questa cosa... poi dopo c'è mia zia...”, e lui, con tutti gentilissimo, rispondeva. A un certo punto risultò evidente che era molto difficile portare a termine un discorso, perché venivamo interrotti di continuo... Allora lui mi rivolse un sorriso quasi di scuse e disse: “Scusa Chiarettina, ma sai, *bisogna ascoltarli... Non si può non ascoltarli, vero?*”.

Questa frase mi è rimasta impressa. È indimenticabile, probabilmente come l'immagine finale di *8½*, perché questo *bisogna ascoltarli*, me lo diceva Federico Fellini, uno che l'umanità la conosceva così tanto e bene da averla saputa rappresentare con immagini ed espressività quasi debordanti... Ciò nonostante, Fellini sentiva ancora il *bisogno* di conoscere le persone. E questa

curiosità, questa voglia di andare a scoprire veramente tutti e non le persone “importanti”, ma l’umanità vera, io credo che, assieme alla capacità di creare immagini simboliche, siano state ciò che lo ha reso grande in modo speciale, e ovunque.

Amare per davvero e profondamente i personaggi delle storie che raccontiamo non è cosa facile. Spesso gli autori italiani vengono tacciati di egocentrismo, di essere autoreferenziali. E talvolta purtroppo è vero, perché tendiamo a raccontare la *propria storia personale* anche quando vogliamo raccontare la storia di altri. Fellini invece ci ha insegnato che si può raccontare marcatamente la propria storia, ma anche la storia degli altri, con distacco e amore al tempo stesso. E perché? Perché durante tutta la sua vita non ha mai perso la curiosità e l’amore per le persone.

Paul Schrader, che è stato fra l’altro anche lo sceneggiatore di Martin Scorsese, sostiene che per scrivere un film bisogna per prima cosa avere ben chiaro il senso di quello che si vuole raccontare, e poi individuare una metafora per rappresentarlo. *Infilando* il tema dentro la metafora, sostiene Schrader, ne esce fuori, come per magia, l’intreccio. Io credo che Fellini non facesse esattamente questo, perché non amava molto ricorrere alla tecnica e alla logica quando si accingeva a creare una storia per un film. Però di fatto faceva proprio così, *inconsapevolmente*, come fanno le persone molto creative: riusciva cioè ad avere già in sè – se non in testa – il senso di quello che raccontava, dandogli immediatamente una traduzione metaforica, una forma simbolica... e poi da lì veniva fuori la storia.

Mi sono domandata: ma questo *senso* in che cosa consiste, in fondo? Verrebbe da dire che ci sono mille risposte... Come si fa a spiegare, “usando solo le parole”, quale sia il senso dell’opera di Fellini? In questo convegno abbiamo discusso a lungo sul luogo di origine di Fellini, sulla provincia da cui egli partì per seguire una specie di vocazione, il “fare cinema”. E a lungo si è parlato di come Fellini ci abbia mostrato quanto per lui Rimini fosse importantissima, e al tempo stesso opprimente.

Francesco Piccolo ci ha ricordato che in fondo tutti i grandi scrittori del primo ’900 sono stati degli emigranti che dalla provincia

passavano alle città. E abbiamo anche visto il film/documentario di Martin Scorsese dove lo stesso Bob Dylan, della sua Minneapolis, diceva: “Vivevo lì... poi un giorno ho sentito una canzone e ho capito che ero nato nel posto sbagliato, che i miei genitori non erano quelli giusti e che dovevo andarmene”... Ma cosa significa questo bisogno di *andare via*? Si riferisce veramente e solo a una fuga dalla provincia? A me pare che si potrebbe dire che per alcune persone creative, la fuga non sia tanto dal luogo geografico, ma da ciò che esso rappresenta: un modo definito, logico, dato, e non scelto. Un luogo fatto di regole, di una famiglia che in qualche modo circonda, che crea un quadro già compiuto e indipendente dalla persona che vi capita, indipendente dalla creatività e dai desideri specifici di quella persona. Nel lavoro analitico questo emerge con chiarezza: quando i pazienti arrivano, la sofferenza e il problema che portano, è per lo più di capire veramente che cosa vogliono, comprendere veramente “dove abitano”, perché soffrono in determinati contesti, con determinate persone, in certi rapporti d’amore, in una certa famiglia, in questa vita.

Probabilmente il senso del lavoro di Fellini sta proprio in questo straordinario talento nel saper “uscire fuori”, nel lasciare un luogo definito per andare a esplorare *altro*, comunque sia, in modo molto coraggioso e *incosciente* nel vero senso della parola – nel senso dell’inconscio dunque – abbandonandosi a un sogno, a un desiderio, alle persone. E mi pare che ciò che ha aiutato Fellini in questo sia stata una molla forte, quella della curiosità: curiosità indomita per le persone, curiosità per la vita. In *Fare un film* Fellini dice: “Poi quando alla fine tutte le cose vanno male, quando ci sono i problemi, non capisco più niente, l’angoscia, le problematiche, le strettoie... io tanto poi lo so che cos’è che mi tira fuori dai problemi, è la vita, perché la vita ha sempre una sorpresa, ha sempre qualcosa che mi aspetta”.

Anche alla fine, dopo la malattia che lo aveva invalidato, Fellini aveva il rimpianto di sentire la vita che gli sfuggiva perché “voleva innamorarsi ancora”. Questo continuo cercare con curiosità qualcosa con affetto, affetto amoroso in senso stretto, ma anche affetto per le persone in senso lato, è probabilmente quello che

ci raggiunge emotivamente, ci tocca, e ci fa sentire tutti così vicini e simili quando guardiamo i suoi film.

DOMANDA DAL PUBBLICO

Ho sentito parlare del tema del simbolo riguardo a Fellini. Vorrei chiedere se anche in Fellini si possa vedere il tema della maschera, intesa nel senso del personaggio costruito sulla base della tragedia greca. Io vedo in Fellini il tema della coralità a volte contrapposta all'individuo. In alcuni film si sente molto forte questa dinamica. Poi era curioso il fatto della passione per Kafka, il quale diceva che il cinema è una delle persiane di ferro sul mondo.

Un ultimo aneddoto. Siccome c'è il mio Fellini, io posso dire un mio Fellini piccolissimo. Mio padre è cugino di John Alcorn, che è un grafico che lavorava per la Rizzoli, ha vissuto in Italia e ha fatto tante copertine negli anni '70. La scritta di Amarcord è stata fatta da John Alcorn. Il tema dell'universalità di Fellini lo si può riassumere anche in questo. È un americano che in una campagna piemontese, perché mio padre è piemontese, ha concepito lì in questa casa del '700 la scritta di Amarcord, che invece è un film con valori per così dire romagnoli. Ma in quell'Amarcord c'è una scritta che forse attraversa tutto il globo, cioè l'America, il Piemonte e la Romagna.

CHIARA TOZZI

La maschera per antonomasia che usa Fellini è il clown, a cui dà peraltro una funzione proprio rappresentativa e narrativa; il clown spesso interviene come un momento in cui si sintetizzano tanti significati e tanti momenti narrativi. Fellini usa la maschera del clown per raccontare i diversi gli aspetti dell'umanità. Lui cita testualmente, affermando: "Nel clown io vedo tutta la nostra umanità: quella che fa ridere, quella che fa piangere, quella stracciona, quella misera, quella patetica, quella ridicola, quella per cui possiamo provare compassione, quella che noi rifiutiamo". Fellini sottolinea il senso psicologico di tutto ciò dicendo, che il clown rappresenta un po' l'Ombra, quello che noi vorremmo non vedere di noi, e che per questo tendiamo a spostare fuori e a ridicolizzare, oppure a negare, e a disprezzare.

Chiara Tozzi – Analyst and writer**Inside and Outside Ourselves**

My profession is split into two parts: analytical psychology and writing. But I like to think that in actual fact it's a single profession and that the separation is only apparent, because the two fields, psychology and writing – and especially writing for cinema – are indisputably similar.

I am sorry for starting my talk in such an autobiographical manner, but I think it was inevitable. Not only because this time we have been called to speak about “our Fellini”...but also because each time that we relate to Fellini we end up dealing with the personal memory. Almost as if Fellini himself (with his poetics) forced use to explore our roots, our history and our way of approaching his films.

It is by starting from this belief that I will try to tell you about *my Fellini* and about how my encounter with Fellini was a determining factor in identifying a career.

My first recollection about Fellini dates back from the summer of 1963. I was more or less nine years old. I was at the seaside in Nocette, Versilia. Every evening when I went to bed, at a certain moment, the music from the cinema next to the hotel we were staying in would drift up to me. It was the music from *8½*. I didn't know anything about that film at the time, apart from the fact that I couldn't watch it because, according to my parents, it “wasn't suitable” for my age.

For a little girl, *8½* was a very strange title. I continued asking myself about it whilst I listened. I was very moved by that music, it stirred a sense of emotion and longing, whilst the title, *8½*, that I didn't understand and that nobody explained to me, seemed like a mark. At the time, eight and a half could only be a school mark. And an excellent mark at that! Therefore I thought that the film was about doing well, about making it...in some way.

One evening, in order to resolve this mystery, I used the excuse of playing with my friends to stay up beyond my bedtime. Then I sneaked out of the hotel. I reached the cinema and positioned myself against the fence that was covered in ivy. On tiptoes and by moving the ivy aside I could see a good part of the screen. There were images and I didn't understand anything...Until the final scene, the one with Rota's famous music that accompanies the characters' *ronde*.

In the talks that have preceded me here at the Fondazione Fellini, I have heard people describe the first experience with a film by Fellini as “something traumatic, unforgettable”...It seems that encountering Fellini's world touches everybody profoundly, leaving a strong emotional impression. It happened to me too, that evening. But I was so young and I didn't understand: I saw a sort of circus, with a sort of lion-tamer that made people dance around

and that made me burst into tears. I cried and I didn't know whether it was because I was sad or happy. A little of both, and something else too. I cried and I felt very silly and ridiculous.

Today I can say that that was the moment that sparked a desire to understand better, to be there, that is to enter that image where there was a humanity that moved, with lots of characters and faces and someone that made them move. "I too wanted to enter that circle". I wanted to prolong the emotion that the meeting between that music and that circle caused in me. I too wanted to be in a circus. But not in any circus: in that circus.

I believe that those images tied to the circus evoked in me a profound meaning that went beyond the circus. Therefore the question is: if even a little girl who isn't equipped with the rational and logical instruments to understand the conceptual meaning of 8½, manages to perceive that expressive experience in such an explosive way, what do those images contain? What do they hold that they manage to communicate so profoundly and with such force with a nine year old girl and with adults? This film has struck many people from many different countries that are also very different from Italy and from the culture of Rimini. 8½ has struck directors such as Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Bob Fosse...Everywhere this film has stirred this great and immediate emotion because it seems to touch something that is not only personal but *collective*. This "collective aspect" of an image, and of an image accompanied by a piece of music and of the meaning of this image, that is the image of humanity that turns around, enclosed in a circle, and guided in some way by a man that says: "I love you", why does it work?

Many years after that fateful evening in August I discovered the existence of a man called Carl Jung, that said that the psyche is not only individual, but that it is the "the same in the individual and in the crowd, and therefore the same for everyone". And that this collective psyche represents, in a certain way, the preliminary condition of every individual psyche, "like the sea that carries every wave".

In other words, Jung maintains that we have the common roots that provide us with the possibility of a common receptive experience, when the perceptive experience carries a meaning able to touch such profound levels. But to be able to touch those profound levels, the thing that is perceived must have more value than a *sign*, than those signs that we constantly see: writing, posters or advertising hoardings. It must have something that is *symbolic*.

Fellini's cinema is highly symbolic. But what does symbol mean? A symbol is something that is able to draw together two contents. Something very different and somewhat incomprehensible, rather obscure, that joined with something known, together, take a new meaning, unexplainable logically but understandable on a total level. And when I say total I mean both pre-logical and logical.

The images in Fellini's films evidently have a strong symbolic importance, because they are able to strike us in our being as individuals and unique

with our own specificity and our own history but also in our being like others. And this is why they move us so much: because they grab us by making our personal history resonate and at the same time they give us the possibility of connecting our story with the story of others...*Inside and outside ourselves*. I believe that Fellini was exemplary and “symbolic” even in his own life, because Fellini’s life is truly a continuous attempt to join this outside-inside, this world of things, people, of the images of others, of situations external to him with his interior world.

But let’s get back to *my Fellini*. I left him when I was nine years old, clinging with my fingers to the fence of an open air cinema. At this point, in a script, one would write: CUT, twenty years later. Twenty years later I met Fellini, in person. During this conference, and rightly so, we have talked ironically about the fact that since his death, once you start talking about Fellini, it turns out that...“everybody knew Fellini and everyone has something to say about him”. And it was like that: in Rome there is an infinite number of places, and perhaps not all valid, that Fellini visited, restaurants that he ate in...Naturally it is difficult to distinguish the historical truth of a legendary character from the legend that is created around him. But that lots of people met him, I think is something, if not strictly true, certainly possible. I mean that it is possible that Fellini was really known by many people, not only through cinema, but also personally, for one simple reason: because *Fellini got himself known*. A little like when he let himself be led by the unconscious when he created a film, like he says himself in 1991 in “Cahiers du Cinema”, he deliberately tended towards abandoning himself to the oneiric. And he tended to *abandon* himself to the experiences that life provided him.

In the interview that I have mentioned, Fellini says that he would have liked to make a film about children, because the barrier that children have between the unconscious and the conscious is “still porous”, that is, it is not as rigid and structured as in adults; that is why children are able to travel inside and outside, to travel, to enter and exit the world of fantasy through the images and the pre-logic construction of the unconscious. And this is what Fellini did. He managed to maintain a porous barrier between consciousness and the unconsciousness; which accounted for his rather infantile, enchanted and bewildering way of being. In particular his way of being with others: in real life, day to day life, it seems to me that Fellini didn’t go, like everybody else does, “to others” to do something or another. He in some way let himself be invested and enveloped. *He let himself be run into*.

As far as I am concerned, it happened in 1986. I used to go to Cinecittà nearly every day for a script that I was writing for Ettore Scola’s EL Studio. The first meeting was fleeting. Fellini was coming out of the sound studios. Scola introduced us. In a paralysing embarrassment I barely managed to utter: “Pleased to meet you”. A few days later, I found myself in the same carriage on the underground. I was no longer the nine year old girl who climbed the fence to secretly see 8½. I was thirty years old with a degree

in psychology and I wrote scripts. And yet, in front of him, I felt very young. At first, in the carriage, there were a lot of other people besides us. Then, as always happens, as we got nearer and nearer to Cinecittà, the carriage emptied. Two stops before ours, we were the only ones left.

He suddenly took off one shoe and started scratching his foot. Then he looked up and saw me. He recognised me, smiled embarrassedly and said: "Oh, good morning, you're the writer...". I nodded. Putting his shoe back on he explained that he felt a pain in his foot and that he wasn't feeling very well... Then he said: "But tell me, tell me about yourself". Afterwards we got off the train and started this curious situation: I obviously wanted to ask him as much as I could about him – I was face to face with the legend - ...and he on the other hand, turned the situation around.

Calvino in *Autobiografia di uno spettatore* said, amongst other things, that Fellini had "overturned the way of going to the cinema". That when we watch one of his films, there is obviously a projector that is projecting the images on the screen; and we see people do certain things and stories unfold on the screen; but in actual fact it's almost as if those people and that projector was pointed towards us and that "it is the screen that is watching us", because "the stories that Fellini tells are our stories", therefore in some way he has overturned the situation. And we look at ourselves in the mirror.

That morning in Cinecittà, with Fellini, I felt exactly that sensation. It made no sense, it was absurd, that he wanted to know about me, that he should encourage me: "Tell me, tell me. Explain to me what you do...". With genuine curiosity Fellini wanted to know how I had started writing, what I did, and why...And I tried to tell him.

We walked along the footpaths of Cinecittà and talked, and whilst we talked we were stopped by three thousand people, from the barman who brought the coffee to the grip, the prop man, the make-up artist, the actor... Everybody stopped to tell Fellini something, as if he was a relation: "Because you remember doctor, we took that trip the other day... I must take this thing...then there is my aunt...", and he, very politely, answered each one of them. At a certain point it was evident that it was very difficult to continue our talk because we were constantly interrupted... So he turned and smiled to me, almost as if to apologise and said: "I'm sorry Chiaretta dear, but you know, *you must listen to them... You can't not listen*, isn't that right?"

I was struck by this. It's unforgettable like the final image of *8½*, probably, because of this "*you must listen to them*". It was Federico Fellini telling me this, somebody that knew a great deal about humanity as he had been able to represent it with almost exaggerated images and expressiveness. And yet Fellini still felt the *need* to know people. This curiosity, this desire to truly discover everyone and not only "important" people but real humanity, I believe that this, along with the ability to create symbolic images, were what rendered him especially great in a universal way.

To truly and deeply love the characters of the stories that we are telling is not

easy. Italian authors are often accused of being egocentric and self-referential. And sometimes, unfortunately, it's true, because we tend to tell our own personal story even when we want to tell someone else's story. Fellini, on the other hand, taught us that you can tell your own particular story, but also the story of others, with detachment and love at the same time. And why? Because throughout his life he never lost the curiosity and love for people.

Paul Schrader who has, amongst other things, also been Martin Scorsese's script writer, maintains that to write a film you must first of all know the meaning of what you want to tell and then find a metaphor to represent it. By *sliding* the theme into the metaphor, so Schrader claimed, the plot pops out as if by magic. I don't think that Fellini did this exactly, because he didn't really like to resort to technique and logic when he set about creating a story for a film. But in actual fact this is exactly what he did, *unconsciously*, as very creative people do: he managed to have in himself – if not in his mind – the meaning of what he wanted to tell by giving it immediately a metaphorical translation, a symbolic form... and the story would develop from there.

I have asked myself: but what does this meaning consist of, after all? One would be tempted to say that there are thousands of answers...How can you explain, "by using only words", the meaning of Fellini's work? There has been a great deal of discussion at this conference about Fellini's origins and the province that the left to follow a sort of vocation to "make films". And we have discussed at length about how Fellini has shown us how important Rimini was for him and at the same time how oppressive he found it.

Francesco Piccolo reminded us how all the great writers of the first part of the twentieth century emigrated from the province to the city. And we have also seen Martin Scorsese's film/documentary where the same Bob Dylan, in talking about his Minneapolis, said: "I lived there...then one day I heard a song and realised that I was born in the wrong place, that my parents weren't the right parents and that I had to leave"...But what does this need to go away mean? Does it really and only refer to an escape from the province? It seems to me that we could say that for certain creative people, the escape is not so much from a geographical location but from what it represents: a defined, logical, given and not chosen way. A place made of rules, a family that in some way limits, that creates a complete picture independently of the creativity and specific desires of that person. This emerges clearly in the psychoanalytical approach: when the patients arrive for the first time, the key to the suffering and the problem that they bring, lies in really understanding what they want, understanding "where they live", why they suffer in specific contexts, with specific people, in certain relationships, in certain families and in this life.

The meaning of Fellini's work probably lies in this extraordinary talent of being able to "come out", in leaving a specific place in order to go and explore another, however it may be, very courageously and unconsciously, abandoning himself to a dream, a wish and to people. And I think what has

helped Fellini in this has been a very strong impulse: curiosity. An indomitable curiosity for people and life. In *Fare un film* Fellini says: “Then when everything goes wrong, when there are problems, I don’t understand anything anymore, the anxiety, the problems and the difficulties...but I know what gets me out of the problems, it’s life, because life has always a surprise, has always something waiting for me”.

Even at the end, after the illness that had invalidated him, Fellini regretted feeling life escaping him because he “wanted to fall in love again”. This continuous search and curiosity for something with affection, with amorous affection in the strict sense of the term but also affection for people in a broad sense, it’s probably what reaches us emotionally, touches us, and makes us all feel so close and similar when we watch his films.

QUESTION FROM THE AUDIENCE

I have heard people talk about the symbol theme in Fellini. I wanted to ask, to whoever wants to answer, if even in Fellini’s films one can see the theme of the mask, but in terms of the character built on the basis of the Greek tragedy. I see in Fellini the theme of unanimity set against the individual, at times. They are films in which this dynamic is very evident. Another curious thing was the passion for Kafka, where Kafka used to say that cinema was one of the iron curtains on the world. Therefore one is at times attracted by someone who has kept themselves very distant from this art.

One last anecdote. Seeing as there is my Fellini, I can mention my own very small Fellini. My father was a cousin of John Alcorn, a graphic artist that worked for Rizzoli, lived in Italy and made lots of covers in the seventies. John Alcorn did the Amarcord lettering. Fellini’s universal aspect can be summed up in this too. He was an American who in an eighteenth century house in the Piedmont countryside came up with the lettering for a film, Amarcord, that holds Romagna values. That lettering crossed the globe from America to Piedmont and Romagna. This is my Fellini.

CHIARA TOZZI

The mask par excellence that Fellini uses is the clown that he uses in a representative and narrative function. The clown often appears at a moment when many meanings and many narrative moments are condensed. Fellini uses the mask of the clown to express the various aspects of humanity. He claimed: “I see all our humanity in the clown: what makes us laugh, what makes us cry, the trampish, the miserable, the pathetic, the ridiculous, the aspect that we can feel pity for and the aspects that we refuse”. Fellini stresses the psychological aspect of everything by saying that the clown represents the shadow, what we don’t want to see in ourselves and that we therefore try to remove and ridicule or deny and despise.

MARCELLO FOIS

SCRITTORE

Premetto che non ho conosciuto Fellini. Ho conosciuto il prodotto magnifico di Fellini, ma lui di persona non l'ho conosciuto. Avrei potuto conoscerlo, probabilmente ci siamo sfiorati in qualche occasione. Quindi sono qui ufficialmente per rappresentare una serie di persone che in qualche modo gli sono state care, perché, specialmente nell'ultima fase della sua cinematografia e anche della sua vita, Fellini è stato probabilmente uno dei registi e degli artisti – nell'accezione più straordinaria e completa del termine – più vicini a quella che allora era veramente una giovanissima scrittura.

Mi ricordo per esempio dei suoi rapporti con Pino Cacucci, mi ricordo dei suoi rapporti con Ermanno Cavazzoni, che poi hanno prodotto un film, e così via. Quindi in questo consesso, essendo probabilmente uno dei pochissimi che non l'ha proprio toccato con mano, sono rappresentativo di una categoria di interesse che nell'ultima stagione della sua vita era molto viva. So che Fellini era un lettore onnivoro, un lettore quasi compulsivo, e questo accomuna un pochino, credo, tutti quelli che in questa giornata ne stanno parlando. Cioè, tutte le persone, gli artisti nelle varie arti, hanno in comune perlomeno una curiosità di base, una necessità di assorbimento che è straordinaria.

C'è una cosa che però io e Fellini abbiamo in comune, ed è l'unica cosa che abbiamo in comune, che è freddamente anagrafica, e cioè siamo nati nello stesso giorno. Non so se questo può darmi una chance in più per essere qui, però siamo nati il 20 gennaio, che io credo sia una giornata molto bella per nascere. Del resto

è nato anche David Lynch il 20 gennaio, quindi siamo in buona compagnia. Io mi sono chiesto: non è che per caso dovevo fare il regista? Oppure loro due hanno sbagliato a non fare gli scrittori? Non lo so, decidete voi. Comunque Fellini è nato nel '20, Lynch nel '50, e io nel '60. Io sono chiaramente il metro attraverso il quale si gestisce tutto il resto, se no non avrebbe senso nemmeno parlarne.

Il mio rapporto con Fellini è strambo, nel senso che io sono nato in un posto in cui dagli anni '60 agli anni '70 c'erano tre grossi cinema, per cui la generazione prima di me ha potuto vedere praticamente tutto quello che esisteva. Mi ricordo quando ero molto piccolo, ero in quinta elementare, i manifesti di *2001: Odissea nello spazio* per esempio. Poi non si sa come, evidentemente c'è stato un problema che ha attraversato trasversalmente tutta la nostra nazione, questi cinema hanno chiuso tutti. Uno di essi è diventato un cinema a luci rosse, che serviva la Barbagia e l'interland, Nuoro e dintorni, mentre l'altro ha fatto pochissima roba poi lentamente, ma inesorabilmente, ha chiuso. Quindi per circa cinque anni c'è stata una vacanza totale e assoluta di proposta cinematografica, che è un'esperienza buffa, perché essere carenti di cinema nell'età dello sviluppo, in piena adolescenza, ti riduce veramente ad uno stato primordiale sotto certi aspetti, dal punto di vista del modo di vedere le cose e così via.

Per cui io sono diventato in qualche modo una generazione proto-televisiva, nel senso che i film che vedevo li vedevo il lunedì, il famoso lunedì in cui si dava il film alla televisione – anche se effettivamente i miei genitori si chiedevano se fosse il caso o no di farmelo vedere il film. Però quella è una stagione in cui io mi ricordo film importanti tipo *Le mani sulla città*, quando in televisione si davano anche film che oggi non farebbero praticamente share. Risolvevamo, o perlomeno i miei risolvevano, andando a vedere qualche film importante in città. Mi ricordo che i *Racconti di Canterbury* di Pasolini i miei lo videro a Sassari, perché lì i cinema ancora esistevano. Io ho recuperato il cinema quando finalmente i Padri Giuseppini hanno aperto un grande cinema parrocchiale, anche se ho recuperato un cinema fortemente filtrato, usiamo

questo termine, per cui non è che ho visto delle cose importanti. Ho risolto quando finalmente, alla fine di un liceo classico che era praticamente una specie di scuola asburgica, perché fare il classico a Nuoro in quel periodo... vi dico solo che io “decreti delegati” l’ho sentito a Bologna per la prima volta!

In pratica il primo anno di università a Bologna abitavo in Via de Coltelli, che per un “barbaricino” non è male come destino. Ero proprio di fronte al cinema Rialto che ancora faceva i *matinée*, e direi che tutto il primo anno di università l’ho passato dentro a un cinema. Non sono quasi mai uscito. I miei genitori, le rare volte in cui tornavo a casa si spaventavano per il pallore, e dicevano: “Ma a Bologna non c’è il sole?”. “No, al cinema è sempre buio”. Per cui il cinema Rialto è stato uno di quei posti dove ho visto realmente il cinema. Ho visto tutto Visconti, ho visto tutto Fellini, perché i *matinée* al Rialto erano così, in certi periodi si facevano i monografici e noi voracemente andavamo a guardarceli.

Non so se sia stato meglio così, però è stato importante, perché Fellini, per esempio nel mio caso, è stato veramente uno shock, ma non nel senso moralistico del termine, ma uno shock nel senso che il suo era un cinema che io non avevo mai pensato si potesse fare. Questo mi è capitato per Fellini, per Bresson. Io mi ricordo che il tipo di shock che provai dal un punto di vista formale, per esempio, per il *Satyricon* di Fellini, tra l’altro visto in una copia pessima lì al cinema Rialto. Fu grosso modo lo stesso tipo di shock che provai, anche letterariamente parlando, quando vidi *L’Argent* di Bresson. Due film che non hanno assolutamente niente in comune l’uno con l’altro, ma che dentro la mia testa sono sempre appaiati per lo stesso tipo di scollamento. Perché uno vede un film di Visconti, vede *Senso* di Visconti, e dice: “È un film meraviglioso”, però lo mantiene dentro di sé all’interno di una categoria cognita, cioè dice che è un film. C’è Alida Valli che credo sia nel massimo del suo splendore. C’è la scena del Teatro, della Fenice, e così via; è grande cinema. Io ho una passione personale per *Senso*, forse addirittura più che per *Il gattopardo*. Però mi rendo conto che probabilmente è un problema anche qui di biografia.

Fellini mi dice: “Guarda che si può fare un cinema anche esponendo disgraziatamente la finzione”. Questa è l’idea che mi è venuta in mente subito. Nel Canal Grande di *Casanova* c’è il cellophane: l’acqua che si muove sono dei teli di cellophane che vibrano, mossi probabilmente da operatori non inquadrati, ma se anche erano inquadrati con Fellini era assolutamente lo stesso. Il grande becco del transatlantico di *E la nave va* è, credo, la cosa più finta della storia del cinema mondiale, eppure è un’immagine di un vero terrificante.

In qualche modo io ho imparato così a scrivere. Ho capito che si poteva scrivere di sé e di tutti attraverso questa forma di impudicizia, che non era accordarsi con lo spettatore a proposito di qualcosa che dovesse sembrare assolutamente vera, era accordarsi con lo spettatore a proposito di qualcosa che doveva in qualche modo riguardarlo; che è una cosa assolutamente diversa. Non so se questa categoria risulta chiara. A me risulta chiara da un punto di vista prettamente letterario.

Borges diceva: “Io scrivo sempre con un lettore dietro le spalle, ma non mi volto mai a guardarlo”. Ecco, io credo che il tipo di rapporto sostanziale sia questo, cioè il livello per cui si impara attraverso questo tipo di immagine, attraverso questo tipo di contenuto, che esiste la possibilità di considerare uno spettatore, di considerare un lettore, ma contemporaneamente si dice a questo lettore: “Il nostro accordo avviene solo a patto che noi siamo alla pari”. Cioè, se io debbo genuflettermi a te o tu devi genuflettermi a me il rapporto che noi abbiamo non può consistere, non può sussistere.

Le testimonianze che mi hanno preceduto per esempio, credo siano assolutamente su questa linea. Fellini era un uomo che aveva un atteggiamento continuo all’ascolto degli altri, ma non perché voleva adattarsi agli altri, ma perché voleva semplicemente capire quanto del suo personale patrimonio, io perlomeno così la vedo, si possa mettere in comune con quello spettatore. Al di là di Fellini che era un regista straordinario, io credo che questa sia la discriminante che accomuna tutti quelli che hanno fatto un progetto di permanenza. Il punto è che noi viviamo in

una società in cui il famoso quarto d'ora di Warhol è diventato relativamente semplice da conquistare.

Ora io credo che la gara si faccia sul perdurare, sul rimanere, sulla permanenza. E la gara sulla permanenza è una gara che si fa attraverso questa sorta di umile presunzione che è perfettamente espressa dal cinema di Fellini, cioè questa idea delle cose semplici che diventano immensamente complesse. Questa idea che una scena ha senso se ha senso per te spettatore l'idea di questa scena, non la scena in quanto tale. Cioè il vero falso di Fellini è veramente rivoluzionario rispetto per esempio al falso vero da cui siamo costantemente ammorbati. La televisione del real-tv è il falso vero, assolutamente, è una specie di realtà riprodotta. E allora il rapporto che Fellini ha imposto, ma che è il rapporto che l'arte impone, la poesia, la letteratura, la musica, la grande musica senza generi, la letteratura senza generi, il cinema senza generi, e così via.

Sempre lì si è incontrato sull'idea che ci si impegnava a fare una cosa dannatamente umile e dannatamente presuntuosa contemporaneamente, cioè un'idea che partiva dal presupposto che niente è possibile senza ascolto, senza una condizione di parità. Non si può fare a metà, questo rapporto non può essere mezzo. Non si può considerare un progetto di permanenza così e così; il progetto di permanenza è un progetto assolutamente, umilmente presuntuoso. Non mi viene un altro modo di descriverlo. Io credo che personaggi come Fellini, ma se ne possono citare tantissimi specialmente della grande stagione di Fellini, sono personaggi che si sono posti contemporaneamente su questi piani. E credo che quelli che hanno prodotto qualcosa che ha il destino di durare nel tempo, cioè di riguardare anche quel famoso lettore dietro le spalle, io credo che dipenda proprio assolutamente e seccamente da questo atteggiamento.

Io ho lavorato per la televisione, ho lavorato per il cinema e così via, e credo che, ne parlavo anche con Melania Mazzucco durante una presentazione del suo ultimo libro, noi abbiamo adesso un problema di referenti come non mai. Io credo che la nostra generazione – qui ci sono artisti di varie generazioni e quindi

ci sono alcuni che meglio di me potranno spiegare qual è stato il percorso del problema che sto ponendo – la generazione dei quarantenni adesso ha un problema profondo di referenti. Io credo che siamo la prima generazione con referenti tendenzialmente inferiori al pubblico di cui si occupano.

Questo vale per gli scrittori, per esempio, nei confronti di certa critica che non si è adattata assolutamente a quello che sta avvenendo, ma vale anche per gli sceneggiatori nei confronti di certi funzionari, che poi sono gli intercessori tra loro e il pubblico di cui dovrebbero occuparsi. Ma avviene anche per certi pittori nei rapporti con certi galleristi; cioè c'è stata una stagione in cui il gallerista al pittore faceva il cosiddetto ..., perché essere un gallerista voleva dire essere un surplus di pittore, avere tutto quello sguardo che il pittore non aveva e così via. Essere uno scrittore e avere un intermediario importante, avere una stampa che parlava di letteratura, avere una televisione che parlava di letteratura, significava essere uno scrittore diversamente. Essere uno sceneggiatore che oggi ha a che fare con la media dei funzionari che si dovrebbero occupare di pubblico, è una delle situazioni più deprimenti che possano succedere.

Vi faccio un esempio. Un funzionario tipico, Rai o Mediaset che sia, o La Sette, pescate nel mazzo, per dirvi che la vostra sceneggiatura non va bene vi dice che è letteraria. Lo stesso vale al contrario: un editore medio – anche il mercato editoriale è molto decaduto da questo punto di vista – per dirvi che un romanzo non va bene vi dice che è cinematografico. Ecco, questo è. Questo io credo descriva perfettamente la stagione che stiamo vivendo. Allora il problema è invece porsi in una condizione di estrema aggressiva umile presunzione. Per esempio spiegare a questi funzionari, come anche Fellini ha insegnato, che probabilmente il cinema restituisce alla letteratura quello che a suo tempo gli ha preso, nel senso che le arti lavorano di concerto, non esistono arti che si rubano la parte.

Il cinema è, come dire, una forma altamente popolare, popolare come esattamente il grande romanzo dell'800 francese o come il melodramma in Italia, e quando il cinema è nato ha dovuto

attingere dalla letteratura. A me se viene in mente un campo lungo o un film, penso tendenzialmente a *Guerra e pace*. Tutte quelle pagine che generalmente si saltano di *Guerra e pace*, che sono la famosa campagna di Russia, sono invece una lezione di cinema importantissima, perché io credo che Bondarciuk non abbia potuto fare assolutamente niente senza Tolstoj. E credo che il primo piano, il primissimo piano, sia in qualche modo figlio di una derivazione mitteleuropea, dipenda da Freud, dipenda da Schnitzler, dipenda da Kafka e così via.

Quindi credo che in qualche modo bisogna anche risistemare la cosa e smetterla con lo stupidario generico per cui la Ferrari ha distrutto la bicicletta. Non è vero, la bicicletta continua fortunatamente ad esistere.

Ma poi bisogna prendersi anche la responsabilità di essere “di nicchia” in questo paese in cui siamo passati, per esempio, dall’idea che un romanzo avesse valore solo se non aveva lettori, all’idea che chi vende tremila copie è automaticamente un genio. Non esiste questa cosa. Bisogna che impariamo ad essere più minuziosi da questo punto di vista perché siamo una nazione d’arte e bisogna che lo dimostriamo di tanto in tanto. Non so se questo sia collegabile a Fellini tout court; è sicuramente collegabile alla mia personale esperienza e a quello che io ho imparato anche da Fellini.

(testo non rivisto dall’autore)

Marcello Fois – Writer

I want to say first of all that I've never met Fellini. I've met Fellini's magnificent product, but I've never met him in person. I could have met him, we probably came very close to meeting on some occasion. Therefore I am here officially to represent a series of people that in some way were dear to him, because, especially in the last stage of his film career and his life, Fellini was probably one of the directors and artists – in the most extraordinary and complete acceptance of the term – closest to what at the time were very young writers.

I remember for example his relationship with Pino Cacucci, I remember his relationship with Ermanno Cavazioni, who then produced a film and so on. Therefore in this meeting, being one of the very few that didn't actually touch him by hand, I represent a category that in the final stage of his life was very active. I know that Fellini was an omnivorous reader, an almost compulsive reader and this is something that is shared, I think, by everybody that is speaking about him today. That is, all those people, artists in their various arts, share a basic curiosity, a need to absorb that is extraordinary.

There is something that Fellini and I have in common, it is the only thing that we have in common and it is coldly factual: we were born on the same day. I don't know if this gives me an extra reason for being here, but we were born on 20 January, that I think is a great day to be born. After all David Lynch was born on 20 January too, therefore we are in good company. I have asked myself: shouldn't I have been a director? Or perhaps they got it wrong and they should have been writers? I don't know, you decide. At any rate Fellini was born in 1920, Lynch in 1950 and I was born in 1960. I am clearly the prism through which everything else is filtered, otherwise it wouldn't make any sense even talking about it.

My relationship with Fellini is odd in that I was born in a place in which from the sixties to the seventies there were three big cinemas, so that the generation before mine could see everything that existed. I remember when I was very young, I was in fifth form of elementary school, the posters for *2001: A Space Odyssey* for example. Then, nobody knows why, evidently there was a crisis that hit our whole country, all three cinemas closed. One of them became a porn cinema that catered for the Barbagia and the hinterland and Nuoro and surrounding areas, whilst the other one didn't show much and slowly and inevitably closed. Therefore, for about five years, there was a complete and absolute cinematic holiday, which is an amusing experience, because being devoid of cinema during puberty, in full adolescence, reduces you to a primordial state in some aspects. In terms of seeing things and so on.

Therefore I became part of a proto-television generation, in that the films that I saw on Mondays, the famous Monday when films were shown on television – even if in actual fact my parents asked themselves whether I should see these films or not. But from that period I remember important films such as

Le mani sulla città, when films that today wouldn't raise any ratings, were shown on television. We resolved the situation, or rather my parents resolved it, by going to see some important films in town. I remember that they saw Pasolini's *Canterbury Tales* in Sassari, because they still had cinemas there. I caught up when the Giuseppini fathers opened a large parish cinema, even if I caught up with a strongly filtered cinema, let's say, so it's not as if I saw anything important. I finally resolved the situation at the end of secondary school that was practically a Habsburg school, because doing that sort of school in Nuoro at that time... let me just say that I first heard of the school reform in Bologna!

During the first year of university in Bologna I lived in Via de Coltelli, which for someone from the Barbagia was quite appropriate. It was right in front of the Rialto cinema that at the time still had *matinees*, and I think that the whole of my first year at university was spent inside a cinema. I almost never came out. On those rare occasions that I went back home, my parents were alarmed by my pallor and would ask: "Don't you get the sun in Bologna?". "No, it's always dark in cinemas". So the Rialto cinema was one of those places where I really saw cinema. I saw everything by Visconti and Fellini, because during the *matinees* at the Rialto they at times showed all the works of a particular director and we voraciously went to see them.

I don't know whether it's better this way, but it was important, because Fellini, for example in my case, was really a shock, but not in the moralistic sense of the term, but a shock in that I never thought that his cinema could be made. This happened for Fellini and for Bresson. I remember the type of shock that I felt from a formal point of view, for example, for Fellini's *Satyricon*, that, amongst other things I saw in a terrible copy at the Rialto. It was the same type of shock that I felt, literarily speaking, when I saw Bresson's *L'Argent*. Two films that have nothing in common, but that in my mind are always paired together for the same type of detachment. Because when you watch a film by Visconti, *Senso*, you say: "It is a marvellous film", but you keep it within a known category, that is you say it is a film. There is also Alida Valli at the height of her splendour. There is the scene at the Theatre, the Fenice, and so on. It is great cinema. I have a personal passion for *Senso*, perhaps even more than for *Il gattopardo*. But I realise that, here too, it is a biographical problem.

Fellini told me: "Look you can also make cinema by wretchedly exposing the fiction". This is the idea that came to me immediately. In the Canal Grande in *Casanova* there is cellophane: the moving water is sheets of cellophane that vibrate, probably moved by operators that are out of shot, but even if they were in the shot, with Fellini it was exactly the same. The great beak of the transatlantic in *E la nave va* is, I think, the most blatantly false thing in the history of cinema, and yet it is a terrifyingly real image.

In some way this is how I learnt to write. I understood that you could write about yourself and about everybody through this form of indecency, which

wasn't agreeing with the spectator about something that had to seem absolutely real, it was agreeing with the spectator about something that in some way touched him; which is completely different. I don't know if this category is clear. To me it seems clear from a purely literary point of view.

Borges said: "I always write with a reader behind my back, but I never turn around to look at him". I believe that the substantial relationship is this, that the level from which one learns from this type of image, through this type of content, is that you can consider a spectator, a reader, but at the same time you can say: "Our agreement can only take place if we are equal". That is, if I have to genuflect to you or if you have to genuflect to me, the relationship that we have cannot exist, cannot survive.

The talks that have come before me for example, follow this line completely. Fellini was a man that was constantly listening to others, but not because he wanted to adapt to others, but because he simply wanted to understand how much of his personal heritage, at least I see it like this, can be shared with that spectator. Apart from Fellini, who was an extraordinary director, I believe that this is the discriminating aspect that all those that have undertaken a lasting project share. The point is that we live in a society where Warhol's famous fifteen minutes has become relatively easy to accomplish.

Now I believe that the difficult aspect is lasting, remaining and continuing. And the competition on lasting is fought on this humble presumption that is expressed perfectly in Fellini's cinema: this idea that simple things become immensely complex. This idea that a scene means something if the idea of the scene means something for the spectator, not the scene as such. Fellini's false true is truly revolutionary compared, for example, to the true false that we are constantly corrupted by. Reality television is the true false, it is a sort of reproduced reality. And so the relationship that Fellini has set up, but which is the relationship imposed by art, poetry, literature, music, the great music that defies genres, literature beyond genres, cinema without genres and so on.

And there he met with the idea that one undertook something so cursedly humble and presumptuous at the same time, that is an idea that started from the assumptions that nothing is possible without listening and without a condition of equality. You can't do things by halves, this relationship cannot be one sided. You cannot consider a project that will last in this way or that way; the project that will last is a project that is absolutely and humbly presumptuous. I can't find another way of describing it. I think that characters like Fellini, but you can mention many others especially from Fellini's great period, they are characters that put themselves on these levels at the same time. And I think that those that have produced something that will last over time, that is they touch that famous reader behind the shoulders, I think that it depends absolutely and categorically on this outlook.

I have worked for television and I have worked for cinema and so on and I believe that, I was talking about this with Melania Mazzucco during the

presentation of her last book, we have a problem of people we refer to, like never before. I think that our generation – here there are artists from different generations that therefore can explain better than me the development of the problem that I am talking about – the generation of forty year olds has a profound problem of people to refer to. I believe that we are the first generation with references that are by and large inferior to the public they deal with.

This applies to writers, for example, towards certain critics that haven't adapted in the slightest to what is going on, but it also applies to scriptwriters dealing with certain officials, that are also the intercessors between them and the public that they should look after. But it also happens for certain painters in the relationship with certain gallery managers; that is, there was a period in which the gallery managers, because doing this job meant being more than a painter, having the outlook that the painter didn't have and so on. Being a writer and having an important intermediary, having a press that wrote about literature, having a television that talked about literature, meant being a different kind of writer. Being a scriptwriter today and having to deal with the average official that should look after the public is one of the most depressing situations that can happen.

I'll give you an example. A typical Rai, Mediaset or La Sette official, you choose, in order to tell you that they don't like your script, they say that it is literary. The same happens the other way around: an average editor – even the editorial market has declined from this point of view – in order to tell you that they don't like your novel, says that it is too cinematic. This is how things are. I believe that this describes perfectly the period that we are living. So the problem is to set oneself in a condition of extreme, humble and aggressive presumption. For example by explaining to these officials, like Fellini has taught us, that probably cinema gives back to literature what it once took, in that the arts work in concert. There are no arts that steal parts.

Cinema is, how shall I put it, a highly popular medium, just as popular as the great French novel in the nineteenth century or like melodrama in Italy. When cinema began it had to borrow from literature. If I think of a wide angle shot or a film, I think of War and peace. All those pages that generally one skips in War and peace, which are the famous Russian countryside, are on the other hand a very important lesson in cinema because I believe that Bondarciuk couldn't have done without Tolstoy. And I think that the close up, the very tight close up, is in some way the son of a central European origin, Freud, Schnitzler, Kafka and so on.

Therefore I believe that in some way we need to sort this thing out and stop saying that the Ferrari has destroyed the bicycle. It's not true, the bicycle fortunately, continues to exist.

But then we must also take the responsibility of being “niche” in this country, where we've gone from the idea that a novel was worthy if nobody read it, to the idea that someone that sells three thousand copies is automatically a genius.

This doesn't exist. We must learn to be more scrupulous from this point of view, because we are an artistic nation and we must prove it once in a while. I don't know whether this can be simply linked to Fellini; it certainly can be linked to my personal experience and to what I've learnt from Fellini too.

(text not revised by the author)

PAOLO FABBRI
SEMIOLOGO

Il rinoceronte dà un ottimo latte

Amici salpiamo
L'occulto sfidiamo...
Memoria e prodigio
Ci accompagnerà.

Mi piace cominciare così il mio intervento: con il ritornello della prima scena di *E la nave va*. Molti film di Fellini, invitano infatti all'avventura e all'esplorazione del mistero e portano di rado la parola "fine". Sciolte dalla chiusura narrativa, le immagini sfilano allora come ritornelli, "una successione orizzontale di attimi presenti, di cui nessuno è padrone". Lasciano gli spettatori liberi di intervenire nella storia e d'interrogarne i personaggi con quell'espressione tanto frequente nei dialoghi: "Chi sei?". Domanda sommessa ed inquieta che il personaggio della storia felliniana rivolge ad altri protagonisti – spesso ad una donna (v. *La città delle donne*) – ma soprattutto all'autore stesso ed a noi spettatori.

Per questo ho risposto alla domanda sul "mio Fellini", come una replica alla sua richiesta: "E tu chi sei?". Come se il biglietto d'invito inviato dalla Fondazione fosse così redatto: "Dite qual è l'immagine di Fellini che vi ha più colpito e vi ha detto chi siete". Un programma semiotico: iconografia fantastica e fusione ermeneutica di orizzonti. Non fa quindi meraviglia se per un riminese – che non ha mai incontrato Fellini – l'orizzonte è quello in cui il mare è scenografia e fondale, ma anche "forza generatrice di fantasmi" (FF).

1

Eccola dunque l'immagine, l'ultima di *E la nave va* – così nota che potrete ordinarla in rete, come poster – e la sua descrizione nella sceneggiatura del film, scritta con Tonino Guerra:

(...) Vediamo Orlando (il giornalista), ancora abbigliato del suo costume da bagno di lana; sta armeggiando con i lunghi remi (uno per la verità!), di una grande lancia di salvataggio con la quale evidentemente tenta di scampare (al naufragio della *Gloria N.*, partita da Napoli e diretta all'isola immaginaria di Erimo). Orlando ci racconta che i passeggeri non sono tutti morti, "...Un idrovolante ha recuperato i superstiti della scialuppa 'Aurora'... La scialuppa 'Stella del nord' è miracolosamente arrivata ad Ancona" (siamo nell'Adriatico, un gran mare di plastica!) e aggiunge: "Per quanto mi riguarda io ho una grande notizia da darvi" – e si scherma le labbra con la mano per non farsi sentire con questa confidenza da un secondo passeggero della barca che è, chi lo immaginava?, proprio il rinoceronte. "Il pachiderma ben sistemato a prua ci guarda con un occhio buono e inconsapevole, seguitando a mangiare, senza scomporsi, un ciuffo d'erba".

Eccola la nostra immagine: un uomo, perduto in mare, solo in una barca con un nero rinoceronte dal lungo corno, che rema e ammicca divertito: "Lo sapevate che il rinoceronte dà un ottimo latte?".

E su questo (non) si chiude la storia. Manca la parola "fine" e nel vuoto del racconto si inabissano le domande. Fin al termine della sua vita, a Fellini hanno chiesto il senso del latte di rinoceronte. Conoscendo la sua poetica ("Faccio un film alla stessa maniera in cui vivo un sogno, che è affascinante finché rimane misterioso e allusivo e rischia di diventare insipido quando viene spiegato. Come adesso". FF) potete anticipare il risultato. Nelle numerose interviste, le sue repliche cambiano secondo l'interlocutore. Con la figura ironica della tautologia: "Gli esperti in viaggi per mare mi hanno assicurato che quasi sempre c'è un rinoceronte a bordo. Scherzi a parte, io dico come Picasso: non cerco, trovo. Mi è apparso un rinoceronte in questa barca e trovo che ci sta benissimo. E basta". Oppure: "...prima di tutto i naufragi non sono poi un disastro. La prova è che alcuni si salvano, ed è anche l'occasione di un rinnovamento. Quindi prima di tutto al naufragio si può sopravvivere, anzi, si può trovare anche dell'ottimo latte di rinoceronte, il che non è una

piccola cosa”. O con la retorica della sociologia: “Il testimone, che è il giornalista, deve registrare il bene e il male, il giusto e l’ingiusto, registrare la vita così com’è, così dovrebbero fare i giornalisti; sembra che prenda nutrimento anche dall’aspetto mostruoso della vita, anche dall’aspetto deforme, anche dall’aspetto animalesco”. E ancora, in psicanalese stavolta: “Provate a bere il latte di rinoceronte e vedrete che la vostra barchetta non affonda, ma riesce a galleggiare miracolosamente, proprio per questa accettazione degli aspetti oscuri e irrazionali di voi stessi”. Fermiamoci qui.

2

Allora? Il semiologo, come Barthes, preferisce i fotogrammi ai film interi e sa che le buone letture sono costruzioni e non decostruzioni. Quindi, prima di partire alla caccia di rinoceronti (e di altri animali) marini¹ in un safari dagli esiti improbabili (Ionesco, *I Rinoceronti*, Hemingway, *Il vecchio e il mare*, ecc.). prendiamo delle precauzioni. Prima di attribuire l’improbabilità dell’immagine al suo stesso protagonista (“La fantasia eccessiva, volutamente sadica e di tipo catastrofico del giornalista Orlando, [...] dedito all’alcool e quando è ubriaco finisce per deformare ulteriormente le notizie che già storpierebbe comunque per il solo gusto di esagerare e di compiacere il suo giornale”. FF) serve una diversione e un diversivo. Per risolvere la questione lasciatemela prima complicare; ad un problema spinoso è bene aggiungerne un altro. Diceva bene Freud: è con due noci che se ne rompe una.

2.1

Tra i passeggeri della nave che va, c’è Lerinia, sorella cieca di un Granduca tedesco. In un film dedicato all’opera e ad una

¹ V. il mostro “spiaggiato” della *Dolce vita*.

grande soprano scomparsa, la principessa Lerinia ha una singolare facoltà: “vede” lo spettro dei colori attraverso la musica e la voce: “Celeste... celeste e bianco... blu oltremare, verde smeraldo... verde azzurro chiaro... Granduca: “La musica le fa vedere un arcobaleno di colori” (...). In un’intervista a Grazzini, Fellini si spiega: “C’è stato un periodo della mia infanzia in cui all’improvviso visualizzavo il corrispondente cromatico dei suoni. Un bue muggiva nella stalla della mia nonna, e io vedevo un enorme tappetone bruno-rossastro che fluttuava a mezz’aria davanti a me. Si avvicinava, si stringeva, diventava una striscia sottile che andava ad infilarsi nel mio orecchio destro. Tre rintocchi del campanile? Ecco tre dischi d’argento staccarsi lassù all’interno della campana e raggiungere fibrillanti le mie sopracciglia sparendo all’interno della testa. Potrei continuare un’oretta buona, basta credermi”. No, non basta: ritroveremo il tema nella sceneggiatura del film incompiuto, *Viaggio a Tulun*, sulla bocca di un personaggio femminile, Hélène mi pare, che racconta anch’essa del suo dono misterioso.

Il personaggio di Lerinia, traduttrice estesica, è affidato a Pina Bausch. Val la pena di ricordare che nel 1979 – il film di Fellini è girato nell’82-83 – la grande coreografa tedesca aveva allestito il balletto *Arien*, che si svolge su un palcoscenico occupato dall’acqua dov’è installato un enorme ippopotamo circondato da ippopotami più piccoli. Come in *E la nave va*, la colonna musicale di *Arien* è affidata all’opera lirica, alla voce di Beniamino Gigli! Abbiamo fatto un passo avanti e scovato una traccia del nostro rinoceronte: una variante dell’ippopotamo di Pina Bausch il quale è una femmina e madre circondata dai suoi piccoli.

2.2

Torniamo alla “mia” immagine, trappola per interpretazioni. Il miglior biografo di Fellini, Peter Bondanella, ha scritto che i rinoceronti sono due! Un segno forse che questo rinoceronte poneva qualche problema, come quello dell’“ottimo latte”. Ma il bestione imbarcato sulla *Gloria N.*, ad onta del suo fallico corno, è una rinocerontessa (COMANDANTE: Questo poi è un rinoceronte

femmina.) che non soffre il mal di mare, ma di mal d'amore. Come testimonia il suo guardiano, turco come i sorveglianti degli harem, e conferma l'equipaggio. (TERZO UFFICIALE: Ma l'altro giorno ci ha detto addirittura che il bestione è innamorato. UFFICIALE ESPOSITO: Sì, è vero, soffre di mal d'amore e di nostalgia). Rinchiusa nella stiva, la bestia rifiuta di mangiare (UFFICIALE ESPOSITO: Dice che da quando l'abbiamo imbarcato non ha toccato un filo d'erba), puzza terribilmente ed emette liquami. Imbarcata nella scialuppa invece, con Orlando, è "ben sistemato a prua, seguita a mangiare, senza scomporsi, un ciuffo d'erba". Perché meravigliarsi se in queste condizioni una femmina di rinoceronte, "dà un ottimo latte"?

Perché il latte? Faremo un altro passo avanti se ricordiamo l'enorme figura femminile che infesta i sogni del protagonista nelle *Tentazioni del dottor Antonio*: "Bevete più latte, il latte fa bene, il latte conviene a tutte le età". Figura complessa, angelo e demone, come la Saraghina, che ha il seno materno e la faccia da drago. Anche il nostro pachiderma è ambivalente: Orlando, alla fine, "gli sta vicino con la stessa fiducia del contadino verso la sua vacca" ma quando viene sollevata fuori dalla stiva e collocata nella scialuppa – che ha il nome di "Mafalda" –, "dall'animale fluisce un getto di liquido nero, un'espulsione organica" maleodorante che è tutto il contrario del latte. La rinocerontessa, "imbarcata come un dirigibile, viaggia nel cielo, controsole" e per uno dei passeggeri – Ziloev, il basso russo – "È come il drago delle fiabe del mio paese, Zmiei, il drago che vola". Il fetido liquame è l'anti-latte del drago.

Conosciamo in Fellini altre figure femminili fluttuanti in cielo, minacciose e tentatrici, come nella *Città delle donne*. Anche quando si sgonfiano e perdono la loro "terribilità", altre figure sopravvivono a prenderne posto. In *E la nave va* è l'altro pachiderma del mare, la corazzata austriaca, a sostituire la rinocerontessa ammansita. Per Valeriano Trubbiani, scultore anconetano, che ha fornito i modellini della corazzata e del rinoceronte – di gommapiuma e catrame – ecco le indicazioni ricevute da Fellini: "... deve far pensare ad una fortezza, una muraglia, la torre di

Babele, un ammasso di nuvole, e deve esprimere una potenza truculenta, arrogante e ottusa”².

Un altro rinoceronte del mare?

3

Ricordo, da semiologo, che per Fellini: “Il cinema è il luogo privilegiato del simbolo”, in quanto dice anche ciò che non ci è detto quando lo dice. La “mia” immagine, il suo visibilio, proviene da Méliès e non dai fratelli Lumière. Appartiene al genere fantastico e visionario, ma non al “gotico” di David Lynch a cui E. Ghezzi lo ha accomunato. Fellini è un proprio genere: “Mio babbo voleva che facessi l’avvocato e mia mamma voleva che facessi il dottore, ma io ho fatto un aggettivo: il felliniano” (FF). Un genere che appartiene alla fantasmagoria, termine calcato su “allegoria”, in cui */fanta/* è “fantasia” e “fantasma” e */agorein/* è “dire” e “parlare”³. Parola pubblica per esprimere una modalità particolare del fantastico: il trattamento diurno del sogno.

Torniamo ancora alla “mia” icona. La dimensione inquietante della femminilità, i due “liquidi” fantasmagorici della donna, è mantenuta sul livello simbolico, ma risolta sul piano comico: il comico della sessualità. (“Il culone è un’aureola”. FF). Suscita il riso come il personaggio ambivalente di Brunelda, l’enorme cicciona dell’*America* di Kafka e della sua traduzione nell’*Intervista* di Fellini (M. Kundera). Per questo Orlando, che ha sostituito il guardiano turco della bestia, ammicca e ride anche se rimane solo col mostro.

² Con molto fiuto, Valeriano Trubbiani ha progettato nel 1992 ad Ancona un gruppo scultoreo, che rappresenta “un gran rinoceronte, emergente da un sasso, con accanto un suo figlio (...)”. Una felliniana “maternità” di rinoceronti dal titolo *Mater Amabilis*.

³ La fantasmagoria è un concetto che nasce alla fine del ’700, ed è legata alle prime esperienze di proiezione d’immagini in successione.

Il film di cui il fotogramma fa parte, era nato come un viaggio funebre all'isola immaginaria di Erimo⁴, come il lutto d'una mitica voce perduta: "la scomparsa di una dea e il sentimenti solitudine nel cuore degli uomini". Ma si è trasformato, per esplicito riconoscimento di Fellini, in una favola di contrasti comici, un allegro naufragio in cui lo stile *pompier* e il non *pompier* sono l'uno al servizio dell'altro. Magma e calcolo esatto di immagini e musica..

4

Le tentazioni, si sa, son cose a cui non si sa resistere. Molti critici hanno così imboccato la via "psico-analitica", che Fellini ha presentato in facile discesa. La "Mafalda", col suo enigmatico equipaggio si è smarrita nel mare magnum del simbolismo junghiano, disseminato di archetipi.

Ancora un modo di dimenticare le indicazioni che Fellini ci dà nei suoi sogni, o meglio nel racconto che li descrive. Come in una lettera a G. Simenon, uno dei massimi scrittori del secolo scorso che ha profondamente segnato l'opera di Fellini. Nel sogno Simenon è chiuso in una torre, avvolto in un'ampia vestaglia, come un guru circondato da adepti e scrive. Fellini lo riconosce, si avvicina e si avvede che sta provando a disegnare il suo libro, di "dipingere un libro". (Ricordate: il cinema felliniano è pittura, non è teatro né fotografia).

Un sogno junghiano? Precisiamo. Fellini aveva visitato in Svizzera l'eremo di Jung, la famosa torre sul lago che gli era sembrata posticcia come una quinta di Cinecittà. Lo aveva interessato invece la zimarra dello psicanalista, debitamente coservata, come il manto di un stregone da baraccone, occupato nella messa in

⁴ Nel primo trattamento l'isola si chiamava Cleo. Un omaggio a Neirmoutier, l'isola elettiva di A. Varda, l'autrice di *Cléo de 5 à 7?* Poi diventa isola di Erimo – eremo? morire? – "piccolo scoglio nel mare verde" in cui Edmea Tetua è nata e a cui desidera tornare. (Nota per soli cinefili).

scena con i suoi adepti. Magia come regia. Nel sogno al mago-regista-scrittore incombe il compito di dipingere il libro, di far passare la letteratura in immagine, il visibile nella scrittura. Un “medium” tra le note, le voci e il colore, come Pina Bausch. O come Edmea Tetua, la soprano di cui la *Gloria N.* trasporta le ceneri: la sua voce seguiva ogni spirale d’una chiocciola di mare!

I gusti sono fatti di molti disgusti e ogni testo è intrecciato con quel che destesta. Sappiamo, per sua esplicita dichiarazione, che Fellini amava Matisse (ne riproduce *La danza* ne *La città delle donne*) e De Chirico, mentre detestava Magritte; amava Kafka e Collodi e detestava Pirandello e Brecht. Ma sarebbe più interessante esplorare gli artisti visivi che si sono ispirati a Fellini, come M. Rotella o quello che la letteratura deve al suo cinema. Come Zanzotto, il maggior poeta italiano vivente, che ha riscritto i libretti di *E la nave va* ed ha trovato, come Kundera, la sua ispirazione, nel *Casanova di Fellini*. E aggiungerei Buzzati, pittore e scrittore, il cui *Poema a fumetti* è modellato sul *Viaggio a Tulum*.

5

Sovrintendente al Metropolitan: “Sapete cos’è la nostalgia di un rinoceronte?”.

“Chi sei?” Alla ricerca della risposta abbiamo sfidato l’occulto della immagine, secondo le prescrizioni del ritornello iniziale. Ma Orlando, il giornalista, continua ad interrogarci frontalmente: “Io ho una grande notizia da darvi... lo sapevate...? Come il *commentator* di un noto costruttore riminese, Leon Battista Alberti, Fellini ha introdotto nell’immagine conclusiva del suo film un protagonista che interpella lo spettatore di tutte le proiezioni: “Lo sapevate?” per poi indicargli, esattamente, il senso enigmatico del racconto: “il rinoceronte dà un’ottimo latte”

Lasciamo il *commentator* – come prescrive il trattamento – “col suo animalone, in mezzo al mare sconfinato”. Con tutta la nostalgia che ci lascia l’opera di Federico Fellini.: un sentimento – il piacere di esser tristi – che Zanzotto canta fin dalla prima scena del “nostro” film: “Fiabe d’amori / Febbri e dolcezze / Gioie e tremori / Mai più, mai più”.

MARISA ZANZOTTO

Prima da Paolo Fabbri è stato nominato mio marito come collaboratore o suggeritore di Fellini. Qua con me ho un libro che è del '76, quando ho conosciuto Fellini direttamente. Sono stata ospite tante volte, a Fregene, a via Margutta. Veniva a trovarci a Pieve di Soligo. Giulietta è stata madrina del Premio Comisso per tanti anni e veniva anche Federico a Treviso. Quando mio marito ha avuto il Premio Montale, l'ultimo anno in cui la Piccola Scala ha funzionato a Milano, Giulietta ha letto le poesie di mio marito e Fellini era presente. Poi Fellini ha fatto fare anche un testo, che è stato da qualche parte pubblicato, su un film che voleva fare su Venezia, da Tiziano Rizzo, Carlo Della Corte e mio marito.

PAOLO FABBRI

Volevo aggiungere una riflessione suscitata dall'intervento della signora Zanzotto. Credo che l'intelligenza e la cultura di Fellini stiano anche nell'aver incluso, nel suo cinema, il più grande poeta italiano vivente: Zanzotto. Nel poema *Filò*, che comincia riferendosi esplicitamente al *Casanova*, ricordo le osservazioni sulla reinvenzione felliniana del carnevale veneziano. Davanti all'orrore che è il carnevale della Venezia attuale, non dimentichiamo quel che Zanzotto aveva anticipato e compreso.

Nel famoso attacco del *Casanova*, quando viene tratto dal mare il terribile mascherone di una dea, risuonano diversi linguaggi: l'italiano, e il latino, l'inglese, il francese. Il cinema di poesia di Fellini così popolare e così misterioso, si comprende infatti in molte lingue, anche in romagnolo! Credo che gli incontri di Fellini e Zanzotto la dicano lunga sulla possibilità d'una cultura italiana poliglotta – regionale, nazionale e cosmopolita – capace di rinnovare la sua tradizione nella traduzione tra scrittura ed immagine. A partire dal futuro?

Paolo Fabbri – Semiologist

Rhinoceroses give excellent milk

Friends we sail
The occult we defy...
Memory and prodigy
Will accompany us.

I'd like to start my talk like this: with the refrain from the first scene from *E la nave va*. Many of Fellini's films are conducive to adventure and the exploration of the mysterious, and rarely contain the words "the end". Freed from narrative constraints the images file past like refrains, "a horizontal succession of present moments, owned by nobody". They leave the audience free to intervene in the story and to interrogate the characters with that expression so often found in dialogues: "Who are you?". A quiet and uneasy question that the character of a Fellinian story asks other characters – often a woman (see *La città delle donne*) – but above all he asks the author and us spectators.

That's why I have answered the question about "my Fellini" like a reply to his question: "Who are you?". Almost as if the invitation from the Foundation said: "Which of Fellini's images has struck you the most and told you who you are?". A semiotic program: fantastical iconography and hermeneutic fusion of horizons. It's not surprising that for someone from Rimini – who has never met Fellini – the horizon is where the sea is not only the set and backdrop, but also a "force that generates ghosts" (FF).

1

Here is the image then, the last one from *E la nave va* – so well known that you can order it from the net, as a poster – and its description in the film's script, written with Tonino Guerra:

(...) We see Orlando (the journalist), still dressed in his woollen bathing costume; he is fumbling with the long oars (only one in actual fact!), of a large lifeboat with which he is obviously trying to save himself (from the shipwreck of the Gloria N., which set off from Naples bound for the imaginary island of Erimo). Orlando tells us that all the passengers are dead, "...A seaplane has rescued the survivors from the 'Aurora' lifeboat... The 'North star' lifeboat has miraculously reached Ancona" (We are in the Adriatic, a great plastic sea!) and he adds: "As far as I'm concerned I have some great news to give you" – and he covers his mouth so that the second passenger of the boat can't hear him. And who is this passenger? The rhinoceros. "The pachyderm, well settled in the bow, looks at us with a kind and unknowing eye whilst he continues eating, unruffled, a blade of grass".

Here is our image: a man, lost at sea, alone in a boat with a long horned black rhinoceros, rowing, amused and with a wink he says: "Did you know that rhinoceroses give excellent milk?".

And the story (doesn't) end here. The words "the end" are missing and the questions sink in the vacuum of the story. They've asked Fellini what the rhinoceros milk meant throughout his life. Knowing his poetics ("I make a film

in the same way that I live a dream, which remains intriguing until it remains mysterious and allusive and risks becoming insipid when it is explained. Like now". FF) you can guess the result. In the numerous interviews, his replies change according to the interviewer. With an ironic form of tautology: "Experts on sea voyages have assured me that there is almost always a rhinoceros on board. Joking aside, I like Picasso says, don't look for something, I find it. A rhinoceros appeared in this boat and I find that it works. That's it". Or: "...first of all shipwreck survivors are not a disaster after all. The proof is that some of them save themselves and it is chance for a renewal. Therefore first of all one can survive a shipwreck, or better still, you can also find some excellent rhinoceros milk, which is no small thing". Or with the rhetoric of sociology: "The witness, which is the journalist, must record the good and the bad, the rights and the wrongs, record life as it is, that's what a journalist should do; it seems that they nourish themselves also from the monstrous aspect of life, from the deformed and the bestial". And in psychoanalytical terms this time: "Try and drink rhinoceros milk and you'll see that your boat doesn't sink but it manages to miraculously stay afloat, because of this acceptance of the obscure and irrational aspects of yourselves". Let's stop here.

2

So? A semiologist, like Barthes, prefers stills rather than complete films and he knows that a good read is about construction and not deconstruction. Therefore before setting off on a hunt for marine rhinoceros¹ (and other animals) on a safari of improbable results (Ionesco, *Rhinoceros*, Hemingway, *The Old Man and the Sea*, etc.), let's take some precautions. Before ascribing the unlikelihood of the image to its protagonist (The excessive, deliberately sadistic and catastrophic fantasy of the journalist Orlando, (...) devoted to alcohol and when drunk ends up deforming even further the news that he would already have deformed anyway, just for the pleasure of exaggerating and to please his newspaper, FF.) we need a diversion. In order to resolve the question allow me to complicate it; it's always better to add another problem to a difficult problem. Freud was right when he said: you need two nuts to break one.

2.1

Amongst the passengers of the ship that sails, there is Lerinia, the blind sister of a German grand duke. In a film dedicated to opera and to the disappearance of a great soprano, princess Lerinia has a singular faculty: she "sees" the spectrum of colours through music and voices: "Light blue...light blue and white... ultramarine blue, emerald green... green sky blue... grand

¹ See the beached monster in *La dolce vita*.

duke: “Music makes her see a rainbow of colours” (...). In an interview with Grazzini Fellini explained. “There was a period in my childhood when I would suddenly see the corresponding colours of sounds. An ox bellowed in my grandmother’s stable and I saw an enormous reddish-brown carpet floating in mid air in front of me. It came close, got smaller and became a thin strip that disappeared in my right ear. Three tolls from the bell tower? Here came three silver discs that detached themselves from inside the bell and reached my eyebrows to disappear inside my head. I could continue for an hour, so long as you believe me”. No, it’s not enough to believe: we will find the theme in the script for the unfinished film, *Viaggio a Tulum*, spoken by a female character, Hélène I believe, that tells of her mysterious gift too. The character of Lerinia, aesthetic translator, is played by Pina Bausch. It’s worth remembering that in 1979 – Fellini’s film was shot in 82-83 – the great German choreographer staged *Arien*, a ballet set in a stage full of water with an enormous hippopotamus surrounded by smaller hippopotamuses. Like in *E la nave va* the music of *Arien* consists of opera and Beniamino Gigli’s voice! We have taken a step forward and discovered evidence of our rhinoceros: a variant of Pina Bausch’s hippopotamus, who was a female and mother, surrounded by her young.

2.2

Let’s go back to “my” image, a trap for interpretations. Fellini’s best biographer, Peter Bondanella, has written that the rhinoceroses are two! A sign perhaps that this rhinoceros posed a few problems, like the one about the “excellent milk”. But the great beast embarked on the Gloria N., in spite of its phallic horn, is a female rhinoceros (CAPTAIN: This, in actual fact, is a female rhinoceros.) that doesn’t suffer from sea sickness but love sickness. As its Turkish, like the harem’s guards, guardian informs us and the crew confirms. (THIRD OFFICER: But the other day he even told us that the beast was in love. OFFICER ESPOSITO: Yes, it’s true, she’s love sick and nostalgic). Closed in the hold the beast refuses to eat (OFFICER ESPOSITO: He says that since we took her on board she hasn’t touched a blade of grass), smells terribly and exudes effluent. But embarked with Orlando on the other hand it is: “well settled in the bow, continues eating, unruffled, a blade of grass”. Why should we be surprised if a female rhinoceros in these conditions “gives excellent milk”?

Why the milk? We would take another step forward if we remember the enormous female figure that haunts the dreams of the protagonist in *Tentazioni del dottor Antonio*: “Drink more milk, milk is good, milk is good for all ages”. The complex, angel and demon, figure like Saraghina that has the maternal breast and the dragon’s face. Our pachyderm is ambivalent too: Orlando, in the end, “stays close to her with the same trust that the farmer has for his cow” but when it’s lifted out of the hold and placed in the lifeboat – called “Mafalda” –, “from the animal flows a jet of black liquid, an organic expulsion” foul-smelling and anything but milk. The female rhinoceros “embarked like an airship,

travels in the sky, against the sun” and for one of the passengers – Ziloev, the short Russian – “It’s like the dragon in the fairy tales from my country. Zmiei, the flying dragon”. The fetid effluent is the dragon’s anti-milk.

In Fellini we know of other female figures that fluctuate in the sky, threatening and seductive, like in *Città delle donne*. Even when they are deflated and loose their “terribleness”, other figures appear and take their place. In *E la nave va* it is the other pachyderm of the sea, the Austrian battleship, that replaces the placated female rhinoceros. Here are the instructions that Valeriano Trebbiani, a sculptor from Ancona, who made the models of the battleship and the rhinoceros – in foam rubber and tar – received from Fellini: (...it must recall a fortress, a wall, the tower of Babel, a mass of clouds and it must convey truculent, arrogant and obtuse power²).

Another marine rhinoceros?

3

I remember, as a semiologist, that for Fellini: “Cinema is the privileged place of the symbol”, in that it says also what we are not told when it says what it has to say. “My” image, its multitude comes from Méliès and not from the Lumière brothers. It belongs to the fantastic and visionary genre, but not to David Lynch’s “gothic” that E. Ghezzi has associated it to. Fellini is a veritable genre: “My dad wanted me to be a lawyer and my mum wanted me to be a doctor, but I became an adjective: the Fellinian” (FF). A genre that belongs to phantasmagoria, a term that is based on “allegory”, in which */phanta/* is “fantasy” and “phantasma” and */agorein/* is “saying” and “talking”³. A public word to express a particular form of the fantastic: the daytime treatment of the dream.

Let’s go back to “my” icon. The disquieting dimension of femininity, the two female phantasmagorical “liquids”, is kept on the symbolic level, but resolved on the comical level: the comedy of sexuality. (“The large arse is an areola”. FF). It provokes laughter like the ambivalent character of Brunelda, the enormous fat girl of Kafka’s *America* and its translation in Fellini’s *Intervista* (M. Kundera). That’s why Orlando, who has replaced the beast’s Turkish guardian, winks and laughs even if he’s left alone with the monster.

The film that the still is taken from, began as a funereal journey to the imaginary island of Erimo⁴, like the mourning of a mythical lost voice: “the

² With great intuition, Valeriano Trubbiani planned in 1992 in Ancona a group sculpture, that represented “a great rhynocerus, emerging from a rock, with its young (...)”. A Fellinian rhynocerus “maternity” entitled *Mater Amabilis*.

³ Phantasmagoria is a concept that can be traced to the end of the eighteenth century, and it is tied to the first experiences of images projected in succession.

⁴ In the first treatment the island was called Cleo. A homage to Neirmoutier, the chosen island of A. Varda, author of *Cléo de 5 à 7*? Then it became the island of Erimo – *hermitage? dying?* – “small rock in the gree sea” in which Edmea Tetua was born and desires to return to. (A note for film experts only).

disappearance of a goddess and the feeling of solitude in man's hearts". But it has transformed itself, with Fellini's unequivocal acknowledgement, into a joyful shipwreck in which the *pompier* style and the non-*pompier* are at each other's service. Jumble and precise calculation of images and music.

4

It's well known that temptations are something that cannot be resisted. Many critics have therefore taken the "psycho-analytical" way, that Fellini presented as an easy coasting road. The "Mafalda" with its enigmatic crew has gotten lost in the magnum sea of the Jungian symbolism, littered with archetypes.

Another way of forgetting the indications that Fellini gives us in his dreams, or rather in the stories that describe them. Like in a letter to G. Simenon, one of the greatest writers of the last century that profoundly influenced Fellini's work. In the dream Simenon is locked in a tower, wrapped in a large dressing gown, like a guru surrounded by disciples and he is writing. Fellini recognises him, approaches and sees that he is trying to draw his book, to "paint a book". (Remember: Fellinian cinema is painting, it's not theatre or photography).

A Jungian dream? Let's be clear. Fellini had visited Jung's hermitage in Switzerland, the famous tower on the lake that seemed artificial, like a set from Cinecittà. The psychoanalyst's long coat, duly preserved like a fairground wizard's cloak, used in the staging put on for the disciples, had caught his attention. Magic like directing. In the dream the magician-director-writer must paint a book, he must translate literature in images, the visible in writing. A "medium" between the notes, the voices and the colour, like Pina Bausch. Or like Edmea Tetua, the soprano whose ashes the Gloria N. carries: her voice chased every spiral of a sea winkle!

Tastes are made of many distastes and every text is interwoven with what it detests. We know, he said so himself, that Fellini loved Matisse (he reproduces *The dance* in *La città delle donne*) and De Chirico, whilst he detested Magritte; he loved Kafka and Collodi and detested Pirandello and Brecht. But it would be more interesting to explore the visual artists that were inspired by Fellini, like M. Rotella or what literature owes his cinema. Like Zanzotto, the greatest living Italian poet, who has re-written the *E la nave va* librettos and found, like Kundera, his inspiration in *Casanova di Fellini*. And I would add Buzzati, painter and writer, whose *Poema a fumetti* is based on *Viaggio a Tulun*.

5

Superintendent at the Metropolitan: "Do you know what a rhinoceros' nostalgia is like?"

"Who are you?" In looking for the answer we have challenged the occult of the image, according to the prescriptions of the initial refrain. But Orlando, the journalist, continues to interrogate us head-on: "I have some great news to give you...did you know...?" Like the commentator of a well known con-

structor from Rimini, Leon Battista Alberti, Fellini has introduced in the final image of his film a protagonist who asks the spectators of every screening: “Did you know?”, and then he reveals the enigmatic meaning of the story: “rhinoceroses give excellent milk”.

Let’s leave the commentator – as the treatment indicates – “with his great animal, in the middle of the boundless sea”. With all the nostalgia that Federico Fellini’s work leaves us with: a feeling – the pleasure of being sad – that Zanzotto sings from the very first scene of “our” film: “Fairytale of love / Fevers and sweetness / Joys and trepidations / Never again, never again”.

MARISA ZANZOTTO

Earlier Paolo Fabbri mentioned my husband as Fellini’s collaborator or prompter. I have a book here with me from 1976, when I met Fellini in person and I saw him with Giulietta much more than my husband, because they called each other on the telephone nearly every day, first for work and afterwards also during the illness. I was often a guest of theirs, a week in Fregene, in Via Margutta. He came to see us in Pieve di Soligo. Giulietta was patroness of the Comisso Prize for many years and Federico used to come to Treviso too. When my husband received the Montale Prize, the last year that the Piccola Scala worked in Milan, Giulietta read some of my husband’s poems and Fellini was present. Then Fellini had a text prepared, which was published somewhere, about a film that he wanted to make about Venice, by Tiziano Rizzo, Carlo Della Corte and my husband. I made some notes about the many things that I agree with and others that have been said today that I could add to, but now I will stop here.

PAOLO FABBRI

I wanted to add a consideration sparked from what Mrs. Zanzotto’s said. I believe that Fellini’s intelligence and culture lie also in having included, in his cinema, the greatest living Italian poet: Zanzotto. In the poem *Filò*, which starts by referring explicitly to *Casanova*, I remember the observations about the Fellinian re-invention of the Venetian carnival. Faced with the horror that is the current Venice carnival, let’s not forget what Zanzotto had anticipated and understood.

In the famous attack on *Casanova*, when the terrible mask of a goddess rises from the sea, various languages ring out: Italian, Latin, English and French. Fellini’s poetic cinema, so popular and mysterious, can be understood in many languages, even in the Romagna dialect! I believe that Fellini’s meetings with Zanzotto are very eloquent about the possibility of a polyglot Italian culture – regional, national and cosmopolitan – able to renew its tradition in the translation between writing and image. Starting from the future?

LUCIO DALLA

CANTANTE

Con orgoglio Fellini sosteneva di essere un musicista mancato, o “un non voler essere musicista”.

Quando ci incontravamo lui mi diceva che non avrebbe mai voluto suonare il pianoforte perché sarebbe stato il suo più grande desiderio. Sicuramente sentiva una forma di autolimitazione di quello che sarebbe stato lo sviluppo del suo studio, come per dire: non mi basterebbe suonare il pianoforte perché non lo suonerei così bene come invece vorrei suonarlo. Tutto questo è un programma. Bisognerebbe fare una valutazione di quella che è la sonorizzazione dei suoi film, che non è limitata solamente alla musica, anche perché lui ebbe l'accortezza, come spesso gli capitava, di scegliere l'elemento migliore in quel momento, non solo migliore per quello che rappresentava Rota, ma migliore per quello che rappresentava la visione della musica di cui avrebbe avuto bisogno Fellini nei suoi film.

C'è una disarticolazione di Rota autore, che lo porta ad essere una specie di strumento lui stesso, di mezzo per arrivare all'interpretazione musicale che Fellini dava alla visualizzazione visionaria dell'aspetto musicale del suo racconto. Questo era semplicemente una traduzione di tutto quello che accadeva intorno a lui. Per cui la sonorizzazione di un fatto raccontato era precisa nella sua fruizione, talmente precisa che non riusciva a tradurla.

Io ho avuto un'esperienza di rapporto abbastanza lunga con Fellini, addirittura con un giorno passato a casa sua assieme a Mollica; e questo giorno poi Mollica lo riportò in un suo libro su Fellini. Fellini in pratica mi usava come una scimmia, nel senso

che mi diceva: “Fammi sentire quella che fa così”. Io gliela facevo sentire e lui: “Ma non è mica quella!”. E io gli dicevo: “Se tu mi chiedi di fare una cosa e io te la faccio per quella che è, tu non puoi dirmi che non è quella”. E lui: “Ah, ma allora non era quella che dicevo”. E andavamo avanti delle ore a parlare.

Nello stesso tempo veniva ai miei concerti. Io feci una serie di concerti a Roma al Teatro Mancini e al Teatro Tenda, dove praticamente c’era la sedia di Fellini, perché lui veniva quasi tutte le sere. Non voleva stare tra il pubblico perché non gli piaceva molto. Era un pubblico per quei tempi in qualche modo politicizzato. Non l’ho mai capito allora, ma lo capisco adesso: il pubblico politicizzato aveva una forma di rapporto rancoroso nei suoi confronti. Perché gli faceva riemergere tutte le verità non politiche che aveva dentro di sé; cioè le verità storiche e non politiche. Per cui uno che fa politica o crede di farla prova qualche forma di rancore a chi ricorda cos’era e cosa sarebbe stato se non avesse fatto politica.

Per cui c’era la sedia Fellini che i tecnici mettevano lì nelle quinte. E lui, non vorrei esagerare, su quindici concerti che feci in quindici giorni venne otto o dieci sere, e non c’era una sera in cui non si addormentasse alla seconda canzone. Non sto scherzando. E non c’era una volta in cui io non trovassi conforto al fatto che lui dormisse e che fosse lì. Per cui dicevo: o il concerto gli piace e allora è contento e si addormenta, o non gli piace, per cui non lo ascolta ed è contento lo stesso e si addormenta. Capii poi che le sue visite, oltre al fatto che ci si conosceva abbastanza bene, erano dovute al progetto del film *Ginger e Fred*, film dove avrebbe usato dei sosia di personaggi famosi. Io ero uno di cui avrebbe chiamato il sosia. Addirittura sono stato l’unico nel film che di sosia ne aveva tre che si muovevano contemporaneamente.

Non gli chiesi mai la ragione di questo, ma se devo pensare adesso al perché i sosia di Lucio Dalla nel film erano tre, probabilmente perché era venuto 15 volte a vedere il mio concerto invece di una o due.

Per cui in qualche modo ha ragione Paolo Fabbri quando parla del ritornello.

E in realtà di Rota lui cercava la qualità più lontana dal fulcro reale del valore, cioè la banalizzazione della sua musica, che in origine, essendo stato uno degli autori più importanti del secolo scorso, è tutt'altro che banale, è complessa. Sarebbe curioso che qualche musicista o musicologo andasse in giro per gli archivi dei vari teatri a Bologna, al Teatro Comunale, al Teatro dell'Opera, a vedere i manoscritti di Rota che sono il contrario esatto di quello che dopo noi – e il nostro immaginario – conosciamo, ma non per ciò che riguarda il cinema, ma per quello che riguarda la musica.

È chiaro che io conosco più la musica di Rota per i film di Fellini, ma era Fellini che usava la traduzione del suo visionario musicale attraverso Rota, attraverso uno che lo capiva immediatamente. Lo capiva immediatamente e, siccome era un grandissimo musicista anche dal punto di vista teorico e non solo pratico, riusciva probabilmente – io non li ho mai visti lavorare insieme – a scrivere mentalmente il progetto musicale che Fellini aveva nella testa. Per cui sonorizzava un pentagramma ideale. Anche per grandi musicisti come Mozart e Beethoven era consuetudine: loro ragionavano proprio in termini di spazi nel pentagramma, non si ricordavano neanche la canzone che avevano in mente, immediatamente gli veniva in mente il progetto musicale e lo fissavano visivamente.

Io credo che il loro lavoro procedesse in questo modo, perché in realtà nessuno avrebbe potuto musicalizzare quello che invece Fellini sonorizzava attraverso elementi esterni e non funzionali alla musica. Non “non funzionali” in assoluto, ma assolutamente funzionali per quella musica scritta inserita in un discorso musicale molto più vasto, e cioè la sonorizzazione.

Quanto era importante in Fellini il vento? La domanda “Tu chi sei?” era posta dal vento a Fellini. In quasi tutti i film c'è una situazione dove il protagonista, dove lui stesso è in qualche modo rimandato o addirittura “autodichiarato”, oppure lascia il pubblico libero di immaginare che fosse lui oppure no. Era il vento che gli poneva la domanda, perché non c'è un elemento tecnicamente più forte del vento come portatore di suoni.

Quando noi dormiamo, e chiaramente se lo sentiamo non dormiamo la notte, sentiamo un fischio di un treno che è a tre chilometri dalla stazione, e sappiamo che di giorno non lo sentiremmo neanche se fossimo a cento metri. Questo perché il vento di notte spazza via i suoni e ne crea uno primario dal quale poi vengono clonati tutti i suoni che si accodano ad esso, e cioè il fischio del treno, l'abbaiare dei cani, il rumore dei grilli o delle cicale a seconda di dove siamo.

Tutto questo tipo di sonorizzazione è la vera colonna sonora dei film di Fellini, questo tipo di musica sommersa e non sommersa, filtrata e mischiata con i rumori del vento o i rumori delle macchine e della stazione, gli slogan, le parole inventate, i sospiri.

Fellini era di una castità formale. Anche nelle poche scene di pesante erotismo, se mai è pesante l'erotismo, era sempre casto. Questo perché prestava attenzione a valori che traducevano in comunicazione immediata la sua idea della sensualità, idea che era abnorme, che era probabilmente anche comica come dice giustamente Paolo Fabbri, come era comico anche il senso della vita, e come era possibile distorcere il dolore e la gioia fino a giocarlo come se fosse una clessidra.

Certo che arrivando a questo punto del discorso che stiamo facendo, diciamo che viene completamente polverizzata e spazzata come possibilità comunicativa. Ma da che cosa? Dai network che si assumono, in una società in mutazione come la nostra – non glielo delega nessuno se non l'aspetto commerciale della nostra esistenza – il compito di comunicare teoricamente l'incomunicabile. Ma che cos'è l'incomunicabile oggi? È la quantità, cioè è l'unica cosa che non basta mai. Per cui il volume alto continua, dai network, anche riguardo ai contenuti. E quindi niente diventa sublime, perché? Perché è detto forte. Allora se niente diventa sublime poiché detto forte, si spazza via ogni possibilità di discorso sommerso e sommerso.

E non c'è dubbio che il linguaggio di Fellini fosse estremamente raffinato, da calibratore, da musicista vero, da scrittore di partiture per quello che riguarda il suono. Allora in qualche modo questo fatto diventa grave, come diventa grave la fine della

funzione di un committente preciso. E qua, da un mio punto di vista, viene fuori il Fellini bandito, cioè il Fellini ladro, quello che rovinava i produttori, quello che li sradicava, perché in realtà c'era una forma di complicità tra deturpatore di un patrimonio, che diventava lui nelle sue invenzioni creative, e un'entità economica che gli consentiva di farlo.

In 8½ il riferimento al produttore dell'epoca, che era Rizzoli, quando Fellini scende dalla scala e fa: "Orologino... orologio... orologioino...", era una presa in giro di quello che era il suo modello di cane di lusso. Per il produttore era un'accusa ma tutt'altro che violenta e faziosa. Dice: "Meno male che ci sei tu che mi consenti di vestire i sogni che io faccio. Il valore dei miei sogni tu non lo puoi capire, però intanto sei un'entità della quale io non posso fare a meno".

Chi è oggi il committente del linguaggio e delle mutazioni del linguaggio (se muta il linguaggio muta anche la società, mutiamo noi)? Oggi l'unico committente è la televisione. Non voglio parlare del programma di Celentano perché non l'ho visto, ma mi basta vedere come è stato allestito: con il denaro che questo programma è costato Fellini oggi avrebbe potuto fare cinque film.

Ma per denaro non si intende soldi spesi.

Oggi il vero bene è il tempo. Pensate se avessi acquistato 200 tonnellate di tempo venti anni fa, per come costava poco rispetto ad ora, che ricchezza che avrei! Vi basti pensare solamente a questo: uno spot televisivo venti anni fa costava trenta milioni, oggi ne costa cento. E immaginate quanto ne costerà fra altri venti anni.

Sono convinto che Fellini in qualche modo imbrogliava i committenti, come tutti poi hanno fatto, come ho fatto anche io quando ne ho avuti (in fondo anche Michelangelo fregava sul lapislazzulo quando faceva i suoi quadri per i committenti). Ma per inciso io ho smesso di essere funzionale a una visione esterna del mio modo di produrre da quando il mio committente sono io stesso. Cioè mi manca questo ruolo, come credo appunto che mancasse a Fellini, perché mancava proprio la compartecipazione, non solo

la contrapposizione dal punto di vista culturale, ma anche la funzione di un'economia alla quale a lui non era più consentito accedere o della quale lui non poteva più disporre.

Ma in realtà la televisione fece anche un altro guasto enorme. Ho sempre immaginato il cinema, ancora prima che nascesse il cinema di Fellini, come una sorta di Grande Fratello. Cioè il suo modo di portare una realtà che era sì sua personale e privata, ma in qualche modo veniva fuori da un mixage di realtà collettive - e qua la sua impronta per quello che riguarda questa regione, alla quale sono collegato perché sono emiliano, è un mondo che conosco, sono venuto per anni a Rimini a scrivere i miei testi, qui tengo la barca - questa realtà dimostra il fatto che comunque era espandibile non solo in Italia.

Nel 1982 ero a New York. Vidi tutti i sabato sera un programma dove per dodici o tredici minuti c'era una parodia dei film di Fellini. Era un tributo che facevano a Fellini, e nello stesso tempo però ricostruivano come gioco questo sketch di un quarto d'ora. Per cui questa realtà che noi crediamo sia un'ischemia di Fellini, è stata esportata come, per esempio, l'Italia ha esportato il melodramma. Per altre ragioni, però diventa il linguaggio che diventa un linguaggio totale, un linguaggio planetario. È come Cassius Clay che va a fare un incontro in Africa e misteriosamente ci vanno 200.000 persone... adesso sbaglio i numeri...

Voglio dire che il comportamento e certe scelte creano delle sfere, per cui chi non è abituato a vivere questo non si chiede neanche che cos'è e partecipa con determinazione, fa sacrifici, anzi più è diverso e più aderisce. Ma per quello che riguarda la costruzione di tutti i film di Fellini, se ci pensate, ahimé, con quale guasto e con quale scadimento oggi noi vediamo quello spettacolo - sostanzialmente indegno anche se giustificabile - che è il Grande Fratello, che è una partecipazione collettiva nel desiderio e nel fatto quando avviene, di essere lì in quel momento e di godere quel glamour che in fondo l'apparire dà a tutti, e che in qualche modo dava anche a Fellini.

E questa era da una parte una delle ragioni dell'inevitabile cinismo, che dimostrava proprio nella costruzione dei personaggi

– come credo non possa evitare di essere cinico chiunque faccia il regista. Perché non puoi raccontare una serie di vicende se non c'è cinismo, se non c'è amore, se non c'è passione, se non c'è lo scemo del villaggio, se non c'è il mostro che diviene non più mostro ma il più bello, e il più buono. La televisione ha spazzato via questo immaginario collettivo che prima era tipico di un'Italia raccontata con grande animosità ma anche con grande divertimento, con il senso del paradosso, con un'estensione che diventava poetica e forse anche senza volerlo.

Potrei parlare per ore di scene che ho memorizzato nella mia adolescenza. La mia crescita ha avuto degli sviluppi, delle accelerazioni continue, per tutti i film che ho visto. A me poi piace più il cinema della musica. Posso dire quasi che conosco più il cinema della musica, ma nello stesso tempo ci sono dei punti fermi dai quali non posso sfuggire.

I film che mi hanno cambiato di più sono *La dolce vita* e *8½*, ma quando io rivedo, e l'avrò visto almeno venti volte, il *Satyricon*, che considero il film più importante di Fellini, non dal punto di vista del racconto ma dell'utilizzazione dei suoni, dei segni e del linguaggio, non ci sono dubbi che quello sia forse il capolavoro irripetibile, e che mai nessun regista è riuscito ad estendere il suo compito cinematografico a un qualcosa di impalpabilmente più importante della regia e basta. La ricostruzione di un mondo e soprattutto l'invenzione totale di un linguaggio che non ha riscontro nel linguaggio di uso comune, ma non è mai neanche esistito, se non nell'accezione più periferica dei termini, che lui probabilmente si inventava come si inventava le parole.

Solo un grandissimo musicista riesce a far stare in piedi una baracca del genere. Devo dire che lui, avendo appunto l'abilità di scegliere le persone giuste, aveva anche l'abilità di capire il senso dei suoi film e quanto fossero diversi l'uno con l'altro. Io non credo in una continuità dei film di Fellini. E infatti farei finire, almeno per quello che mi riguarda, non sono un critico e non lo farei mai, però farei finire la filmografia di ricerca e di sperimentazione di Fellini con il *Satyricon*. E tra gli altri capolavori che seguono, dimenticherei per ora gli ultimi due film,

che credo verranno capiti fra cinquant'anni, perché veramente è lì la prima volta che Fellini diventa dichiaratamente politico, dove è sinceramente rancoroso nei confronti di una vita che è cambiata. Probabilmente non come avrebbe previsto lui se avesse dovuto fare il lettore della palla di cristallo. Ma non aveva previsto che la passione del pubblico sarebbe diventata così stupida, così bassa, da poter creare delle soffitte dove relegare anche lui, elemento indispensabile alla mutazione della società, come in realtà è stato. Ma forse si rendeva conto che ancora prima che il pubblico lo relegasse in questa soffitta, attraverso i nuovi sistemi, era stato in qualche modo già relegato da alcuni critici, che non solo non lo seguivano più, ma si guardavano bene anche dal volerlo affrontare e discutere come un fenomeno che avesse ancora una connessione con il sociale. Oppure i politici, come abbiamo detto, che non l'hanno mai amato.

Secondo me Fellini ha trovato sempre – mi faceva ridere pensare questo – un grande alleato nella Chiesa, in un certo tipo di Chiesa, perché in fondo fra le tante visioni dell'immaginario di Fellini, che era sostanzialmente femminile, la Chiesa era l'elemento forse più erotico proprio dal punto di vista dell'aspetto visivo, e che aveva sicuramente, non solo per Fellini, l'aspetto di una grande madre o matrigna. O comunque c'è sempre stato questo gioco di farsi sorprendere mentre ti masturbi il cervello o la coscienza, oppure di essere sempre sgridato da qualcuno più lontano di te o più grande di te o diverso da te. Ma è anche quella specie di angolazione distorta che consente poi al discolo di compiere la marachella.

Il fatto di venire perdonato o di non venire perdonato è assolutamente molto meno del gusto di compiere la marachella. E probabilmente per Fellini le marachelle sono i suoi film, la costruzione che ha sempre fatto eludendo qualsiasi forma di sorveglianza: quella del produttore; quella del censore, perché lui sapeva che alla fine in una discussione l'avrebbe sempre imbrogliato.

In fondo aveva sempre una risposta a tutto; era sostanzialmente bugiardo e nei miei confronti lo è stato in maniera letale, perché poi quelle bugie ti dicono la verità che a loro interessa. Per cui

non c'è niente di peggio della verità inosservata e non valutata quando è messa lì dai bugiardi. E Fellini come me, come tanti creativi o creatori, ha una tecnica – proprio perché attraverso le bugie ti fanno passare la loro verità – che è quasi sempre una verità drammatica; come per esempio la solitudine.

La solitudine di Fellini era totale, perlomeno da come la vivevo io tutte le volte che lo incontravo. Lo incontravo spesso anche in un ristorante vicino a piazza del Popolo, ed era sempre arrabbiato. Secondo me era sempre arrabbiato perché era solo, non aveva su chi sfogare la propria creatività, su chi in qualche modo fare affluire le sue invenzioni che erano continue.

Adesso non voglio fare dell'aneddotica, però piantò veramente un casino con un cameriere perché mangiava sempre il grana e gli spinaci, e gli spinaci non erano come quelli del giorno prima. Allora il cameriere a cui giravano le palle perché questa cosa andava avanti, gli disse: “E allora sa cosa le dico Maestro? Che sono proprio quelli di ieri gli spinaci!”. Alla fine lo aveva costretto a dire la verità proprio per eccesso, per contrapposizione, chissà per che cosa. Il cameriere prese questo coraggio storico sputtanando il padrone del ristorante, che tra l'altro era anche uno dei più cari di Roma – non posso dire chi è, perché è un amico – e io mi sono divertito come un pazzo. Poi si è divertito anche lui.

Allora, davanti a questo tipo di grandezza e davanti a questo tipo di perdita, ci rendiamo conto che non abbiamo perso Fellini ma abbiamo perso noi.

Questo non per quello che riguarda la battuta degli spinaci, ma per la possibilità di non raccontare. Torno indietro un attimo. Io credo che i film più brutti di Fellini, che sono gli ultimi due (*Ginger e Fred* e *La voce della luna*), verranno capiti fra cinquant'anni, quando questa orribile mutazione del sociale, della comunicazione, sarà visibile a tutti. Credo che oggi non abbiano meriti questi film perché nell'attuale società non è ancora compiuta una totale mutilazione della coscienza – lo dico senza dramma, a me diverte questa società, però ne prendo atto – dell'etica, della comunicazione stessa, del rispetto della diversità, della

funzione dell'anomalia in qualsiasi forma di racconto, del buono che diventa cattivo e del cattivo che diventa buono.

Questa semplificazione della società che ci viene proposta tutti i giorni dalla televisione ha veramente messo in soffitta il costruttore, o comunque il custode dell'immaginario collettivo a tutti i livelli, regionale, familiare, individuale, extra regionale, nazionale, europeo, planetario. Però Fellini ci ha fatto questo trabocchetto. E vi inviterei a immaginare voi, me, noi tutti, a rivedere questi due ultimi film fra cinquant'anni, non per piangere su noi stessi, ma per dire semplicemente: è così.

Lucio Dalla – Singer

Fellini asserted with pride that he was a musician *manqué*, or “someone who didn't want to be a musician”.

When we met he used to say that he never wanted to learn the piano because it would have been his greatest wish. He certainly felt that he would be limited in learning how to play the instrument, as if he thought: playing the piano wouldn't be enough, seeing as I wouldn't be able to play it as well as I'd like. This is incredible. One should examine the way that he designed the soundtrack for his films, which is not simply limited to the music, because he had the skill, as often happened to him, to select the best element for that moment, not only the best in terms of what Rota represented, but the best in terms of what the vision of the music represented that he needed for his films.

There is a disjointedness about Rota as an author, that leads him to almost become an instrument and a means to achieve the musical interpretation that Fellini gave to the visionary representation of the musical aspect of his story. This was simply a translation of everything that occurred around him. Therefore the soundtrack of an event was exact, so exact that it could not be translated.

I have had quite a long relationship with Fellini which even lead to a day spent in his home with Mollica, who then wrote about this day in one of his books about Fellini. Fellini practically used me as a monkey, in that he would

say to me: "Play me the one that goes like this". I would play it for him and he would say: "But it's not that one!". And I told him: "If you ask me to play something and I play it as it is, you can't tell me that that's not that one". And he said: "Oh, well it wasn't the one that I meant then". And we carried on talking for hours.

During the same period he used to come to my concerts. I held a series of concerts at the Teatro Mancini and the Teatro Tenda in Rome, and he practically had his own chair, as he would come almost every evening. He didn't want to be in the audience because he didn't like the people that would come. It was a politically aware audience. I didn't understand it at the time, but now I do: politically aware audiences had a sort of resentful relationship with Fellini. Because he exposed all their non political truths, that is the historical, and non political, truths. Therefore someone who is in politics, or thinks he's in politics, resents anyone who reminds him what he was, or what he could have been had he not gone into politics.

Therefore the technicians would put Fellini's chair in the wings. And he, I'm not exaggerating, out of fifteen concerts that I played over fifteen days, came eight or ten nights, and not an evening went by without him falling asleep by the second song. I'm not joking. And each time I was comforted by the fact that he was asleep and that he was there. So I used to think: either he likes the concert so he's happy and he falls asleep or he doesn't like it so he doesn't listen to it and he's equally happy and falls asleep. I subsequently understood that his visits, apart from the fact that we knew each other quite well, were for *Ginger e Fred*, the film in which he would use doubles of famous people. I was one of the people that he would call a double for. I was even the only one in the film that had three doubles all moving around at the same time.

I never asked him the reason for this, but if I had to think why there were three Lucio Dalla doubles in the film I would say that it was probably because he came to see my concerts fifteen times instead of just once or twice.

So in some way Polo Fabbri is right when he talks about the chorus.

And in actual fact in Rota he looked for the aspect that was furthest from the actual core of the value, that is the trivialisation of his music that in its original form, as he was one of the most important authors of the last century, is anything other than banal, it's complex. It would be interesting if a musician or a musicologist went around the archives of the various theatres in Bologna, the Teatro Comunale and the Teatro dell'Opera, to see Rota's manuscripts, which are the exact opposite of what we – and our imagination – know of him, but not in terms of cinema, in terms of music.

Obviously I know more about Rota's music for Fellini's films, but it was Fellini that used the translation of his musical representation through Rota, through someone that understood him immediately. He understood him immediately and, seeing as he was a great musician from a theoretical as well as practical point of view, he probably managed – I have never actually seen them work

together – to mentally write the musical project that Fellini had in mind. He therefore wrote a soundtrack in an ideal stave. Even for great musicians such as Mozart and Beethoven this was customary: they thought in terms of spaces in the stave, they didn't even remember the song that they had in mind, they thought of the musical project and captured it visually.

I believe that they worked in this way, because in fact nobody could put to music what Fellini sound tracked with external elements, that are not functional to the music. Not completely “not functional”, but extremely functional for that written music inserted in a much broader musical question, that is the soundtrack.

How important was the wind for Fellini? The question “Who are you?”, was asked by the wind in Fellini's films. In nearly all of them there is a situation where the protagonist, where he is in some way referred to or even “declares himself”, or he leaves the audience free to think that it was him or not. It was the wind that asked the question, because there isn't an element that is technically stronger than the wind as the carrier of sounds.

When we sleep, obviously if we hear it we are not asleep, but we hear the whistle of a train that is 3 kilometres from the station and we know that during the day we wouldn't be able to hear it, even if we were one hundred metres away. This is because at night the wind blows all the sounds away and creates a primary sound from which all sounds that follow are cloned, that is the whistle of the train, dogs barking, the sound of crickets or cicadas, depending on where we live.

This is the true soundtrack of Fellini's films, this type of music that is quiet and not so quiet, filtered and mixed with the sounds of the wind or cars or the station, the slogans, the invented words and sighs.

Fellini possessed a formal chastity. Even in the few scenes of heavy eroticism, if ever eroticism could be heavy, he was always chaste. This is because he was careful about values that translated in immediate communication his idea of sensuality, an idea that was abnormal, that was probably even comical as Paolo Fabbri rightly says, as life can be comical and as pain and joy can be distorted until they can be played with as if it was an hourglass.

And obviously in reaching this stage of the conversation, we must say that it is completely pulverised and swept away as a means of communication. By what? By the networks that assume, in a mutating society like ours – nobody appointed them, apart from the commercial aspect of our existence – the task of communicating, theoretically, what cannot be communicated. But what cannot be communicated today? It is the quantity, that is, it is the only thing that is never enough. Therefore the networks raise the volume as far as contents too. And therefore nothing becomes sublime, why? Because it is shouted. So if nothing becomes sublime because it is shouted, any chance of a quiet and subtle conversation is swept away.

And undoubtedly Fellini's language was extremely refined, the language of a calibrator, of the true musician, of the orchestrator as far as sound is

concerned. So in some way this fact becomes serious, as does the end of the role of a precise client. And here, from my point of view, we see Fellini the bandit, that is the thief that ruined and uprooted producers because in actual fact there was a certain amount of complicity between the person defacing a fortune, which was him and his creative inventions, and an economic reality that allowed him to do it.

In 8½ the reference to the producer of the period, Rizzoli, when Fellini comes down the steps and says: "A watch... a watch... a watch...", was a way of making fun of what for him was the luxury dog. It was an accusation for the producer that wasn't at all violent or factious. He was saying: "Thank God that you are here to allow me to create the dreams that I have. You cannot understand the worth of my dreams and yet you are indispensable to me". Who is the client of language and the mutations of language (if languages mutates so does society, we mutate)? Today the only client is television. I don't want to talk about Celentano's program because I haven't seen it, but all I need to see is how it has been produced: with the money spent on this program Fellini would have made five films today.

But wealth doesn't mean money spent.

Today the real commodity is time. Just think if I'd bought 200 tons of time twenty years ago, it cost so little at the time, how rich I'd be! Just think of this: twenty years ago a television advert cost thirty million, today it costs one hundred million. Just think what it will cost in twenty years.

I am convinced that Fellini, in some way, fooled his clients, as everybody has done, as I've done when I had them (after all even Michelangelo stole lapis lazuli when he painted his client's paintings). Incidentally I have stopped being functional to an external vision of my way of producing since I have become my own client. I don't have this role, as I believe Fellini didn't have it, because there was no sharing, not only the contrast from a cultural point of view but also the role of an economy that he was no longer granted access to or that he could no longer use.

But in actual fact television was responsible for another enormous failure. I have always thought of cinema, even before there was Fellini's cinema, as a sort of Big Brother. That is his way of representing a reality that was, yes, his own personal and private reality, but in some way it arose from a mix of collective realities – and here the stamp of this region, that I am linked to as I am from Emilia, is a world that I know as it's many years that I've come to Rimini to write my songs, I have my boat here – that can be appreciated not only in Italy.

In 1982 I was in New York. Every Saturday evening I saw a program, where for twelve or thirteen minutes there was a parody of Fellini's films. It was their tribute to Fellini and they played a fifteen minute sketch as a joke. Therefore this reality that we think of as Fellini's ischemia has been exported like, for example, Italy exported the melodrama. For other reasons the language becomes a total and global language. It's like Cassius Clay who

fighters a match in Africa and mysteriously 200,000 people show up...I might be wrong about the numbers...

What I mean is that the behaviour and certain choices create spheres, therefore anyone who is not used to living this, doesn't even ask themselves what it is and participates with determination and sacrifices. The more different it is and the more they want to join in. But as far as the construction of all of Fellini's films is concerned, if you think about it, unfortunately, with what failure and decline we today see that spectacle – fundamentally shameful even if justifiable – that is Big Brother. Which is a collective participation in the desire and the event when it happens, being there in that moment and revelling in that glamour that, after all, appearing bestows on everyone, and that in some way Fellini bestowed too.

And this was, on the one hand, one of the reasons for the inevitable cynicism that he revealed in the construction of the characters – as I think all directors can't fail to be cynical. Because you can't tell a story without cynicism, love, passion and without the village idiot, the monster that becomes the most beautiful and good. Television has swept away this collective imagination which was typical of an Italy recounted with great animosity but also with a lot of fun, with a sense of the paradox and with a quality that became, unwittingly, poetical.

I could talk for hours about scenes that I have memorised in my adolescence. My growth underwent continuous developments and accelerations due to all the films that I saw. And I like cinema more than music. I could even say that I know more about cinema than music, but at the same time there are some important films that I cannot escape.

The films that changed me the most are *La dolce vita* and *8½*, but when I watch *Satyricon* again, I've seen it at least twenty times, and I consider it Fellini's most important film, not in terms of the narrative but in terms of the use of sounds, signs and language, I have no doubts that it is perhaps the unrepeatable masterpiece, and that no other director has managed to extend his cinematic role to something that is intangibly more important than just the direction. The reconstruction of a world and most importantly the invention of a language that has no correspondence to everyday language, but that has never even existed, apart from the most peripheral meaning of the terms that he probably invented, just like he invented words.

Only a great musician can keep all this off the ground. I must say that he, having the ability to choose the right people, also had the ability of understanding the meaning of his films and how different they were from each other. I don't believe in a continuity in Fellini's films. Furthermore I would draw a line, at least as far as I'm concerned, I'm not a critic and I would never be one, but I would draw a line as far as Fellini's research and experimentation, under *Satyricon*. And amongst the other masterpieces that follow it, I would for now forget about the last two films that I think will be understood in fifty year's time, because it was the first time that Fellini became declaredly political,

where he was genuinely resentful of a life that had changed. Probably not how he would have expected things to turn out if he had been a crystal ball reader. But he had not foreseen that the audience's passion would become so stupid and lowly as to relegate even him, the indispensable element for the mutation of society as he had been, to the attic. But perhaps he realised that even before audiences relegated him to the attic, through new systems, he had already been relegated by certain critics that not only didn't follow him anymore, but they ensured that they didn't broach and discuss him as someone that was still connected to the social. Or politicians, as we said earlier, who have never loved him.

I think that Fellini always found – this thought used to amuse me – a great ally in the church, in a certain type of church, because after all amongst the many visions of Fellini's imagination, which was essentially feminine, the church was perhaps the most erotic element from a visual point of view and it had, not just for Fellini, the appearance of a great mother or stepmother. Or at any rate there was always this game about being caught masturbating your brain or conscience, or of always being told off by someone that is further away from you or bigger than you or different from you. But it is also that sort of distorted angle that allows the naughty boy to perform his prank.

The fact of being pardoned or of not being pardoned is much less important than the joy of performing the prank. And probably for Fellini his films are the pranks, the construction that he always carried out by eluding any type of surveillance by the producer and by the censor, because he knew that at the end of a discussion he would always fool him.

He had an answer for anything; he was essentially a liar and with me he was lethal, because those lies tell you the truth that they are interested in. Therefore there is nothing worse than the unobserved and unconsidered truth when it is provided by liars. And Fellini, like me, like many creative people or creators, had a technique – because through the lies they convey their truth – that is always a dramatic truth; like for example loneliness.

Fellini's loneliness was total, or at least it seemed like that to me each time that I met him. I met him often also in a restaurant near piazza del Popolo, and he was always angry. I think he was always angry because he was alone, he didn't have anyone with whom he could vent his creativity, anyone who could receive the continuous flow of his inventions.

Now I don't want to start recounting anecdotes but he really gave a waiter hell once. He always ate spinach and parmesan cheese, and the spinach that day was not like it had been the day before. So the waiter who was getting fed up because this kept up for a while, said: "You know what Maestro? They are actually yesterday's spinach!". In the end he had forced him to tell the truth due to his excess, to his opposition, who knows why. The waiter plucked up this historic courage, exposing the owner of the restaurant, that was also one of the most expensive in Rome – I can't say who it was, because he is a friend – and I enjoyed myself like crazy. He enjoyed himself too.

So, when faced by this type of greatness and faced with this type of loss, we realise that we haven't lost Fellini, but ourselves.

This is not referred to the spinach joke but to not being able to tell stories. Let me go back for a second. I think that Fellini's worst films are the last two *Ginger e Fred* and *La voce della luna*. They will be understood in fifty year's time, when this horrible mutation of the social fabric and of communication will be visible to everyone. I don't think that these films mean anything today because in contemporary society there hasn't been yet a total mutilation of the conscience – I am not saying this dramatically, I enjoy this society, but I take note of it – of ethics, of communication itself, of the respect for diversity, of the function of the anomaly in any type of story, of the good that becomes evil and of the evil that becomes good.

This simplification of society that television presents us with every day has relegated the constructor, or at any rate the custodian of the collective imagination at all levels regional, familiar, individual, extra-regional, national, European and global to the attic. But Fellini has laid this trap for us. And I would ask you, me, all of us to watch these two films again in fifty year's time, not to weep for ourselves but in order to simply say: it's like that.

CONCETTO POZZATI
PITTORE

Ho forti imbarazzi a parlare di un maestro del cinema perché da anni non vado più a vedere un film dopo “l'école du regard”, dopo Godard, dopo l'overdose d'immagini.

Un pittore, come qualsiasi altro che crede di produrre creatività riduce tutto a se stesso. Eravamo rapinatori e citazionisti e l'arte degli altri, anche quella cinematografica, era per noi un relais di attacco e di stacco.

Si sa che l'arte produce arte, o meglio, arte su arte e arte per l'arte.

Ebbi poi l'imbarazzo e l'onore alla morte di Fellini avvenuta il 31 ottobre del '93 di fare il discorso (aiutato da Boarini, allora direttore della Cineteca) in Consiglio Comunale di Bologna in quanto Assessore alla Cultura.

Ricordando il “Signore dell'immaginario”, artista così schivo, azzardai di accostarlo, solo per questo aspetto, al nostro Morandi.

Fellini era ben diverso dal maestro bolognese in quanto amava una surrealtà fantasmagorica, d'ispirazione grottesca e surrealista.

Ricordai i legami profondi che Fellini aveva nella città di Bologna in primis con Dario Zanelli e Renzo Renzi, anche loro schivi ma non “affaticati dalla gloria” che pesava invece all'affabulatore della immaginazione.

Si sa che il cinema è amato dai pittori perché è una struttura narrativa per immagini che pone in gioco le proprie motivazioni particolari che sono sedimento biografico, patrimonio culturale divenuto ed elaborato in inclinazione consapevole o inconscia.

Esiste in Fellini un universo che oscilla tra la complicità erotica

e sensoriale, tra la compiacenza e l'ossessione, tra il troppo pieno e la paura del vuoto.

Esisteva in Fellini e nella nostra generazione una "cleptomania", un impulso ossessivo a vedere per possedere che non è nient'altro che una "malattia intellettuale". Esistono reciproche congiure delle immagini che scatenano spaesamento narrativo (Fellini amava sicuramente Grosz oltre Balthus che voleva fargli il ritratto, e Buñuel, se non Bosch e Jung, pure Magritte, anche se lo negava). La Biennale dell'82 mi invita con un'opera di dieci metri intitolata *Il presepe di Valdonica*, in tutte le recensioni accostano questo quadro ai film di Fellini.

Ora rileggendo un mio appunto di allora penso fosse giusto anche se troppo lusinghiero: "Un affresco" recipiente. Presepe come recinto, come luogo (affollato) per darsi appuntamento, dove ognuno tenta, senza conoscersi, di colloquiare con l'altro.

"Valdonica" è la via dove avevo lo studio, dove ho fatto il quadro, ma è soprattutto un luogo sino a ieri separato dalla città, emarginato, malfamato, un ghetto. Nel quadro, infatti, affiorano cose nascoste, da poco diseppepite, volutamente dimenticate... Un carnevale che non ama la carnevalizzazione, un racconto che ha bisogno di essere raccontato... Il quadro è grande, quasi "murale", forse apocalittico e per conquistarlo, per leggerlo non puoi passeggiare parallelamente al quadro, ma devi procedere a zig-zag, cambiando occhiali, rovesciando binocoli, allentando diaframmi... L'occhio si allontana per possedere tutta l'opera ma deve frettolosamente mettere a fuoco un aspetto che lo fa ritornare a una lettura presbite...

Fellini faceva truccare a suo modo dove la maschera era l'immagine interna, nascosta o inconscia dell'attore; quasi effetto di duplicazione e sdoppiamento.

Tutto è redivivo, tutto può esistere ma tutto può resistere.

Perché spesso la preparazione di un film di Fellini è simile a quella del pittore che magari scrive e/o disegna prima di affrontare un ciclo pittorico dello stesso tema e/o soggetto.

All'inizio di ogni film passo la maggior parte del tempo alla scrivania e – scrive Fellini – non faccio che scarabocchiare chiappe e tette. È il mio modo di inseguire il film, di cominciare a decifrarlo attraverso questi ghirigori. Una specie di

filo d'Arianna per uscire dal labirinto [...]. Sono quelli che vado schizzando sui fogli extrastrong durante la preparazione dei miei film. È una specie di mania, scarabocchio da sempre, ero piccolissimo e stavo ore a pasticciare con matite, gessetti, colori, su tutte le superfici bianche che mi trovavo davanti, fogli di carta, pareti, tovaglioli, le tovaglie del ristorante. Persino la patente che ho in tasca è tutta piena di disegni. Per quanto riguarda i disegni che schizzo agli inizi di ogni film, credo si tratti di una maniera di prendere appunti.

Sono annotati, anche nei suoi disegni, situazioni assurde e inspiegabili.

Del resto anch'io – continua Fellini – posso testimoniare di essere stato protagonista di episodi inspiegabili. C'è stato un periodo della mia infanzia in cui, all'improvviso, visualizzavo il corrispondente cromatico dei suoni: un bue muggiva nella stalla di mia nonna? Ed io vedevo un enorme tappetone bruno-rossastro, che fluttuava a mezz'aria davanti a me: si avvicinava, si restringeva, diventava una striscia che andava a infilarsi nel mio orecchio destro. Tre rintocchi del campanile? Ed ecco tre dischi d'argento staccarsi lassù dall'interno della campana, e raggiungere fibrillanti le mie sopracciglia, sparendo nell'interno della testa.

Ho scelto 8½ perché dai racconti e dalle critiche che si sono lette si dice dell'incapacità e della “disistima” che Fellini provò nella prima stesura.

Gli episodi autobiografici vengono paragonati nel 1963, all'uscita del film, alla *Coscienza di Zeno* di Svevo, a *L'uomo senza qualità* di Musil se non a *Quando si è qualcuno* di Pirandello, e a *L'Ulisse* di Joyce.

Guido, nel film, è un noto regista. Nei suoi sogni si incrociano ricordi e incubi e personaggi della vita privata: l'amante, la moglie, l'infermiera, preti, cardinali, genitori morti, la prima ossessione e visione del sesso con la debordante Saraghina, che è il diavolo per la coscienza cattolica.

Il titolo originario doveva essere *La bella confusione*, una specie di delirio, una nevrosi dell'impotenza, scambiando e chiasmando realtà e sogno, finzione e franchezza; un osmosi tra arte e vita, tra mestiere possibile e mestiere impossibile. “Ho comprato il tuo disordine”, dice il produttore del film, nel film.

Insomma un'inquietudine barocca che criticandosi scopre se stessa.

Fellini dichiarava: “Mi piace aver paura, è un sentimento ghiotto che da un sottile pensiero”, e Guido si definisce nel film “ragazzaccio senza più estro e talento”.

E ancora: “Non mi ricordavo più cos’era il film che volevo fare”. 8½ sono il numero dei film girati sino a quel momento... forse era terrorizzato di aggiungere solo mezzo e non uno, un altro uno.

Ha dovuto trovare zone più profonde per stimolare la fantasia (lettura su Jung) e l’inconoscibile.

In un’intervista col critico Giovanni Grazzini, Fellini ribadisce: “Rifletto che mi trovo in una situazione senza via d’uscita. Sono un regista che voleva fare un film che non ricorda più. Ecco, proprio in quel momento si è risolto tutto; sono entrato di colpo nel cuore del film, avrei raccontato tutto quello che mi stava accadendo, avrei fatto il film sulla storia di un regista che non sapeva più qual era il film che voleva fare”.

Anche il pittore non sa mai fare un altro quadro, ma fare un’altra opera è la sola vittoria e salvezza. Ma per essere grandi bisogna *imparare a disimparare*. È questa la grande lezione che ci ha dato Fellini.

Concetto Pozzati – Painter

I am very embarrassed in talking about a master of cinema, because it's years since I've seen a film, after "l'école du regard", after Godard and after an overdose of images.

A painter, like anyone else who believes that he is producing creativity, reduces everything to himself. We were robbers and we quoted from other artists and from the art made by others, even cinema, was for us a relay of attachment and departure.

We know that art produces art, or rather, art on art and art for art.

I was both embarrassed and honoured, at Fellini's death on 31 October 1993, to give a speech (helped by Boarini, the director of the Cineteca at the time) in the Bologna town council as I was the Culture councillor.

Remembering the "Master of imagination", such a self-effacing artist, I dared to compare Fellini to our Morandi, just for this aspect.

Fellini was very different from the Bologna maestro, in that he loved a phantasmagorical surrealism, of grotesque and surrealist inspiration.

I remembered Fellini's deep links with Bologna and most of all with Dario Zanelli and Renzo Renzi, both self-effacing too but not "strained by glory" unlike the narrator of imagination.

We know that cinema is loved by painters because it is a narrative structure in images that questions its particular motivations that are biographical sediment and cultural heritage developed into conscious or unconscious inclination.

In Fellini there is a universe that oscillates between erotic and sensorial complicity, between condescension and obsession and between the too full and the fear of the nothing.

There was in Fellini, and in our generation, a "kleptomania", an obsessive impulse to see in order to possess, that is nothing more than an "intellectual disease". There are reciprocal conspiracies of images that release narrative disorientation (Fellini certainly loved Grosz, as well as Balthus who wanted to paint his portrait, and Buñuel, as well as Bosch and Jung, even Magritte, even if he denied it). The 1982 Biennale invited me with ten-metre work called *Valdonica*. All reviews compared this painting to Fellini's films.

Re-reading my notes from the time, I think that they were right, even if too flattering: a container fresco. A crib as an enclosure, like a (crowded) place where to meet, where everybody tries to speak to each other, without knowing each other.

"Valdonica" is the road where I had my studio, where I produced the painting, but more importantly a place that up to the other day was separate from the city, segregated and rough: a ghetto. In the painting, in fact, hidden houses emerge recently unearthed, purposely forgotten... A carnival that does not like the revelry, a story that must be told... The painting is large, almost a "mural", perhaps apocalyptic and to conquer it, to read it, you can't walk

parallel to the painting but you must zigzag, changing glasses, turning binoculars round, loosening diaphragms...The eye moves away in order to grasp the whole work but it must quickly focus on a detail that draws it back for a long-sighted look...

Fellini had the actors made up to his own wishes, where the mask was the internal, hidden or unconscious image of the actor; almost like a duplication and a split personality.

Everything is brought back to life, everything can exist but everything can resist.

Because often the preparation for a Fellini film is similar to a painter's preparation, who perhaps writes and/or draws before working on a pictorial cycle of the same theme and/or subject.

At the beginning of every film I spend most of the time at a desk and – Fellini wrote – just sketch asses and tits. It is my way to chase the film, to start deciphering it through these doodles. A sort of Ariadne's thread in order to come out of the labyrinth [...] It's what I sketch on extra strong sheets during the preparation of my films. It's a sort of obsession, I've always doodled. When I was very young I used to spend hours playing with pencils, chalk and colours on any white surface that I could find, sheets of paper, walls, napkins and restaurant tablecloths. Even my driving licence is full of drawings. As far as the drawings that I sketch at the beginning of every film, I think they are a sort of way of making notes.

In his drawings there are also notes for absurd and unexplainable situations:

After all even I – Fellini continued – can claim to have been a protagonist of unexplainable episodes. There was a period during my childhood in which, I suddenly saw the chromatic equivalent of sounds. An ox bellowed in grandmother's stable? I saw an enormous brownish-red carpet floating in mid air in front of me: it approached me, got smaller and became a strip that disappeared into my right ear. Three tolls from the bell tower? Here were three silver discs that detached themselves from inside the bell and approached my eyebrows, jittering, to then disappear inside my head.

I have chosen 8½ because from reading the stories and the critics what emerges is the inability and the "low opinion" that Fellini felt for the first draft.

The autobiographical episodes were compared in 1963, when the film was released, to Svevo's *Coscienza di Zeno*, Musil's *Man without qualities* and even to Pirandello's *Quando si è qualcuno* and Joyce's *Ulysses*. Guido, in the film, is a famous director. His dreams are filled with memories, nightmares and characters from his private life: the lover, the wife, the nurse, priests, cardinals, dead parents, the first obsession and vision of sex with the bountiful Saraghina, who is the devil for the catholic conscience.

The original title was *La bella confusione*, a sort of delirium, a neurosis on impotence, jumping between reality and dream, fiction and frankness; an osmosis between art and life, between possible and impossible job.

“I have bought your confusion”, says the film’s producer in the film.
A baroque restlessness that in criticising itself, discovers itself.
Fellini stated: I like to be scared, it is an interesting feeling that provides a subtle thought”, and Guido defines himself in the film as a “scoundrel without any inspiration and talent”.

And: “I no longer remembered what film I wanted to make”.
8½ is the number of films shot up to that moment... perhaps he was terrorised and added only a half and not a one, another one.
I have had to find deeper areas to stimulate the fantasy (reading Jung) and the unknowable.
In an interview with the critic Giovanni Grazzini, Fellini said: “I realise that I am in a situation with no way out. I am a director that wanted to do a film that he no longer remembers. And right at that moment everything was resolved; I suddenly entered the heart of the film, I was going to tell about everything that was happening to me, I would make a film about a director that no longer knew what film he wanted to make”.

The painter too never knows how to paint another painting, but producing another work is the only victory and salvation. But to be great one must *learn to unlearn*. This is Fellini’s great lesson.

TOMMASO PINCIO

SCRITTORE

Una vita in salsa agrodolce

Qualche mese fa fui contattato dalla redazione di un programma televisivo. Stavano realizzando un servizio su Kurt Cobain. Avendo io scritto un romanzo centrato sulla triste vicenda di questo ragazzo suicidatosi a soli ventisette anni, chiedevano di intervistarmi. Volevano conoscere la mia opinione in merito alle “misteriose” circostanze della morte. Il programma si chiamava *Voyager. Ai confini della conoscenza*, e come forse avrete capito, si trattava del classico programma a caccia di misteri. Nella fattispecie la tesi che cercavano di dimostrare gli autori era quella del complotto omicida.

La prima reazione fu di rifiutare. Dal mio punto vista, infatti, non c’era alcun lato oscuro da illuminare. In un uggioso giorno di aprile di una decina di anni fa Cobain posizionò la canna di un fucile davanti alla sua bocca aperta e tirò il grilletto. Questo è tutto. Nessun mistero. Natura umana a parte, ovviamente, che però è un mistero insondabile. Checché ne pensi Freud, nessuno potrà mai spiegare davvero perché le persone fanno quello che fanno. Non sempre perlomeno.

Alla fine accettai. Accettai perché l’intervista sarebbe stata registrata nella suite 541 dell’Hotel Excelsior di Roma. Accettai perché in quella stanza il 3 marzo 1994 Kurt Cobain ingoiò settanta pillole di Roipnol dopo aver lasciato un biglietto d’addio con su scritto: “Come Amleto, devo scegliere tra la vita e la morte”. Fu salvato per il rotto della cuffia. Fu salvato soltanto

perché potesse tentare nuovamente il suicidio un mese dopo, questa volta riuscendoci.

Lo confesso. Ero mosso dalla curiosità un po' morbosa di vedere quella suite. E mi piaceva anche l'idea che si trattasse di una suite dell'Hotel Excelsior, la suite di un albergo di lusso nel centro di Roma. Dato il mio tenore di vita, raramente mi capita di entrare in posti così affascinanti. Anche per questo accettai.

Giunto a destinazione fui invitato ad accomodarmi su un divano, la troupe doveva prima girare un paio di scene di ricordo. Dissi che non c'era alcuna problema, ed era vero. La troupe lavorava nella stanza da letto, mentre io venivo lasciato in santa pace, seduto su un divano del salottino. Era quello che volevo, la ragione per cui avevo accettato.

Non so bene cosa mi aspettassi di trovare. Fantasmi o qualcosa del genere, immagino. Rimasi seduto un bel po' ma non avvertii nulla di particolare. Seppure le pareti di quella stanza avevano assorbito un po' dello spirito infelice di Kurt Cobain, o quello spirito si era dissolto col tempo o io non ero in grado di percepirlo.

Era inverno, l'impianto di riscaldamento aveva trasformato la stanza in una specie di fornace. Così mi alzai e andai alla finestra. Fu a questo punto che accadde qualcosa di strano. Qualcosa che però non aveva nulla da spartire con il fantasma di una rockstar americana ossessionata dal suicidio.

Mi affaccio ed ecco la cosa strana, ecco il fantasma di via Veneto. Sono nato a Roma, vivo a Roma, e naturalmente conosco bene via Veneto. Ci sono passato Dio solo sa quante volte. Tuttavia. Non so se ci avete mai fatto caso, ma osservare una strada dall'alto è molto diverso dal percorrerla a piedi o in auto. Per farla breve mi affaccio ed ecco che via Veneto mi appare in forma di strada fantasma. Qualche passante inebetito dal freddo che cammina sul marciapiede. Qualche auto che procede lentamente sull'asfalto. Immagino non sia esatto dire che mi sono affacciato su una strada fantasma. Non era deserta, in fondo. Tuttavia mi comunicava un triste senso di desolazione. Gli edifici primo novecento, i caffè dai nomi francesi, i platani. Malgrado i passanti e le auto, tutto mi sembrava desolatamente immobile.

Mi resi conto che era sempre così che l'avevo vista, triste in quel modo innaturale che è tipico dei luoghi abbandonati. Compresi inoltre che a comunicarmi quella sensazione era il fantasma di un tempo passato in cui i romani andavano in via Veneto per poter osservare da vicino i divi del cinema sfolgorare sotto il flash dei paparazzi.

Per ragioni anagrafiche, questo tempo andato in cui via Veneto era una festa all'aperto, il cuore mondano e intellettuale della città, io non l'ho mai visto. Ma so che c'è stato e che ha pure un nome. Quel tempo si chiama "La dolce vita". Spesso mi è capitato di leggere che via Veneto non è mai stata quella cosa sfavillante che in genere si immagina. Sì, ci fu un discreto trambusto sul finire degli anni Cinquanta, ma si trattò di una breve stagione, qualche anno al massimo, nell'ultimo periodo di pontificato del principe Eugenio Pacelli, Pio XII, un papa che le voci circolanti nel dopoguerra volevano risolutamente contrario all'eventualità che Roma avesse una vita notturna.

Se mi dicessero che non è mai esistita nessuna età dell'oro denominata "dolce vita" ci crederei. Stringi stringi, tutte le età dell'oro sono epoche immaginarie, mere emanazioni di desideri collettivi. La dolce vita non fa eccezione. Del resto *La dolce vita* è stata prima di tutto il titolo di un film del più sognatore dei registi italiani e poi, soltanto poi, il mito di via Veneto.

Sempre per ragioni anagrafiche, ho visto pochissimi film di Fellini al cinema e questi pochi appartengono tutti all'ultimo periodo. Quello della *Voce della luna* e dintorni. Il Fellini meno memorabile, per intenderci. Degli altri serbo un ricordo confuso, fatto di passaggi televisivi, video noleggiati, sequenze riprese in qualche documentario o citate in film di altri registi, fotografie viste nei libri o sulle riviste.

Non chiedetemi perché, ma sono convinto che per vedere realmente un film sia necessario vederlo al cinema nel momento in cui viene distribuito. Le stesse visioni nei cineclub possono servire ad alimentare la cultura cinematografica, a conoscere film importanti. Ma conoscere un film non significa averlo visto, così come sapere che una certa epoca c'è stata non significa averla

vissuta. Vedere un film dei tempi andati non si può a meno di aver vissuto in quei tempi, io la penso così.

“Sono nato, sono venuto a Roma, mi sono sposato e sono entrato a Cinecittà. Non c'è altro”. A questi pochi elementi Federico Fellini ridusse una volta il racconto della propria esistenza. Il senso di queste parole è chiaro. A parte il legame con Giuletta Masina, la vita di Fellini secondo Fellini è stata due cose: Roma e Cinecittà. Due cose che a ben guardare sono una: Roma o Cinecittà, a seconda di quale prospettiva si sceglie di adottare. Perché fu proprio a partire dalla *Dolce vita* che Fellini cominciò a ricostruire Roma a Cinecittà. via Veneto, per esempio. Il marciapiede del Caffè de Paris che si vede nel film è una copia perfetta dell'originale allestita nel Teatro 5 di Cinecittà. Ed è noto che per Fellini la via Veneto di Cinecittà era più bella e vera di quella reale, sebbene la copia si sviluppasse in piano e non lungo un leggero pendio come la via Veneto di Roma.

Dietro alla determinazione di ricostruire luoghi non c'è soltanto l'idea che Fellini aveva del cinema ma anche la natura della sua romanità. In un certo senso, Fellini non è venuto a Roma. Ci è tornato. Ida Barbiani, sua madre, era romana. Lasciò la città per andare a Rimini dopo essersi sposata con Urbano Fellini, un matrimonio che compromise i rapporti della donna con la famiglia d'origine. Il brusco distacco dalle radici lasciò segni profondi in Ida che, a quanto pare, divenne solita rifugiarsi in lunghi silenzi e nella preghiera.

È alquanto probabile che Federico Fellini abbia ereditato qualcosa delle nostalgie che affliggevano la madre. Se così fosse, la sua venuta a Roma potrebbe assumere i contorni del ritorno, un genere molto speciale di ritorno, quello del ritorno a un luogo dove di fatto non si è mai stati ma al quale comunque si sente di appartenere. Anche la ben nota riluttanza di Fellini a viaggiare, a spostarsi da Roma, può essere letta come la paura o il rifiuto, chiamatelo come volete, di rivivere il trauma del distacco vissuto dalla madre.

Credo di non fare sfoggio di particolare acume se mi soffermo sul fatto che in tutte le forme di nostalgia il tempo riveste un

ruolo fondamentale. Dirò perciò un'altra banalità, e cioè che è proprio nella nostalgia per i paradisi perduti e le età dell'oro – per i luoghi e le epoche nei quali non si è vissuto – che il passato fa sentire tutto il peso. In questa specifica forma di nostalgia, che potremmo definire “nostalgia indiretta”, il tempo prevale inevitabilmente sullo spazio e la dimensione del sogno non può che intasare quella del ricordo. Era dunque inevitabile che Fellini non soltanto preferisse la Roma ricostruita ma che la considerasse anche più vera. Perché era proprio così: la sua “vera” Roma non era quella reale. Ecco, adesso l'ho detto.

Esiste una grande letteratura sul disinteresse di Fellini per gli aspetti meramente tecnici. Si dice che poco gli importava di conoscere il funzionamento di una macchina da presa e che fino all'età di trent'anni non abbia mai messo l'occhio dietro l'obiettivo di una macchina fotografica. Questo disinteresse, unitamente alle esperienze giovanili del regista come illustratore e caricaturista, ha alimentato l'idea che l'approccio di Fellini al cinema fosse di tipo pittorico.

Ciò è indubbiamente vero ma è necessario precisare cosa debba intendersi con “pittorico”. Non tutta la pittura è uguale, infatti. Semplificando alla buona, esistono artisti che usano la pittura come un mezzo per rappresentare il reale ed altri per cui è invece un fine, una realtà in sé. A quest'ultima specie di artisti non interessa tanto dipingere il mondo quanto crearne uno alternativo fatto di pittura, un vero mondo dipinto che può anche somigliare al mondo reale ma che segue regole interne, un mondo a cui è consentito fregarsene delle leggi fisiche.

A quest'ultima specie di pittori appartiene anche il Fellini regista. La sua prima inquadratura risale al 1944, quando era ancora soltanto sceneggiatore e talvolta assistente alla regia. Quell'anno Rossellini stava lavorando a *Paisà*. Nel corso delle riprese si ammalò e per non perdere tempo prezioso incaricò il suo assistente di girare alcune scene.

L'assistente Federico Fellini si imbarcò subito in un'accesa discussione con l'operatore perché per la prima inquadratura della sua vita aveva stabilito di tenere la macchina bassa. L'operatore

si rifiutava di effettuare una ripresa da quello che secondo lui era “il punto vista del topo”. Si racconta che Fellini abbia reagito minacciando di far scavare un buca così da posizionare la macchina ancora più in basso. Sembra, inoltre, che l’insistenza di Fellini fosse generata dalla volontà di fare un’inquadratura dechirichiana.

Giorgio De Chirico è per l’appunto il classico artista che intende la pittura come realtà in sé. Lungo i piani inclinati delle sue prospettive metafisiche, De Chirico, anch’egli romano d’adozione, costruisce piazze italiane dove gli edifici sembrano stare in piedi per miracolo. I suoi quadri più che ricreare un luogo tendono a definire l’atmosfera trasognata di un particolare momento, quella malinconica dei pomeriggi autunnali quando le ombre sono particolarmente lunghe e spettrali.

Anche Fellini guardava ai luoghi da un’angolazione temporale. Uno dei suoi momenti preferiti era l’alba, vista non come inizio di un nuovo giorno ma come il termine di una notte passata a girovagare e gozzovigliare. È così che si chiude *La dolce vita*, con un manipolo di festaioli che dopo un’orgia in una villa di Fregene si ritrova in una spiaggia dove assiste alla pesca miracolosa di un pesce morto.

La sensazione che ho provato osservando via Veneto dalla finestra della suite dell’Hotel Excelsior è assimilabile alle atmosfere dechirichiane e felliniane, ai meriggi autunnali di uno e alle albe raminghe dell’altro, a quello strano senso di perdita e serena precarietà che è tipico di entrambi. Il fatto è che quella strada vista dall’alto non era semplicemente via Veneto, ma una strada specchiante, un nastro d’asfalto che rifletteva il mio rapporto conflittuale con la città in cui sono nato. In pratica, ho visto la “mia” Roma, la Roma della dolce vita, della mia età dell’oro. La Roma dove non avevo mai vissuto.

Ho scritto quattro romanzi finora. Nessuno è ambientato a Roma. Ovviamente non può trattarsi di un caso. È opinione alquanto consolidata che la letteratura sia depositaria della lingua e dunque anche della tradizione culturale dei luoghi dove si parla la lingua in cui lo scrittore si esprime. Per evitare l’incomodo di confrontarmi con una questione tanto spinosa, talvolta dico a me

stesso che la mia patria e ciò che scrivo. Lo dico con sincerità. Devo però ammettere che dicendo ciò non risolvo il problema. Diciamo che lo affronto di sbieco. Guardo la faccenda da un punto di vista da cui non sembra più un problema.

Non è uno sbaglio vero e proprio perché la risoluzione dei problemi non è compito dell'arte. Tuttavia il problema rimane ed è un problema cui devo essere grato perché è grazie a esso, o meglio alla necessità di eluderlo, se sono diventato scrittore, buono o cattivo che sia. In questo problema e nella sua elusione, a Fellini e alla dolce vita spettano un posto di rilievo.

L'arrivo della pellicola nelle sale fu salutato da un gran tram-busto. *La dolce vita* non era certo un'opera che la morale italiana dell'epoca potesse digerire facilmente, stiamo pur sempre parlando del 1960. Per giunta, l'immagine che veniva fuori dal film era quella di un paese decadente se non proprio in declino ed era un'immagine che strideva con il clima di grande fiducia che si pretendeva di respirare nell'Italia di allora, in fondo si era pur sempre in periodo di boom economico.

Fellini si guardò bene dal chiarire la sua posizione in merito all'effimero mondo che aveva rappresentato. È alquanto probabile che non avesse affatto una posizione. Quantomeno non nel senso morale di giusto o sbagliato. La vita di via Veneto, dolce o corrotta che fosse, Fellini non l'approvava né la detestava. Era la vita, né più né meno.

La cosiddetta società civile non poteva permettersi di fare altrettanto. Doveva decidere da che parte stare e per farlo doveva attribuire a Fellini una posizione anche se lui non l'aveva né voleva averla. Il 9 febbraio 1960 ci fu un'interpellanza parlamentare: "Tentativi di questo genere vanno stroncati immediatamente perché risultano altamente corrosivi", perché "infiltrano nelle nuove generazioni il tarlo della vita facile, materialista, priva di ideale, contribuendo di fatto all'opera disgregatrice di forze politiche sovversive".

Io non ero ancora nato allora ma con il senno della Storia, alle mie orecchie di oggi quelle parole acquistano il sapore del presagio. Sono parole che anticipavano il mondo in cui, due decenni

più tardi, avrei vissuto la mia adolescenza. Varcai per la prima volta il portone del Primo liceo artistico di Roma nel 1977, l'anno in cui la contestazione politica toccò il culmine e deragliò pressoché definitivamente nella lotta armata. Nella primavera dell'anno seguente Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana, fu sequestrato e assassinato dalle Brigate Rosse.

Non so dire se all'epoca avessi una vaga idea di cosa fosse *La dolce vita*. Gli annali della Rai attestano che il primo passaggio televisivo del film risale al 24 settembre 1975. Avevo soltanto dodici anni allora ma non è escluso che qualche sequenza sia furtivamente scorsa sotto i miei occhi. Comunque sia, tra occupazioni e proteste di ogni genere, il mio modo di aggirarmi nel clima agitato delle aule scolastiche aveva un che di felliniano. Politicamente e ideologicamente parlando, ero un perfetto agnostico. Pensavo soltanto a disegnare. Non riuscivo a capire per quale ragione un artista dovesse essere "impegnato", per usare un'espressione in voga in quegli anni, e siccome la stragrande maggioranza dei ragazzi erano impegnati su un fronte o sull'altro, io venivo regolarmente emarginato.

Terminato il liceo, per un breve periodo fui solleticato dall'idea di iscrivermi al Centro Sperimentale di Cinematografia. Essere ammessi era però tutt'altro che facile, così optai per il corso di scenografia all'Accademia di Belle Arti dove prendevano cani e porci, come si dice. Erano ormai iniziati gli anni Ottanta, il decennio in cui il Movimento fu mandato a farsi friggere insieme a tutto ciò cui aveva dato espressione, afflitti contestatari, anticonformismo, lotta di classe, utopie libertarie. Era giunto il momento del riflusso edonistico. La parola d'ordine era cambiata, ed era "disimpegno". Il senso della vita non era più ribellarsi e lottare per un mondo migliore ma adeguarsi e fare soldi per godersi la vita.

Confesso che per un po' mi sono sentito un anticipatore. Ora era possibile provare emozioni estetiche prive di qualunque colore politico e potevo vivere la mia vita disimpegnata convinto di essere nel giusto. Continuavo a condurre un'esistenza felliniana. Facevo un po' di tutto e molto di niente, come il Marcello della *Dolce vita*. Frequentavo scenografia, anelavo a diventare un pit-

tore imitando De Chirico, scribacchiavo qualcosa senza alcuna ambizione letteraria perché quella dello scrittore era per me la strada più triste che un individuo potesse intraprendere. Ma più di ogni altra cosa girovagavo. Uscivo la sera convinto che avrei trovato la risposta al senso della vita esplorando la notte, e puntualmente arrivavo all'alba con la testa annebbiata, facendo discorsi insensati con gli amici, cercando un altro posto dove andare che non fosse la tristezza opprimente delle mura domestiche.

Il crollo del Muro giunse stranamente inaspettato. Quel che ne è seguito mi ha fatto cambiare idee su molte cose, a cominciare dalla scrittura. Per ragioni che sarebbe lungo e forse superfluo spiegare, sono giunto a odiare gli anni Ottanta con tutta l'anima, il che ha reso ancor più complicato e irrisolto il mio rapporto con Roma. Non sono nemmeno più così sicuro che un artista possa davvero essere disimpegnato.

Del resto, quando dico di aver speso gli anni della mia adolescenza nel più completo agnosticismo politico sono un po' ingiusto con me stesso. In effetti, anch'io mi sentivo a disagio per come andavano le cose nel nostro paese. Diciamo pure che ero piuttosto incazzato. Quel che mi distingueva dal Movimento è che non credevo nell'impegno politico. Nemmeno alle ideologie credevo. Per me certe cose erano superate, se mi passate l'espressione. Avvertivo l'esigenza di un modo diverso di essere contro e, quanto a questo, ero in sintonia coi tempi.

Partito dalle strade di Londra, infatti, un nuovo spettro si aggirava nel sottobosco giovanile europeo: l'estetica dello schifo e della disillusione. Non sono mai stato un punk in senso stretto, tuttavia molti aspetti della nuova filosofia non mi erano affatto estranei. Ascoltavo la musica che si doveva ascoltare. Sex Pistols, Clash, Ultravox, B-52's, tutto. Con un paio di amici avevo messo su anche una band. Il nome era "The uptown shit", così vi fate un'idea di come fossi messo.

Nonostante ciò, tutto mi appariva in modo estremamente confuso. Finanche la mia sacrosanta rabbia non si sfogava in una direzione precisa e spesso non si sfogava affatto. Ero ancora un adolescente

e ovviamente non potevo pretendere chissà cosa dalle mie capacità di discernimento. Ma credo ci fosse dell'altro. La confusione era generalizzata. Il periodo compreso tra il 1977 e il 1982 fu alquanto incasinato nel suo complesso. Nessuno ha veramente capito cosa stava succedendo finché non è uscito *Blade Runner*.

Il futuro rappresentato come un rudere, Babele come unica forma di città possibile, le macchine che provano sentimenti più intesi delle persone. Quel film fu una rivelazione per molti. Per quanto mi riguarda fu il primo film che abbia mai visto nel senso di cui dicevo prima, in un certo senso è stato la mia *Dolce vita*.

A questo proposito voglio accennare al rapporto indiretto che *Blade Runner* intrattiene con una certa maniera di intendere Roma. Non è stato infatti mai dovutamente sottolineato il debito che questo film ha con Ranxerox, e per spiegare chi è Ranxerox non c'è niente di meglio che citare la lettera di diffida inviata il 19 febbraio 1980 alla rivista "Il male" dalla Ranx Xerox S.p.A.:

Solo in questi giorni abbiamo constatato con profondo disagio che dal numero del 28 dicembre 1979 della pubblicazione periodica "Il male" è apparso un fumetto il cui titolo è "Ranx Xerox". Protagonista di detto fumetto è, appunto, un personaggio di fantasia, arbitrariamente denominato Ranx Xerox, le cui imprese sono un concentrato di violenza, oscenità e turpiloquio.

Come a voi è certamente noto, Ranx Xerox è la denominazione sociale della nostra Società e altresì un marchio registrato di proprietà della stessa: tale nome, dunque, è sotto ogni profilo di proprietà e uso esclusivo della nostra Società.

L'uso di tale nome da parte Vostra è pertanto illecito e costituisce violazione dei diritti della nostra Società. Esso, inoltre, poiché è associato a un personaggio che è poco definire peggiore, è oltretutto gravemente lesivo della reputazione della nostra Società.

Con la presente, pertanto, Vi intimiamo di voler cessare immediatamente l'uso del nome Ranx Xerox e Vi invitiamo a darci pronte assicurazioni in proposito. È nostro dovere avvertirvi che, in difetto di quanto sopra, la nostra società si vedrà costretta a tutelare i propri diritti nelle competenti sedi giudiziali. Distinti saluti, Ranx Xerox S.p.A., Resp. Direzione servizi legali.

Questa lettera dice tutto. Ranx Xerox è un fumetto che appariva sulle pagine di varie riviste underground romane a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta ed è effettivamente ciò che sostiene il legale della Ranx Xerox, un personaggio peggiore, un concentrato

di violenza, oscenità e turpiloquio. D'altronde non poteva essere altrimenti, poiché l'intenzione del suo creatore, un giovanotto della borgata Talenti di nome Stefano Tamburini, era quello di rappresentare un "coatto" romano in versione cibernetica.

Ranx Xerox, divenuto poi Ranxerox per via della diffida della ditta omonima, è una specie di Frankenstein punk assemblato con pezzi di scarto di una macchina fotocopiatrice da uno "studelinquente" di una Roma del futuro. O meglio di una Roma che allora era il futuro, essendo il fumetto ambientato nel 1986, data nella quale non è difficile leggere un grottesco ribaltamento del mitico 1968.

Per inciso, sembra che l'idea di Ranxerox sia venuta a Tamburini nel 1976 contemplando una fotocopiatrice distrutta nei corridoi della facoltà di architettura nel corso di una agitazione studentesca. Vale inoltre la pena di ricordare che per uno tragico scherzo del destino Tamburini passò a miglior vita proprio nell'anno in cui aveva ambientato le truculenti avventure della sua creatura. Fu trovato infatti trovato in sembianze di cadavere nella sua abitazione nell'aprile del 1986.

Pur nascendo in un contesto underground, la violenza gratuita e caricaturale di Ranx Xerox era una critica implicita a quel che si pensava e faceva in molti ambienti dell'estrema sinistra. Era solo un fumetto ma esprimeva perfettamente il grande momento di crisi del Movimento. Ci sarebbero molte cose da dire sulla creatura di Tamburini e sul modo in cui Tanino Liberatore lo disegnò, ma sono cose che mi porterebbero troppo lontano rispetto a quel che qui mi preme maggiormente ovvero sia quel certo modo di rappresentare Roma che è poi il modo in cui viene rappresentata Los Angeles in *Blade Runner*.

Da Caravaggio a Fellini e Pasolini, tutti coloro che sono giunti nella mia millenaria città cogliendone l'essenza più vera – che non è certo la Chiesa né le quattro pietre rimaste delle vestigia imperiali – hanno finito per ritrarla come un luogo di sozzura e indolenza morale, un bordello a cielo aperto. Anche la Roma di Ranxerox è così, una metropoli decadente e cialtrona dove la gente si droga e si scanna come niente fosse e indossa abiti

sintetici che riciclano le mode di qualunque epoca. In questo “futuro” 1986 i monumenti e gli edifici sono più o meno gli stessi della Roma reale. La sola differenza è che cadono a pezzi perché nessuno li reputa più degni di essere salvaguardati oppure, per la stessa ragione, vengono ristrutturati come il Colosseo, puntellato con immonde colate di cemento armato e trasformato in un albergo.

In fondo, la Roma di Ranxerox non è molto lontana da quella di Federico Fellini. Si racconta che Tamburini e Liberatore abbiano litigato per la nuova veste da dare al Colosseo. Tamburini voleva che fosse interamente ricostruito in plexiglas rosa. Liberatore si dichiarò contrario perché a suo avviso rendere l'effetto del plexiglas in una tavola disegnata era troppo difficile se non impossibile. Così si optò per il cemento armato.

Fu un vero peccato. Ne mastico un po' di disegno e posso assicurarvi che quanto dice Liberatore è vero. Rimango però dell'opinione che avrebbe dovuto provarci comunque. Il Colosseo in plexiglas rosa ha rappresentato una grossa perdita per l'immaginario romano. Lo so, oggi simili pacchianate possono sembrare scontate, ma allora non era così e quando si tratta di arte ogni “allora” ha il suo peso.

Provate a pensare in grande. Immaginate per un istante Federico Fellini che fa ricostruire a Cinecittà un Colosseo in plexiglas rosa. Lo trovate assurdo? Be', io no. Considerata nell'economia del bordello a cielo aperto, la cosa avrebbe dovuto essere semplicemente inevitabile. E se non è accaduta, se Fellini non ha trasformato in film la Roma di Ranxerox, è soltanto per una sfortunata coincidenza, per uno scarto generazionale di troppo, perché una persona è impegnata e un'altra non lo è anche se poi, in quanto artisti, si somigliano come due gocce d'acqua. O quasi.

Quello che avrebbe potuto essere Roma è diventata invece la Los Angeles di *Blade Runner*. La vita sa davvero essere strana a volte. Ma c'è sempre tempo per rimediare, per ricostruire questa città per quel bordello a cielo aperto che è. Uno di questi giorni mi ci metto di buzzo buono. Giuro che lo faccio. Salderò una volta per tutte i miei conti in sospeso con Roma.

Ma fino ad allora non potrò fare a meno di ringraziare Fellini. I suoi pezzi di bordello che ha ricostruito a Cinecittà hanno rappresentato la possibilità di riconciliarmi, seppure in parte, con la storia che mi sono lasciato alle spalle e con il luogo in cui sono nato. Hanno fatto sì che potessi guardare con meno sensi di colpa ai miei tentativi di fuga dal reale, agli sconfinamenti nel visionario, alla voglia di appartenere a un tempo che non è il mio, alla predilezione per i paradisi perduti, le età dell'oro. Forse non hanno reso la mia vita dolce come avrei voluto ma mi hanno comunque tolto un po' di amarezza. Diciamo che l'hanno resa agrodolce. Che non è poco. Non è poco per niente.

Tommaso Pincio – Writer

A Bittersweet Life

A few months ago I was contacted by the offices of a television program. They were preparing a piece on Kurt Cobain. As I had written a novel based on the sad circumstances of the suicide of this twenty-seven year old, they asked to interview me. They wanted to know my opinion about the “mysterious” circumstances of the death. The program was called *Voyager. Pushing the boundaries of knowledge*, and as you may have already guessed, it was one of those classic program about mysteries. In this case the thesis that the authors of the program were trying to prove was that of the murder plot.

The first reaction was to refuse. As far as I was concerned there was no dark side to discover. On a grey day in April about ten years ago Cobain positioned the barrel of a gun in front of his open mouth and pulled the trigger. This is all. No mystery. Apart from human nature, obviously, which is an unfathomable mystery. Whatever Freud might think about it, nobody will ever be able to explain why people do what they do. Not always, at least. In the end I accepted. I accepted because the interview would be recorded in the suite 451 of the Hotel Excelsior in Rome. I accepted because in that

room on 3 March 1994, Kurt Cobain swallowed seventy Rohypnol pills after leaving a farewell message: "Like Hamlet, I must choose between life and death". He was saved by the skin of his teeth. He was saved only to try and commit suicide once again one month later, successfully.

I confess it. I was moved by a slightly morbid curiosity of seeing that suite. And I liked the idea that it was a suite of the Hotel Excelsior, the suite of a luxury hotel in the centre of Rome. Given my standard of living, I rarely get to go into such glamorous places. This is also why I accepted.

When I arrived I was invited to take a seat on a sofa as the crew had to shoot some linking shots. I said there was no problem, and it was true, The crew was working in the bedroom whilst I was left by myself sitting on a sofa in the lounge.

I am not quite sure what I expected to find. Ghosts or something similar, I imagine. I sat there for quite a while but I didn't feel anything unusual. Even if the walls of that room had absorbed some of Kurt Cobain's unhappy spirit either that spirit had dissolved over time or I wasn't able to perceive it.

It was winter and the heating system had transformed the room into a sort of oven. So I got up and went to the window. And this is when something strange happened. Something that had nothing to do with the ghost of an American rock star obsessed by suicide.

I looked outside and there was a strange thing, the ghost of via Veneto. I was born in Rome, I live in Rome and obviously I know via Veneto well. God knows how many times I have taken it. However. I don't know whether you've ever noticed how different a street looks when seen from above, rather than walking it or driving it. To make a long story short, I looked out of the window and via Veneto appeared to me like a ghost of a street. A few passers-by numbed by the cold were strolling on the pavement. A few cars moved slowly on the tarmac.

I think that saying that I looked out onto a ghostly street would not be accurate. It wasn't deserted, after all. However it filled me with a sad sense of desolation. The early twentieth century buildings, the cafes with French names and the sycamores. Despite the people walking by and the cars it all seemed desolately still.

I realised that I had always seen it like this, sad in that unnatural way that is typical of abandoned places. I also understood that that feeling arose from a past when Romans would go to via Veneto to see cinema stars up close under the flashes of the paparazzi.

Due to my date of birth I never saw this bygone time when via Veneto was an open air party, the fashionable and intellectual heart of the city. But I know that it happened and that it has a name. That time is called "La dolce vita". I've often read that via Veneto was never that glittering thing that one would imagine. Yes there was a discreet bustle towards the end of the fifties, but it was a brief season, a few years at the most, during the

final papacy of the prince Eugenio Pacelli, Pio XII, a pope that according to rumours circulating after the war was resolutely against the possibility of Rome having a nightlife.

If they told me that there was no golden age called “dolce vita” I would believe it. When you get down to it all golden ages are imaginary periods, mere emanations of collective desires. La dolce vita is no exception. After all *La dolce vita* was first of all the title of a film by the most visionary of Italian directors and afterwards, only afterwards, the legend of via Veneto.

Once again due to my date of birth I’ve seen very few of Fellini’s films at the cinema and these few belong to his final period. *Voce della luna* and thereabouts. The least memorable Fellini, just to be clear. I have confused recollections of the others consisting of seeing them on television, hired videos, sequences shown in some documentary or quoted in other director’s films or photographs seen in books or magazines.

Don’t ask me why, but I am convinced that in order to truly see a film it must be seen at the cinema, when it comes out. Seeing films in rep can help to enrich a cinematic culture and to know important films. But knowing a film doesn’t mean having seen it, just like knowing that a certain period has existed doesn’t mean having lived it. I think that you can’t see a film about a bygone period, unless you have lived through that period.

“I was born, I came to Rome, I got married and I entered Cinecittà. Nothing else”. Federico Fellini once reduced the story of his life to these few elements. The meaning of these words is clear. Apart from the relationship with Giulietta Masina, Fellini’s life, according to Fellini, was two things: Rome and Cinecittà. Two things that upon closer inspection are one: Rome or Cinecittà, according to the point of view that you choose. Because it was from *Dolce vita* that Fellini started to reconstruct Rome in Cinecittà. Via Veneto, for example. The pavement of the Café de Paris that can be seen in the film is a perfect copy of the original, prepared in Cinecittà’s studio 5. And it’s a well known fact that for Fellini, Cinecittà’s via Veneto was much prettier and real than the real one, even if the copy was flat and not with a gentle slope, like the real via Veneto.

Behind the determination to reconstruct places there wasn’t just Fellini’s idea of cinema but also the nature of his Roman aspect. In some way, Fellini didn’t come to Rome. He came back to it. Ida Barbiana, his mother, was Roman. She left the city to go to Rimini after getting married to Urbano Fellini, a marriage that compromised the woman’s relationship with her family. The sudden separation from her roots left deep marks in Ida that, it seems, took refuge in long silences and prayer.

It’s equally probable that Federico Fellini inherited something of the nostalgia that afflicted the mother. If so, his coming to Rome could be seen as a return, a very special type of return, a return to a place that in actual fact one has never been in but that one nevertheless feels familiar. Even Fellini’s well known reluctance to travel, to move from Rome, can be

interpreted as a fear or refusal, call it what you like, to relive his mother's traumatic separation.

I don't think that I am flaunting any particular insight if I linger on the fact that in all forms of nostalgia, time has a fundamental role. Therefore I will say another banality, that it is in the nostalgia for lost paradises and golden ages – places and periods that one hasn't lived in – that the past reveals all its weight. In this specific form of nostalgia, that we could define as "indirect nostalgia", time prevails inevitably over space and the dimension of the dream cannot fail to congest the dimension of the memory. It was therefore inevitable that Fellini not only preferred the reconstructed Rome but that he also considered it more real. Because it was like that: his "true" Rome wasn't the real one. There, now I've said it.

There is a great amount of literature about Fellini's lack of interest for strictly technical aspects. They say that he didn't care to know how a camera worked and that he never looked through the view finder of a camera until he was thirty. This lack of interest, combined with the director's formative experiences as illustrator and caricaturist, has fuelled the idea that Fellini's approach to cinema was pictorial.

This is undoubtedly true but we should clarify what one means for "pictorial". In fact not all painting is the same. To simplify things, there are artists that use painting as a means to represent the real and others for which it is an end, a reality in itself. The latter is not interested in painting the world as much as creating an alternative one made of paint, a true painted world that can also recall the real world but that follows its own rules, a world that can forget about the laws of physics.

Fellini the director belongs to this type of painters. His first shot was in 1944, when he was still just a scriptwriter and sometimes assistant director. That year Rossellini was working on *Paisà*. During shooting he fell ill and in order not to lose valuable time instructed his assistant to shoot some scenes.

Federico Fellini, the assistant, immediately embarked on a heated discussion with the camera operator because, for the first shot in his life he had decided to keep the camera low. The cameraman refused to shoot from what he considered "the point of view of a mouse". The story goes that Fellini threatened to have a hole dug so that the camera could be positioned even lower. It seems also that Fellini's insistence was generated by wanting a shot inspired on De Chirico.

Giorgio De Chirico is the classic artist that considered painting as a reality in itself. Along the inclined surfaces of his metaphysical perspectives, De Chirico, another adopted Roman, built Italian squares with buildings that miraculously stay upright. His paintings, more than recreating a place, tend to define a dreamy atmosphere of a particular moment, that melancholy of autumn afternoons when shadows are particularly long and spectral.

Fellini looked at places from a temporal point of view too. One of his favour-

ite moments was dawn, not seen as the start of a new day but as the end of a night spent roaming and carousing about. This is how *La dolce vita* ends, with a handful of party-goers that after an orgy in a villa in Fregene find themselves on a beach to witness the miraculous catch of a dead fish.

The feeling that I felt observing via Veneto from the windows of the suite at the Hotel Excelsior was similar to the De Chirico and Fellinian atmospheres, to the autumnal afternoons of one and the rambling dawns of the other, to that strange sense of loss and serene precariousness that is typical of both. The fact is that that road seen from above wasn't simply via Veneto, but a reflecting road, a ribbon of tarmac that reflected my conflictual relationship with the city that I was born in. I saw "my" Rome, the Rome of *la dolce vita*, of my golden age. The Rome that I never lived in.

I have written four novels up to now. Not one of them is set in Rome. Obviously it's no accident. It's well established that literature is the depository of language and therefore also of the cultural traditions of the places where the language that a writer expresses himself in is spoken. To avoid the inconvenience of facing up to such a difficult question, I at times say to myself that my home is what I write. I say it sincerely. But I must admit that I don't resolve the problem by saying this. Let's say that I approach it sideways. I look at the thing from a point of view that no longer makes it seem like a problem.

It's not a mistake as such because art isn't supposed to resolve problems. And yet the problem remains and it is problem that I must be thankful for because thanks to it, or rather thanks to the need to elude it, I have become a writer, for better or worse. Fellini and *la dolce vita* take a prominent role in this problem and in its avoidance.

The film's release was greeted with great commotion. *La dolce vita* certainly wasn't a film that the Italian morals of the time could digest very easily, we are talking of 1960, after all. What's more, the image that came out of the film was that of a country that was decadent if not actually in decline and it was an image that clashed with the climate of great confidence that people pretended to feel in Italy at the time. After all it was still the economic boom.

Fellini refrained from explaining his position towards the ephemeral world that he had portrayed. It's just as likely that he didn't have a position. At least not in the moral sense of right and wrong. Fellini didn't approve or detest the life of via Veneto, whether sweet or corrupt. It was life, no more no less.

So called civil society couldn't afford to do likewise. It had to decide which side to take and to do this had to assign Fellini a position, even if he didn't have one and didn't want to have one. On the 9 February 1960 there was a parliamentary question: "Attempts of this kind must be stamped out immediately because they prove to be highly corrosive", because they "infiltrate the new generations with the worm of easy, materialistic life, devoid of ideals, effectively contributing to the disruptive work of subversive political forces".

I wasn't born at the time but with the wisdom of History, to my contemporary ears, those words acquire a prophetic quality. They are words that anticipated the world in which, two decades later, I lived my adolescence. I stepped through the doors of Rome's art school in 1977, the year in which the political protest reached its height and derailed definitively into armed conflict. In the spring of the following year Aldo Moro, the Christian Democrat president, was kidnapped and murdered by the Red Brigades.

I can't say whether at the time I had a vague idea about *La dolce vita*. The Rai annals confirm that the first time the film was shown on television was 24 September 1975. I was only twelve at the time but it's not impossible that I may have furtively seen some sequences. However, between all sorts of occupations and protests, my way of hanging around the school classrooms was rather Fellinian. Politically and ideologically speaking I was a complete agnostic. I only thought about drawing. I couldn't understand why an artist had to be "committed", to use an expression that was all the rage in those years, and seeing as the great majority of people my age were committed in one way or another I was regularly emarginated.

Once I finished school, there was a brief period in which I was tempted by the idea of going to the *Centro sperimentale di cinematografia*. Being admitted was another matter, so I opted for the stage design course at the Fine Arts Academy where they took anyone in. It was by now the beginning of the eighties, the decade in which the Movement was sent to hell along with everything that it entailed: inspirational protest, anticonformism, class struggle and libertarian utopias. It was the moment of the hedonistic reflux. The mantra had changed, it was "lack of commitment". The meaning of life was no longer rebelling and struggling for a better world but adapting in order to make money and enjoy life.

I must confess that for a time I felt like a forerunner. Now it was possible to feel aesthetic emotions without political undertones and I could live my uncommitted life convinced that I was right. I continued to conduct a Fellinian existence. I did a bit of everything and a lot of nothing, like Marcello in *Dolce vita*. I attended set design courses, I yearned to become a painter by imitating De Chirico, I scribbled things with no literary ambition because becoming a writer seemed to me like the saddest thing that anyone could do. But more than anything else I wondered around. I went out in the evening convinced that I would find the answer to the meaning of life by exploring the night and I regularly reached dawn with a foggy head, holding meaningless discussions with friends and trying to find another place to go to that wasn't the overwhelming sadness of home.

The fall of the Wall was strangely unexpected. What followed made me change my mind about many things, starting from writing. It would take too long and it would perhaps be superfluous to explain the reasons why I came to hate the eighties with all my soul, which rendered my relationship

with Rome even more complicated and unresolved. I am not even too sure that an artist can really be uncommitted.

After all, when I say that I spent my adolescence in complete political agnosticism I am being rather unfair with myself. In actual fact I too felt uneasy about how things were going in our country. Let's say that I was even rather pissed off. What set me apart from the Movement was that I didn't believe in political commitment. I didn't believe in ideologies either. For me certain things were passé. I felt the need for a different world, that I was in conflict and in this I was in tune with the times.

From the streets of London a new spectre was haunting the youthful European undergrowth: the aesthetic of disgust and disillusionment. I have never, strictly speaking, been a punk and yet many aspects of the new philosophy were not foreign to me. I listened to the music that you had to listen to. Sex Pistols, Clash, Ultravox, B-52's, everything. I had even set up a band with a couple of friends. We were called "The uptown shit", just to give you an idea of what I was like.

Nevertheless everything appeared confused to me. Until my sacrosanct rage didn't vent itself in a precise direction and often it didn't vent at all. I was still an adolescent and obviously I couldn't expect that much from my judgement. But I think there was something else. There was a general confusion. The period between 1977 and 1982 was fairly messed up overall. Nobody really understood what was going on until *Blade Runner* came out.

The future portrayed as a ruin. Babel as the only possible form of future city. Machines that feel emotions more intensely than people. That film was for many a revelation. For me it was the first film that I saw in the way that I was saying earlier, in some way it was my *Dolce vita*.

Speaking of which I want to mention the indirect relationship that *Blade Runner* maintains with a certain way of seeing Rome. The debt that this film owes to Ranxerox has never been fully pointed out and in order to explain who Ranxerox is, there's nothing better than a section of the warning letter sent on 19 February 1980 to the "Il male" magazine by Ranx Xerox S.p.A.:

We have recently taken notice with great discomfort that a comic entitled "Ranx Xerox" has appeared in the magazine "Il male" as of the 28 December 1979. The protagonist of the above mentioned comic is a fantastical character called Ranx Xerox, whose exploits are a concentrate of violence, obscenity and obscene language.

As you are certainly aware Ranx Xerox is the name of our company and also a registered trademark of the selfsame. The name, therefore, is under every profile property and of exclusive use by our company.

The use of the name by yourselves is thus illegal and violates the rights of our company. Furthermore in being associated to such a lowly character it is gravely damaging for our company's reputation.

We therefore demand you immediately stop using the name Ranx Xerox and ask you to provide us with prompt assurances to the effect. It is our duty to inform you that, failing the above, our company will be forced to safeguard its rights in the competent judicial offices. Kind regards, Ranx Xerox S.p.A., Manager of Legal Services.

This letter explains it all. Ranx Xerox was a comic that appeared in various Roman underground magazines between the seventies and eighties and was just what the Ranx Xerox lawyer maintained, a lowly character, a concentrate of violence, obscenity and obscene language. After all it couldn't be otherwise because the aim of its creator, a guy called Stefano Tamburini from the Talenti neighbourhood, was to portray a cybernetic version of a Roman yob.

Ranx Xerox, which then became Ranxerox in view of the warning from the company of the same name, was a sort of punk Frankenstein, assembled from cast off pieces of a photocopier by a "delinquent/student" in a Rome of the future. Or rather in a Rome that then was the future as the comic was set in 1986, a date that doesn't conceal a grotesque overturning of the legendary 1968.

Incidentally it seems that Tamburini had the idea for Ranxerox in 1976 whilst contemplating a trashed photocopier in the corridors of the architecture department during the student protests. It's also worth mentioning that due to a strange twist of fate Tamburini passed on to a better life in the same year that he had set the gruesome adventures of his creatures. His corpse was found at his home in April 1986.

Even though it began in an underground context, the gratuitous and caricatured violence of Ranx Xerox was an implicit criticism to what was going on in certain circles of the extreme left. It was only a comic but it expressed perfectly the great crisis of the Movement. There would be many things to say about Tamburini's creature and the way that Tanino Liberatore drew it, but it would lead me too far from what I would really like to talk about here and that is that certain way of portraying Rome, which is after all the way that Los Angeles was portrayed in *Blade Runner*.

From Caravaggio to Fellini and Pasolini, all those that came to my millenary city, catching its truest essence – which is certainly not the Church or those four stones left over from Imperial remains – have ended up portraying it as a place of filth and moral indolence, an open air brothel. The Rome of Ranxerox is like this too, a decadent and slovenly metropolis where people take drugs, lay into each other for the slightest reason and wear synthetic clothes that recycle the fashion from any period. In this "future" 1986 the monuments and buildings are more or less the same as the ones in the real Rome. The only difference is that they are in ruins because nobody thinks they are worth saving or, for the same reason, they are restructured like the Coliseum. Propped up by depraved amounts of reinforced concrete and turned into a hotel.

After all Ranxerox's Rome was not so distant from Federico Fellini's. The story goes that Tamburini and Liberatore argued about the Coliseum's new look. Tamburini wanted it entirely rebuilt in pink Plexiglas. Liberatore was against it because he believed that conveying the Plexiglas effect in a drawing was too difficult if not impossible. So they settled for the reinforced concrete.

It was a great shame. I know a little about drawing and I can assure that Liberatore was right. But I remain of the opinion that he should have tried anyway. The coliseum in pink Plexiglas was a great loss for the Roman imagination. I know, today similar garish things may seem obvious, but at the time it wasn't like this and when we talk about art every "time" has its weight.

Try to think big. Imagine for an instant that Federico Fellini has a pink Plexiglas Coliseum built in Cinecittà. Do you find it absurd? Well, I don't. Considered in the economy of the open air brothel, it would have been inevitable. And if it didn't happen, if Fellini didn't transform the Ranxerox Rome in film, it was only due to an unfortunate coincidence, due to one too many generation gaps, because someone was busy and someone else wasn't. Even if, as artists, they resemble each other like two peas in a pod. Or almost.

What could have been Rome became the Los Angeles of *Blade Runner*. Life can really be strange sometimes. But there's always time, to rebuild this city for the open air brothel that it is. One of these days I'll get down to it. I swear I'll do it. I will settle all my outstanding debts with Rome.

But until then I can't fail to thank Fellini. His pieces of brothel that he reconstructed in Cinecittà represented the possibility of reconciling myself, even if just in part, with the history that I left behind and with the place that I was born in. They allowed me to see my attempts to escape the real, the digressions into the visionary, the desire to belong to a time that isn't mine, the predilection for lost paradises and golden ages with less guilt. Perhaps they haven't rendered my life as sweet as I would have liked but they removed some of the bitterness. They've made it bitter sweet. Which is no small thing. No small thing at all.

UMBERTO CURI
DOCENTE DI STORIA DELLA FILOSOFIA

Una precisazione. Per prima cosa, anche in rapporto alla questione che è stata proposta nella presentazione, io sono convinto che sia molto poco interessante sapere quale importanza, quale ruolo, abbia avuto nella mia autobiografia il contatto con Fellini, che certamente vi è stato ed è stato anche particolarmente significativo.

Di per sé mi pare che interrogarsi sul significato che nella biografia di uno studioso di filosofia possano avere avuto i film di Fellini non è, almeno così mi pare, una questione rilevante. È invece rilevante a mio giudizio, e quindi parto da questa premessa proprio per far capire anche il taglio della breve conversazione che voglio proporvi, cercare di vedere in che forme e in che modi l'opera di Fellini in quanto tale tocca, e in maniera non incidentale, non periferica e non priva di significati profondi, anche la filosofia.

Badate bene, non si tratta qui di proporre una lettura filosofica dell'opera di Fellini, ma piuttosto di cercare di capire quale fra i molti temi della sua ricerca, perché di questo credo si debba parlare, possa essere considerato rilevante, e anzi pienamente comprensibile proprio in una prospettiva filosofica. Quindi, da questo punto di vista, piuttosto che parlare del mio Fellini partirò dal Fellini degli altri, per poi arrivare brevissimamente al mio. Il Fellini degli altri è, almeno da quello che è dato leggere, soprattutto condensato nella forte enfasi con cui la sua opera complessiva è giudicata essere cinema della memoria. Anzi, credo che una delle distinzioni ormai canoniche per quanto riguarda l'interpretazione dell'opera felliniana, sia quella di distinguere

tra un filone di film che si costituiscono come cinema sul cinema, tutti abbiamo in mente ad esempio lo stesso 8½ di cui molto si è parlato oggi, da quel filone di film che invece sono considerati rappresentativi di un cinema della memoria.

Vorrei cercare di approfondire questo ragionamento, cercando di vedere fino a che punto davvero si possa parlare, e non soltanto limitatamente ad alcune opere, ma più in generale per quanto riguarda il significato complessivo della sua opera, in che senso, in che misura, ma soprattutto in quale accezione si possa parlarne come cinema della memoria.

Ma per fare questo a me pare indispensabile cercare di chiarire il significato, la funzione, il ruolo che ha la memoria, e anzi – come vedrete dal breve percorso che intendo proporvi – partendo dalla constatazione che è possibile concepire la memoria in almeno due modi molto diversi tra di loro, talmente diversi da poter essere considerati fino a un certo punto perfino l'uno antagonista rispetto all'altro. E allora si tratterà di capire a quale di queste due accezioni di memoria, in maniera più appropriata, possa essere ricondotto il cinema di Fellini.

Partirei da quella che è l'accezione intuitiva di memoria, quella del senso comune. La memoria cioè come magazzino o deposito nel quale vengono riposti una serie di dati, di elementi di informazione, di ricordi. Una sorta di luogo, sia pure non fisico, nel quale noi sistematicamente archiviamo tutto ciò che non può occupare più il nostro presente, e che viene stoccato appunto in questa sorta di magazzino che è la memoria. Concepita in questo modo la memoria è, ripeto, un luogo sia pure immaginario, nella quale vengono sistematicamente trasferite tutte le cose che, non appartenendo più al nostro presente, si riferiscono a quella dimensione del tempo che non è più, e cioè al passato.

Da un certo punto di vista, già lo preannuncio, concepita in questo modo la memoria è un archivio di materiale inerte in cui giacciono, anche sotto il profilo della gerarchia dell'importanza, le cose che sono cadute. Poi cercherò di dire perché questo termine, questo verbo "cadute", è appropriato per parlare di questo modo di concepire la memoria.

La metafora o l'esempio più significativo di questo modo di concepire la memoria è proprio la memoria del computer, che è il luogo dove andiamo ad immagazzinare tutto ciò che non appartiene al nostro lavoro attuale ma che costituisce il materiale sul quale abbiamo lavorato in passato. Non perché sia necessario fare una citazione dotta, ma perché come vedrete ha un suo significato, questo modo di concepire la memoria viene già canonizzato con due famosissime metafore proprio da Platone e da Aristotele.

Credo che molti dei presenti ricorderanno come entrambi nelle loro opere abbiano paragonato la memoria ad una tavoletta di cera nella quale si imprimevano delle tracce, dei segni che sono, per l'appunto, un modo per immagazzinare ciò che è appartenuto ad una zona del tempo ormai passata. Questa concezione, direi archivistica o se preferite informatica della memoria, che quindi ha radici molto lontane perché Platone e Aristotele significa le origini della tradizione culturale dell'Occidente, trova un significativo punto di riscontro nel modo con il quale viene concepito il contrario della memoria, e cioè l'oblio.

Penso che tutti noi abbiamo in mente ciò da cui deriva il termine "oblio". Oblio viene dal latino *obliviscor*, lo ricordiamo tutti, ma la cosa singolare è che *obliviscor* vuol dire spianare, levigare, e cioè esattamente cancellare le tracce che sono state impresse sulla tavoletta di cera della nostra memoria. Senza dover ricorrere a citazioni latine o greche, basta pensare a come ciascuno di noi dice con quali verbi allude all'azione dell'oblio. L'azione dell'oblio è il dimenticare, cioè è il cadere dalla mente, o è lo scordare, cioè il cadere dal cuore. Oblio significa cioè una perdita, una caduta fuori, che sta di nuovo a presupporre che invece la memoria è conservazione. Tanto quanto l'oblio è spianare le tracce, rendere *levis* quella tavoletta di cera, allo stesso modo la memoria è trattenimento, conservazione di queste stesse tracce.

In qualche modo una conferma di questa maniera di concepire l'oblio lo abbiamo anche nelle lingue moderne: *forget* in inglese vuol dire cadere fuori, esattamente come *vergessen* in tedesco.

Sicché noi tutti pensiamo che c'è un luogo, sia pure immaginario, sia pure metaforico, nel quale noi trasferiamo dei materiali, dei documenti, delle informazioni, e questo luogo è la memoria.

C'è da chiedersi se per quanto riguarda Fellini sia questa la concezione della memoria alla quale può essere ricondotto il suo cinema in quanto cinema della memoria, se cioè le opere di Fellini possono essere interpretate – come talora è stato detto da critici non benevoli – come una sorta di indulgente narcisismo, come un ripiegamento inerte su memorie del passato, appunto come un aggirarsi in un magazzino spoglio, popolato di cose ormai inerti, quale sarebbe questa concezione archivistico-informatica della memoria.

Avrete già capito che su questo modo di interpretare Fellini io non sarei d'accordo. Invece mi pare che sia possibile, senza particolari acrobazie interpretative, ricongiungersi a una maniera di concepire la memoria altrettanto antica, anzi ancora più antica di quella canonizzata da Platone e da Aristotele. Un modo di concepire la memoria, come accennavo prima, non solo molto diverso ma tendenzialmente perfino opposto rispetto al modo con il quale abitualmente e intuitivamente la pensiamo. Mi riferisco ad alcuni documenti che conosciamo tutti, sui quali purtroppo in un'età inadatta qual è quella della prima adolescenza ci siamo soffermati sui banchi di scuola. Alludo cioè ai grandi poemi che sono all'origine della tradizione culturale dell'Occidente. I poemi di Esiodo da un lato e quelli di Omero dall'altro presentano moltissime differenze tra di loro. Uno dei punti di contatto, a mio giudizio uno dei più importanti e sorprendenti, è che in entrambi è centrale, direi che ne costituisce l'incipit, il riferimento ad una musa che è appunto Mnemosyne, cioè la memoria.

Nel mondo arcaico, quindi prima ancora dell'impostazione platonico-aristotelica della memoria come tavoletta di cera, ci troviamo in presenza di un modo di concepire la memoria come Mnemosyne, che indica una facoltà specifica, ed è la facoltà del poeta. Ciò che caratterizza il poeta – di qui allora quella sorta di ritualità obbligata che è cominciare i poemi con l'invocazione alla musa – è che egli canta perché assistito da Mnemosyne, assistito dalla memoria.

Ma attenzione, la memoria che fa cantare il poeta, non solo in Omero e in Esiodo, ma anche negli equivalenti della grande letteratura latina, non è affatto la memoria che ci introduce in un magazzino spoglio di cose inerti, ma è piuttosto la memoria che consente al poeta di raccontare come se fosse presente, come se fosse *simul*, ciò che era, ciò che è e ciò che sarà.

È una delle ragioni per le quali i grandi poeti del mondo antico sono perlopiù ciechi. Sono ciechi perché essi sono investiti di quella superiore capacità di visione che è la vista dell'intelligibile, e cioè l'esplorazione del mondo dell'invisibile. Da questo punto di vista ciò che il poeta canta non è soltanto riduttivamente il passato, perché anzi è quel passato che attraverso il canto del poeta diventa presente. Alla visione del poeta ciò che è stato non è il "non più" e ciò che deve ancora avvenire non è il "non ancora", ma entrambi sono presenti nella sua visione. Ecco perché egli descrive una realtà che sta vedendo e di cui rende partecipi coloro che ascoltano il suo canto.

Ma c'è un punto ulteriore con il quale vado a finire. Questa visione del poeta non è soltanto un modo per revocare l'andamento cronologico del tempo, per abbattere quindi la distinzione tra passato, presente e futuro riconvocando nel presente anche le dimensioni del passato e del futuro, perché ciò che il poeta descrive con la sua visione è anche e soprattutto il fondo dell'essere. Il poeta ha accesso ad una dimensione di realtà che resta inattuabile agli altri mortali. Assistito da Mnemosyne, assistito dalla memoria concepita in questo modo, il poeta ci rivela zone della realtà che altrimenti restano inaccessibili. Da questo punto di vista davvero si può dire che la memoria così concepita è letteralmente una geografia del soprannaturale, è una rivelazione dell'invisibile. Ed è attraverso questo processo, una sorta di vera e propria discesa all'Ade, che il poeta può metterci in contatto con dimensioni del tempo e zone della realtà alle quali altrimenti noi non potremmo arrivare.

Avrete capito che la mia convinzione è che se vogliamo usare per Fellini la formulazione "cinema della memoria", dobbiamo riferirci a questo modo di concepire la memoria. Io credo che la

sua opera sia per l'appunto una sorta di geografia del soprannaturale, una rivelazione che è paragonabile, per tornare ad Esiodo, a quella esperienza dell'iniziato che viene posto di fronte ad una dimensione della realtà in precedenza sconosciuta.

Questo accesso a zone altrimenti inevitabilmente oscure del reale, consentito da Mnemosyne e dalla memoria, è ciò che io credo ritroviamo in Fellini, con una postilla – mi accontento di questo piccolissimo riferimento autobiografico – che questo modo di far funzionare la memoria, questa maniera per reagire ad una concezione puramente conservatrice della memoria piuttosto che adoperarla come attiva “rimemorazione” di una dimensione di tempo che diventa *simul*, che diventa presente, è accompagnato nell'opera di Fellini da una deliberata manomissione, fino alla sua cancellazione della dimensione del tempo.

E questa cancellazione della dimensione cronologica del tempo ci consegna anche forse l'illusione, forse la speranza, di una sorta di immortalità. Vi ringrazio.

MARIO SESTI

Questa rielaborazione di un luogo classico, diciamo così, della letteratura su Fellini, e quindi questa analisi del concetto di memoria alla luce anche di alcuni grandi snodi culturali del sapere occidentale in generale, mi sembra abbia il grosso pregio di rivelare un altro mistero però: per quale ragione ci sembra così convincente il fatto che questo concetto di memoria abbia poi a che fare necessariamente con le parti più oscure, con tutto ciò che nel mondo genera mistero, stupore, quel misto di orrore e di curiosità che c'è proprio nello sguardo felliniano? Qual è la radice che tiene insieme queste due cose?

UMBERTO CURI

Penso che in effetti una delle ragioni per cui è evidentemente inappropriato richiamare la prima accezione di memoria, è che questa implica una sorta di trasmissione meccanica di dati, con l'aggiunta che questi dati – non so se sono riuscito a farlo capire – proprio per il loro carattere di essere parti, spezzoni, pezzi del

passato, in realtà non sono. Cioè, fino a che continuiamo a concepire come grande magazzino la memoria continuiamo, in realtà, a consegnare ad una dimensione effettivamente irrecuperabile ciò che essendo stato viene giudicato passato.

Viceversa intesa in questa maniera assolutamente attiva come esercizio di “rimemorazione”, bisognerà ricordare che, questo è uno degli aspetti che abbiamo perso nella nostra cultura e che era diffusissimo nella cultura antica, la memoria era qualcosa che doveva essere coltivata, un esercizio quotidiano che doveva essere coltivato. Qualcosa per cui erano pensabili anche vere e proprie mnemotecniche, cioè elaborazioni di tecniche che consentissero di agevolare l’attiva “rimemorazione”.

Tutto ciò perché? Perché non si tratta semplicemente di rivolgersi al passato, ma di andare a esplorare zone della realtà – come è stato evocato nella domanda – che altrimenti o sfuggono o restano in penombra, e che attraverso l’esercizio della memoria intesa in questo modo possono invece essere recuperate e valorizzate.

Qualcuno ha sottolineato per esempio il riferimento ad *Amarcord*, che questo *Amarcord*, certo, ha come titolo l’espressione dialettale e romagnola che vuol dire “mi ricordo”. Ma è stato proprio notato che c’è anche un modo diverso per leggere questo “amarcord”, e cioè considerare il termine composto da “amaro” e “cord”, cuore. Perché quel ricordo che troviamo, quell’esercizio di memoria che troviamo in *Amarcord*, non è semplicemente puro compiacimento narcisistico di qualcosa che non è più, ma ha quel sapore amarognolo che si ha tutte le volte che ci si pone in gioco, alla frontiera fra un tempo di cui si revoca l’essere caduto fuori e lo si richiama nel presente, è un presente a cui quel tempo di per sé non appartenerebbe.

Da questo punto di vista io credo che non sia stata casuale questa ambivalenza del titolo che Fellini ha scelto per il suo film, quasi proprio a sottolineare una molteplicità di piani a cui la dimensione della memoria costitutivamente rinvia.

MARIO SESTI

Un'ultima cosa. Posso chiederle qual è a suo avviso il film di Fellini, anche l'immagine se vuole, in cui questa idea che la memoria sia una tecnica per fare irrompere nel mondo della normalità segmenti di realtà che tradizionalmente sono tenuti fuori da forme di occlusione? Qual è l'inquadratura o la scena di Fellini che la fa pensare di più a questo?

UMBERTO CURI

Come è comprensibile è difficile scegliere. Un punto però a me pare decisivo. Allora dopo che ho esaurito il mio compito posso avere un piccolo spunto di autobiografia. Io non sono mai riuscito a vedere le inquadrature di Fellini come riferite all'attualità, sono sempre immagini pesanti di tempo, in cui si sente cioè la condensazione del tempo. Per cui in ogni momento, in ogni inquadratura, è come se si cogliesse uno spessore, che è al tempo stesso, a mio giudizio, Mnemosyne, che non è solo uno spessore cronologico di deposito cronologico, ma di contenuti di verità. Ciò che, tra l'altro, il poeta fa quando canta, dice la verità, cioè svela ciò che altrimenti sfugge.

In quale inquadratura tutto questo è evidente? Per me in tutto il primo cinema di Fellini fino a 8½ – non sono un critico cinematografico e non invado terreni che non sono di mia pertinenza – fino a 8½ concluso, con un 8½ in cui credo che Fellini abbia detto anche di sé stesso, manipolando e manomettendo fino in fondo la dimensione puramente cronologica del tempo, fino a che limite ci si può spingere, dopo il quale c'è solo l'afasia. Perché dopo, quando il poeta ha completato il canto, egli resta cieco dal punto di vista visibile e resta afasico dal punto di vista della parola.

Dopo Fellini ha continuato, tra virgolette, a parlare, ma questa è una cosa mia, lo trovo molto meno pregnante, denso, direi definitivo, di quanto non sia stato nelle prime opere fino a 8½.

Umberto Curi – History of Philosophy Professor

A clarification. First of all, as far as the question that has been proposed in the presentation, I'm convinced that it is of little interest knowing the importance or the role that the contact, which I had and which was also particularly significant, with Fellini has had on my autobiography.

Interrogating oneself about the importance that Fellini's films may have had on the life of a philosophy scholar is in itself, I think, irrelevant. On the other hand I believe that it is important, and therefore I'm starting from this introduction in order to reveal the approach of my brief talk, to examine the way that Fellini's work touches, not accidentally, nor marginally and not without deep meanings, philosophy too.

Mind you I am not proposing a philosophical interpretation of Fellini's work, but on the other hand to try to understand which one amongst the many themes that he researched, because I believe that's what it was, can be considered relevant and even fully understandable in a philosophical perspective. Therefore, from this point of view, rather than talking about my Fellini, I will start talking about other people's Fellini in order to finally arrive very briefly to mine.

Other people's Fellini is, according to what has been written, especially concentrated on the strong emphasis with which his complete work is judged to be cinema of the memory. Or rather, I believe that one of the by now canonical distinctions that is made in terms of interpreting Fellini's work, is to distinguish one genre of films that is referred to as cinema about cinema, and we can all recall for example 8½ that has been often mentioned today, from the films that are considered representative of the cinema of the memory.

I would like to develop this line of reasoning and try to see the extent and meaning, of the concept of cinema of the memory, not in terms of a few works but in general, in terms of the overall meaning of his work.

But in order to do this it seems to me that it is indispensable to try to clarify the meaning, function and role of memory and, in fact – as you will see from the brief talk that I am proposing – by starting from the observation that it is possible to conceive memory in at least two very different ways, so different from each other that they could even be considered antagonist. Therefore we will have to understand which one of these two acceptations of memory can most appropriately be traced back to Fellini's cinema.

I would start from the intuitive meaning of memory, that is its most common meaning. Memory as magazine or deposit in which to store data, information and recollections. A place, that isn't physical, in which we systematically archive all that can no longer occupy our present and that is stored in this sort of magazine that is the memory. Memory, conceived like this, is, I repeat, an imaginary place, into which we systematically transfer everything that, no longer a part of our present, refers to that dimension in time that is no longer, that is the past.

From a certain point of view, I'll announce it in advance, the memory conceived in this way is an archive of inert material in which things that have fallen, even from a hierarchical importance point of view, lie. I will later try to explain the reason why this term, this verb "fallen", is appropriate in order to talk about this way of conceiving memory.

The most eloquent metaphor or example of this way of conceiving memory is the memory of the computer, that is the place where we store all that doesn't concern our current work, but that is material that we have worked on in the past. Not because an erudite quote is required, but because, as you will see, it has its meaning, this way of conceiving the memory has already been sanctioned by two extremely famous metaphors by Plato and Aristotle.

I think that many of you present here will remember how both of them in their works compared the memory to a wax tablet on which marks and signs are engraved and they are a way of storing what has happened in a time that has by now past. This, I would say archivist or if you prefer computerised, conception of the memory, that has therefore very distant roots because Plato and Aristotle are the origins of Western cultural tradition, finds a significant corroboration in the way that the opposite of memory is conceived, that is oblivion.

I think that all of us know where the term "oblivion" originates from. Oblivion originated from the Latin *obliviscor*, we all remember this, but the interesting thing is that *obliviscor* means to level, to smooth and this is exactly the act of erasing the traces that have been impressed on the wax tablet of our memory. Without resorting to Latin or Greek quotations, suffice it to think how each one of us says, and the verbs that we use, to refer to the act of forgetting. The act of oblivion is forgetting, that is falling into oblivion, or the falling from the heart. Oblivion means a loss, a fall outside, that once again implies that the memory is conservation. Just as oblivion clears away the traces, rendering that wax tablet levis, in the same way the memory is keeping, conserving these same traces.

In some way a confirmation of this way of conceiving oblivion is provided by modern languages: *forget* in English means to fall out, exactly like *vergessen* in German. So that all of us believe that there is a place, even if imaginary and metaphorical, where we transfer material, documents and information and this place is the memory.

We must ask ourselves, as far as Fellini is concerned, whether this is the concept of memory that can be applied to his cinema, the cinema of the memory, that is if Fellini's works can be interpreted – as at times it has been said by unkind critics – as a sort of indulgent narcissism, like an inert retreat to past memories, like a wondering through a barren warehouse, populated of things by now inert, which would be implied by this archivist-computerised concept of the memory.

You will already have realised that I don't agree with this way of interpreting Fellini. Whereas I think that it's possible, without any particular interpretative acrobatics, to rejoin a way of conceiving the memory that is equally

ancient, or actually even more ancient, than the one sanctioned by Plato and Aristotle. A way of conceiving the memory, as I hinted earlier, that is not only very different but even opposite to the way we habitually and intuitively think of it. I am referring to certain documents that we all know, and that unfortunately at an unsuitable age, such as adolescence, we studied at school. I am referring to the great poems that are at the origins of traditional Western culture. Hesiod's poems on one side and Homer's on the other, contain many differences from each other. One of the things they share, and to my mind one of the most important and surprising is that in both a central role, I would say it constitutes their incipit, is taken by the reference to a muse called Mnemosyne, that is the memory.

In the archaic world, therefore before the Platonic-Aristotelian formulation of the memory as a wax tablet, we find a way of conceiving the memory as Mnemosyne, that indicates a specific faculty, which is the poet's faculty. What distinguishes the poet – this is the origin of that sort of obligatory ritual of starting poems by invoking the muse – is that he sings with the help of Mnemosyne, of the memory.

But careful, the memory that makes poets sing, not only in Homer and in Hesiod, but also in their counterparts of great Latin literature, is not the memory that allows us into a warehouse full of dead things, but it is the memory that allows the poet to write as if he was present, as if he was *simul*, what was, what is and what will be.

It is one of the reasons why the great poets of the ancient world are for the most part blind. They are blind because they are invested with that superior ability of vision which is the vision of the intelligible, that is the exploration of the invisible world. From this point of view what the poet sings is not only limitedly the past, because it is that past that through the poet's song becomes the present. To the poet's vision what has been is not the "no longer" and what has yet to occur is not the "not yet", but both are present in his vision. That's why he describes a reality that he is seeing and that he shares with those that listen to his song.

But there is another point that I will conclude with. This vision of the poet is not only a way of annulling the chorological progression of time, in order to remove the distinction between past and future, because what the poet describes with his vision is also and most of all the depth of being. The poet has access to a dimension of reality that remains unattainable to other mortals. Assisted by Mnemosyne and by the memory conceived in this way, the poet reveals to us areas of reality that would otherwise remain inaccessible. From this point of view one can truly say that the memory conceived in this way is literally a geography of the supernatural, it is a revelation of the invisible. And it is through this process, a sort of veritable descent into Hades, that the poet can put us into contact with dimension of time and areas of reality that we would not be able to reach.

You will have understood that my belief is that if we want to use Fellini for

the formulation of the “cinema of the memory”, we must refer to this way of conceiving memory. I believe that his work is in fact a sort of geography of the supernatural, a revelation comparable, to go back to Hesiod, to that experience of the initiate that is presented with a previously unknown dimension of reality.

This access to areas that are otherwise obscured from reality, permitted by Mnemosyne and by the memory, is what I believe we find in Fellini, with a clarification – I will settle for this very small autobiographical reference – that this way of using the memory, this way of reacting to a purely conservative concept of the memory rather than using it as an active “re-memorization” of a dimension of time that becomes *simul*, that becomes present, is accompanied in Fellini’s work by a deliberate tampering, until it is erased, of the dimension of time. And the elimination of the chronological dimension of time perhaps also provides us with the illusion, perhaps the hope, of a sort of immortality. I thank you.

MARIO SESTI

This re-elaboration of a classic cliché, let’s say, of the literature about Fellini, and therefore this analysis of the concept of memory in the light of certain great cultural junctions of western knowledge in general, has the great merit, I believe, of revealing another mystery. Why does the fact that this concept of memory should necessarily pertain to the most obscure parts, with everything that in the world generates mystery, amazement and that mixture of horror and curiosity that is typical of the Fellinian vision, seem so convincing to us? What is the root that holds these two things together?

UMBERTO CURI

I think that, in fact, one of the reasons that it is evidently inappropriate to recall the first meaning of the memory, is that it implies a sort of mechanical transmission of data, and not only, that this data – I don’t know if I managed to explain it – due to its being parts, blocks and pieces of the past, in actual fact they are not. That is, as long as we keep conceiving the memory as a great magazine, we continue, in actual fact, to consign to an effectively irretrievable dimension what, in having been, is judged to be past.

Vice versa, conceived in this absolutely active way, as an exercise in “re-memorization”, we must remember that, this is one of the aspects that we have lost in our culture and that was very common in ancient culture, the memory was something that had to be cultivated, a daily exercise that had to be cultivated. Therefore there could have been veritable mnemonics, that is techniques that helped facilitate an active “re-memorization”.

Why all this? Because it’s not simply a case of turning to the past, but of exploring areas of reality – as has been suggested in the question – that otherwise escape us or remain in the shadows and that through exercising the memory in this way can be retrieved and appreciated.

Someone has stressed, for example, the reference to *Amarcord*, that this *Amarcord*, of course, contains the Romagna dialectical expression that means “I remember”. But it has also been noted that there is a different way if reading “amarcord”, that is to consider the term as a composition of “amaro”, bitter, and “cord”, heart. Because that memory that we find, that exercise of the memory that we find in *Amarcord* is not simply pure Narcissistic gratification of something that no longer exists, but it contains that bitterish taste that we have each time that we bring into play, on the edge between a time that is no longer gone and recalled to the present. It is a present in which that time does not belong.

From this point of view I believe that this ambivalence in the title that Fellini chose for his film is not accidental, almost as if to stress the multiple levels that the dimension of the memory, due to its nature, reveals.

MARIO SESTI

One last thing. May I ask you in which one of Fellini's films, or image if you prefer, do we see this idea that memory is a technique for allowing segments of reality, that are traditionally blocked, to burst through to the normal world? Which one of Fellini's shots or scenes reminds you of this?

UMBERTO CURI

Understandably, it is difficult to choose. Something seems to me to be decisive. As I've exhausted my duty I can be allowed a brief autobiographical moment. I have never been able to see Fellini's shots in contemporary terms, they are always images heavy with time, in which one can feel the condensation of time. Therefore in any moment, in any shot it's as if one could glimpse a depth that is, to my mind, at once Mnemosyne, that is not simply a chronological depth of chronological deposit but also contents of truth. Which, among other things, is what the poet does when he sings. He tells the truth, that is he reveals what we would otherwise miss.

In which shot is all this evident? For me in all of Fellini's first cinema, up to 8½ – I am not a cinema critic and I wouldn't want to invade other people's territories – until the concluded 8½, in which I believe that Fellini said, also about himself, by manipulating and tampering fully with the purely chronological dimension of time, the limits that can be pushed, after which there is only aplasia. Because afterwards, when the poet has completed his song, he is left blind from a visible point of view and aphasic from an expressive point of view.

Afterwards Fellini continued to speak, but this is something personal, I find him much less pregnant and charged, definitive I would say, than he was in his work up to 8½.

BRUNO BOZZETTO

REGISTA

Il mio Fellini potrei raccontarvelo in tantissimi modi, ma quello che ho scelto di raccontare oggi è un *mio Fellini* molto personale e legato a un'idea fissa che mi trascino dietro da anni.

Vorrei premettere innanzitutto che ad ogni domanda su quali siano i miei registi preferiti, ho sempre posto Fellini al numero uno.

Alcuni suoi film, come *8½*, li ho visti al cinema più di dieci volte, e ricordo, dopo la proiezione della *Dolce vita*, di esser rimasto fino alle quattro del mattino a discutere del film, vagando per le strade, insieme ad amici altrettanto appassionati.

Credo che pochi autori oggi possano vantare simili risultati sul pubblico.

Ovviamente è più che normale porre Fellini al primo posto in una graduatoria di registi, data la sua eccezionale bravura, ma forse per me che vivo nel mondo dell'animazione, questa è una risposta interessante e sicuramente abbastanza curiosa. Infatti a volte io stesso mi chiedo perché lo antepongo a registi di film d'animazione, quali ad esempio Walt Disney, John Lasseter, Miyazaki, o altri che lavorano nel mio campo.

La risposta credo stia nel fatto che ho sempre considerato Fellini, *il mio Fellini*, come un nostro stretto parente, uno con la nostra medesima mentalità, cioè un grande, potenziale autore di film d'animazione che invece, per uno strano caso della vita, come spesso succede, si è trovato a percorrere una strada diversa.

Sto cercando di sostenere che Fellini, lasciando Rimini, se anziché a Roma, dove in quell'epoca si faceva e si respirava il cinema dal vero, si fosse trasferito magari a Milano, dove stava nascendo

il cinema d'animazione, molto probabilmente sarebbe divenuto un grandissimo regista in questo settore, e oggi potrebbe forse essere considerato il nostro Miyazaki nazionale.

Se pensate infatti al grande cinema d'animazione di Miyazaki, potrete infatti scoprire molte similitudini con il mondo fantastico di Fellini, situazioni oniriche, personaggi e scenografie di pura invenzione, storie magiche, tutte cose che Fellini ha sempre fatto con i suoi film, servendosi però di personaggi reali anziché disegnati. Probabilmente *il mio Fellini*, il mio lontano parente con l'istinto dell'animatore, vivendo ormai negli ingranaggi del cinema dal vero, semplicemente non ha mai trovato le occasioni giuste per entrare a far parte del nostro mondo.

Per convalidare questa mia tesi, proviamo a dare una rapida occhiata alla sua formazione artistica e professionale.

Fellini aveva iniziato come disegnatore per il "Marc'Aurelio" – aveva creato due personaggi disegnati, Cico e Pallina – aveva aperto un negozio di caricature, "Funny Face Shop" – oltretutto con grande successo finanziario, come racconta lui stesso – e prima ancora aveva lavorato per un anno a Firenze per il famoso editore di fumetti Nerbini, collaborando a due pubblicazioni: il settimanale "420" e l'"Avventuroso".

In un'intervista Fellini afferma che i suoi padrini spirituali sono stati: Pinocchio, Bibì e Bibò, Fortunello, Gian Burrasca, Arcibaldo e Petronilla...

Tra le cose che lo affascina di più Fellini pone la capacità di far ridere.

Riporto una sua frase: "La capacità di far ridere mi è sempre sembrata la più privilegiata delle vocazioni, un po' come quella dei santi".

Come vedete le tre componenti principali di Fellini – quelle che amava di più e per cui aveva un'istintiva passione – erano:

L'amore per il disegno.

Il desiderio di divertire.

Una grandissima fantasia.

E queste sono esattamente le tre caratteristiche fondamentali di chiunque faccia film d'animazione.

E sono soprattutto i suoi meravigliosi disegni, perché Fellini era davvero un grandissimo disegnatore, a tradire questa tendenza innata e a mostrarci che il suo istinto lo portava innanzitutto a creare dei personaggi che sembravano nati apposta per un film a disegni animati.

Lo notiamo subito se osserviamo alcuni dei suoi disegni, o scarabocchi, come amava definirli lui.

[disegni]

Se li guardate attentamente, questi disegni hanno tutti delle precise connotazioni:

sono stilizzatissimi;

sono caricaturali, perché contengono ed esaltano le caratteristiche principali dei personaggi, mettendone subito in rilievo pregi e difetti;

non sono assolutamente statici, ma sono vivi, e ci trasmettono la sensazione che questi personaggi esistano realmente e abbiano già una loro vita propria.

Per puro esperimento, e anche per mio divertimento, ho provato ad accostare alcuni disegni di Fellini a quelli di nostri personaggi, personaggi che poi abbiamo utilizzato in diversi film.

Così potrete più facilmente notare quante piccole cose abbiano in comune nello spirito della loro impostazione.

[similitudini]

I nostri disegni, come vedete, sono più cartoon, ma questo semplicemente perché non ho avuto il tempo di ricercare in archivio gli schizzi originali. In quel caso vi assicuro che le differenze sarebbero ancora minori.

Comunque in entrambi i disegni si può notare:

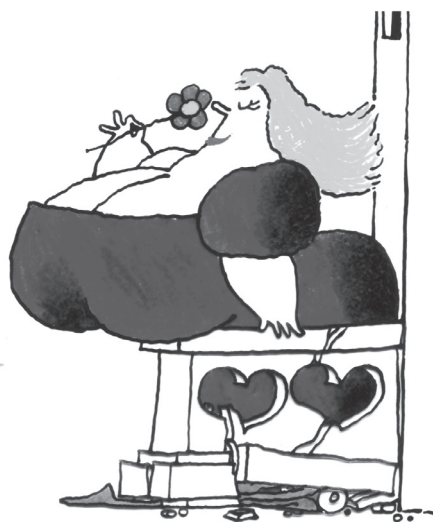
la semplicità;

la stilizzazione del carattere;

un grande uso del grottesco.



In questa pagina e in quella successiva quattro accostamenti fra disegni di Fellini (a sinistra) e disegni realizzati da Bozzetto per i suoi film.



A questo punto però, mentre a noi spettava il compito di dar vita ai personaggi utilizzando l'animazione, a Fellini toccava invece un compito molto più difficile e gravoso (oltre che costoso, aggiungo io), e cioè quello di scovare gli attori o le comparse corrispondenti a quei disegni, e a trasformarle col trucco e con sofisticati costumi, perdendo sicuramente molto tempo ed energia, e rischiando anche di non trovare le persone adatte.

Tutti conosciamo le difficoltà che incontrava Fellini per rintracciare quelle facce che già vivevano nella sua testa. In realtà i personaggi che Fellini aveva in mente erano già tutti lì, disegnati sulla carta, perfetti e belli e pronti per l'uso. Gli mancava solo l'animazione.

E la stessa cosa avveniva per le scenografie.

[scenografie]

Partendo praticamente da ciò che esisteva nella sua fantasia, ciò che ricordava o voleva ricordare, Fellini chiedeva e pretendeva dagli scenografi di concretizzare e trasformare in realtà questi disegni, a volte anche molto complessi. E spesso la cosa non era per niente facile.

Anche questa operazione, che aveva spesso costi proibitivi, in uno studio d'animazione si sarebbe risolta con delle scenografie disegnate, che gli avrebbero inoltre permesso una libertà creativa assolutamente senza limiti.

Beninteso sono felicissimo che Fellini abbia scelto il cinema dal vero, e ci abbia regalato tanti capolavori. Queste mie parole vorrebbero solo convincervi che, secondo me, probabilmente avrebbe potuto regalarcene altrettanti anche nel cinema d'animazione. Sono però anche convinto che, in definitiva, sia stato proprio il risutato di questo interessantissimo connubio, creatività da disegno animato e realizzazione con attori e scenografie reali, quello che ha dato vita a film assolutamente unici, originali e così particolari da diventare un vero e proprio genere cinematografico: i film così detti felliniani.

Aggiungo a tutto questo, e lo so per certo, che Fellini aveva una

grandissima passione per i disegni animati, e questo lo so da Emanuele Luzzati e Giulio Gianini, che immagino tutti conosciate, che lui ammirava moltissimo e a cui chiedeva spesso di poter vedere i loro nuovi film.

Aveva inoltre collaborato con Giulio Cingoli, eclettico e geniale autore d'animazione, che gli aveva realizzato alcuni inserti animati per i suoi film e con cui aveva portato avanti anche progetti più ambiziosi, purtroppo mai finalizzati.

Tutti poi conoscerete il suo rapporto col disegnatore Milo Manara, che illustrò per lui un libro a fumetti, *Viaggio a Tulum*, su soggetto proprio di Fellini. E anche questa operazione è un'ennesima prova del fascino che esercitavano su di lui il disegno e la pura fantasia.

Nel lontano '83 ne ho avuto la prova io stesso, quando una sera, di passaggio a Milano, Fellini mi telefonò e mi chiese un incontro in cui mi parlò di un suo nuovo "filmetto", come lo chiamava lui (all'inizio credo si trattasse di un progetto televisivo), dal titolo *Ginger e Fred*.

Mi disse che gli sarebbe piaciuto iniziare il film con una sequenza totalmente a disegni animati.

Confesso che ne fui davvero lusingato, ma anche un po' terrorizzato, prima di tutto perché non mi ritenevo minimamente alla sua altezza, ma soprattutto per la grandissima soggezione che mi incutevano il suo nome e la sua arte.

Poi, come spesso gli succedeva, e questo me lo raccontò lui stesso la settimana successiva, perse il produttore, e quando ne ritrovò un secondo, più di un anno dopo dopo, probabilmente aveva cambiato idea o se ne era dimenticato.

Mi dispiace perché sarebbe stata una splendida occasione per conoscerlo meglio e magari, perché no?, per convincerlo a realizzare un grande film a disegni animati.

In definitiva quindi, *il mio Fellini*, quello a cui devo di più, quello a cui mi sento più legato e che mi ha dato l'ispirazione in molti momenti della mia carriera, è quello che associo proprio ai tre punti seguenti.

Primo: la grande capacità di creare con una matita personaggi

già perfettamente caratterizzati. Un'operazione che potremmo definire come una caricatura più psicologica che fisica.

Secondo: un grande senso dell'umorismo, spesso anche amaro e malinconico, legato alla società e alla vita quotidiana. E questo l'ho ritrovato non solo nei suoi film ma anche nelle interviste che rilasciava o nel suo libro *Fare un film*, in cui dimostra un umorismo assolutamente unico nel ricordare o raccontare qualsiasi argomento della sua vita o della sua professione. Comprese le bugie, in cui era maestro insuperabile...

Terzo: una fantasia senza limiti, che mi ha fatto capire come in ogni storia si possa liberamente spaziare dal reale al surreale, dal concreto al simbolico, mischiandoli senza problemi.

Prima di chiudere vorrei confessare una cosa curiosa, di cui un po' mi vergogno, che tra poco vi mostrerò in proiezione.

Non ho infatti mai parlato della musica dei film di Fellini, quella meravigliosa musica che tutti definiscono felliniana – anche se composta dal bravissimo Nino Rota – perché in effetti il regista è e resta comunque il responsabile delle musiche dei propri film. Non so, forse fu la mia esagerata ammirazione per Fellini, forse il fatto che avevo visto troppe volte *8½*, da conoscerne le sequenze e i brani musicali a memoria... fatto sta che quando si trattò di musicare la sequenza di un temporale nel mio primo lungometraggio d'animazione, *West and Soda*, ricordo che suggerii al maestro Giampiero Boneschi – come perfetto esempio dell'atmosfera che desideravo – proprio un brano di *8½* che mi aveva particolarmente colpito ed emozionato.

Era il brano che faceva da sottofondo alla sequenza dei genitori al cimitero e possedeva quell'atmosfera magica e nello stesso tempo tragica che mi sarebbe piaciuto ricreare anche nel mio film.

Giampiero Boneschi, il compositore delle musiche, era un po' renitente. Come molti musicisti, forse non amava avere precisi esempi a cui rifarsi, ma devo esser stato talmente insistente che alla fine si convinse e la scrisse...

Non lo so... forse mi diede troppo retta, o forse fu troppo scolastico. Il risultato fu che le due musiche appaiono praticamente identiche.

Ecco le due sequenze che vi mostro in successione, per farvi meglio valutare la portata di questo piccolo misfatto, dovuto alla mia troppa ammirazione per Fellini.

[musica]

Come avete visto, fin dal lontano '65, il mio Fellini io l'avevo già incorporato in un mio film, anche se abusivamente...

A questo punto vorrei chiudere parafrasando una famosa frase pronunciata da Mastroianni in 8½: "Non ho più niente da dire ma voglio dirlo lo stesso".

Anch'io non ho più niente da dire, ma voglio dire lo stesso un grandissimo grazie alla poesia di Fellini per tutte le meravigliose opere che ci ha regalato e che hanno così profondamente arricchito la nostra vita.

E grazie anche a tutti voi.

Bruno Bozzetto – Director

I could tell you about *My Fellini* in many ways, but the one that I have chosen to tell you about today is a very personal Fellini tied to a fixed idea that I drag around for years.

I want to say first of all that each time that I have been asked about my favourite directors I have always put Fellini at the top.

I have seen some of his films, like 8½, at the cinema more than ten times and I remember that after seeing *La dolce vita*, I stayed up until four in the morning discussing the film whilst wondering the streets along with equally passionate friends.

I think that few authors can claim similar results on audiences today.

Obviously there is nothing remarkable about placing Fellini at the first place in a list of directors, given his exceptional talent, but perhaps for me as I live in the world of animation this is an interesting, and certainly rather curious, answer. In fact at times even I ask myself why I put him before directors of animation such as Walt Disney, John Lasseter, Miyazaki, or others that work in my field.

The answer I think lies in the fact that I have always considered Fellini, *my Fellini*, like a close relation, that shared our mentality. In other words a

potential great director of animated films who instead, for some unknown reason, as often happens, found himself along a different road.

I am trying to say that if Fellini, on leaving Rimini, ended up in Milan where animated cinema was starting instead of Rome where they made and lived traditional cinema, he would probably have become a great director in this field and today he could perhaps be considered our national Miyazaki.

If you think about the great animated cinema of Miyazaki, you will find many similarities with Fellini's fantastical world, oneiric situations, invented characters and sets, magical stories, all things that Fellini has always done in his films by using real, rather than drawn, characters.

Probably by then *my Fellini*, my distant parent with the animator's instinct, was enmeshed in real cinema and he simply never found the right possibilities to become part of our world.

In order to substantiate my thesis, let's take a quick look at his artistic and professional background.

Fellini started out as an illustrator for "Marc'Aurelio" – he had created two drawn characters, Cico and Pallina – he opened a shop for caricatures, the "Funny Face Shop" – that was also very lucrative, as he himself said – and prior to that he had worked for a year in Florence for the famous comics editor Nerbini, by collaborating on two publications: the weekly "420" and "Avventuroso".

In an interview Fellini claimed that his spiritual godfathers were: Pinocchio, Bibì and Bibò, Fortunello, Gian Burrasca, Arcibaldo and Petronilla...

Fellini placed the ability of making people laugh amongst the things that intrigued him the most.

He said once: "The ability of making people laugh has always seemed to me to be the most privileged of vocations, almost like the vocation of saints".

As you can see Fellini's three main aspects – the ones that he loved the most and for which he had an instinctive passion – were:

a love for drawing;

the desire to entertain;

a great imagination.

And these are the very same characteristics shared by anyone making animated films.

This innate tendency is revealed by his marvellous drawings, because Fellini was really a great illustrator, and they also display how his instinct led him to create characters that seemed perfect for an animated film.

We can see this immediately if we look at some of his drawings, or doodles, as he used to love to call them.

[drawings]

If you look at them carefully, these drawings all have some precise connotations:

they are extremely stylised;
they are caricatured, because they contain and enhance the main characteristics of the characters and they highlight at once their strengths and weaknesses;
they are anything but static, they are alive and they convey the feeling that these characters actually exist and have their own lives already.

As an experiment, and for my own amusement, I have tried to compare some of Fellini's drawings with some of our own characters, characters that we then used in various films.

This will show you how many little aspects they share in the way they have been laid out.

[similarities]

Our drawings, as you can see, are more cartoonish, but this is simply because I have not had the time to find the original sketches in the archive. If I had, I can assure you that there would have been fewer differences.

At any rate, in both drawings you can see:

the simplicity;

the stylization of the character;

a great use of the grotesque.

At this point though, whilst we were supposed to give life to the characters by using animation, Fellini had the much more difficult and burdensome (as well as expensive, I might add) task of finding the actors and extras to match those drawings and transform them with make-up and sophisticated costumes. A process that would take up a lot of time and energy with the risk of not being able to find suitable people.

We all know the difficulties that Fellini had in finding the faces that already lived in his mind. In actual fact the characters that Fellini had in mind were all there, drawn on paper, perfect and beautiful and ready to be used. They just needed animating.

And the same applied to the sets.

[sets]

Fellini, by starting from what existed in his imagination, or what he remembered or wanted to remember, asked and demanded that his set designers turned his, often very complex, drawings into reality. Often it was no easy feat.

This operation, which often entailed prohibitive costs, would have been resolved in an animation studio by drawing some sets; something which would also have allowed him limitless creative freedom.

Naturally I am very happy that Fellini chose live cinema and gave us so many masterpieces. My words merely want to convince you that, in my opinion, he would have been able to give us just as many masterpieces had he made animated films. I am also convinced that, in short, it was the result of this extremely interesting union between the creativity of the animated illustrator and working with real actors and sets that gave life to such unique and original films. So much so that they created their own genre: so called Fellinian films.

Let me add, and I am certain of this, that Fellini was passionate about animated drawings. Emanuele Luzzati and Giulio Gianini, that I am sure you all know, were greatly admired by Fellini. They confirmed this admiration and he often asked them to show him their latest films.

He had also collaborated with Giulio Cingoli, an eclectic and brilliant animator, who produced some animated sections for his films and with whom he had developed even more ambitious projects which unfortunately were never completed.

You all know about his relationship with the illustrator Milo Manara, who illustrated a comic, *Viaggio a Tulum*, based on Fellini's story.

And even this work is the umpteenth proof of the fascination that he had for drawing and pure fantasy.

In a now distant 1983 I too witnessed this passion when one evening as he was travelling through Milan, Fellini called me and asked me to meet him to talk about a new "little film", as he called it, (at first I thought it was a project for television) called *Ginger e Fred*.

He told me that he would have liked to start the film with a completely animated sequence.

I must confess that I was very flattered, but also slightly terrified, first of all because I didn't consider myself to be anywhere near good enough, but most of all because of the enormous awe that his name and his art created in me. Then, as often happens, (he told me this himself the following week) he lost the producer and when he found a new one, more than a year later, he probably had changed his mind or he had forgotten.

I am rather disappointed because it would have been a great chance to get to know him better and perhaps, why not, to convince him to make a great animated film.

In short, therefore, my Fellini, the one to whom I owe the most and to whom I feel the closest to and who provided me with inspiration in many moments in my career is the one that I associate with the following three points.

First: the great ability to create with a pencil, perfectly characterised characters. A technique that we could call a psychological, rather than physical, caricature.

Second: a great sense of humour, often even bitter and melancholic, about society and every day life. I have found this aspect in his films and also in the interviews that he gave or in his book *Fare un film*, where he displays

a unique kind of humour in remembering and retelling any aspect of his life or profession. Including the lies, which he was an unequalled master in telling...

Third: a boundless imagination that taught me how any story can move from the real to the surreal, from the concrete to the symbolic, mixing them without any problems.

Before I finish I would like to reveal something curious, that I am rather ashamed of, that I will shortly show on screen for you.

I have never, in fact, talked about the music in Fellini's films, that wonderful music that everybody defines as Fellinian – even it was composed by the excellent Nino Rota – because in actual fact the director is and remains the person responsible for the music in his films.

I don't know, perhaps it was my exaggerated admiration for Fellini, perhaps it was that I had seen *8½* too often and I knew the sequences and music off by heart...the fact is that when I had to set the sequence of a storm in my first feature length animation, *West and Soda*, to music I remember that I thought of a piece of music from *8½*. It had particularly hit me and moved me and I suggested it to Giampiero Boneschi as the perfect example of the atmosphere that I was looking for.

It was the music to the sequence with the parents in the cemetery and it contained that magical, and at the same time tragic, atmosphere that I would have liked to recreate in my film.

Giampiero Boneschi, the composer, was rather reluctant.

Like many musicians, perhaps he didn't like to have precise examples to refer to, but I must have insisted so much that in the end he gave in and wrote it...

I don't know...perhaps he listened to me too much, or perhaps he was too scholastic. The result is that the two pieces of music seem practically identical.

Here are the two sequences one after the other, so that you can better assess the significance of this little misdeed, borne out of my excessive admiration for Fellini.

[music]

As you have seen, ever since that distant 1965, I had already incorporated my Fellini in one of my films, even if without permission...

At this point I would like to end by paraphrasing a famous line by Mastroianni from *8½*: "I have nothing else to say but I want to say it anyway".

I too have nothing else to say, but I want to say a great thank you to Fellini's poetry and to all those marvellous works that he has given us and that have so profoundly enriched our life.

And thank you to you too.

ALESSANDRO D'ALATRI

REGISTA

Sfortunatamente non ho mai avuto il piacere di incontrare Fellini. Quindi per me Fellini intanto è un'assenza, nel senso di non averlo visto neanche per pochi secondi dal vivo. Però c'è un Fellini che, come diceva giustamente Bozzetto, appartiene a tutti quanti.

C'è una parte del mio Fellini che, invece, è legata soprattutto al suo ultimo periodo, quello dove lui ha lavorato di più nella pubblicità perché, come diceva Bozzetto prima, faceva fatica a costruire i suoi nuovi progetti. E devo dire che in questo, una volta tanto, la pubblicità è stata invece molto carina, cortese, gli ha dato la possibilità di giocare.

Tra l'altro la cosa interessante è che il manifesto, questo disegno, l'ho visto nella casa di produzione dove lavoravo. Ero un giovanissimo regista di pubblicità quando arrivarono questi bozzetti di Fellini. Tutti quanti andammo a vederli perché eravamo curiosissimi, e vidi proprio questa immagine, e vidi immediatamente il rapporto che lui aveva con l'immagine.

C'è stato però un altro aspetto interessante che ho avuto nell'incontro con Fellini, e cioè alcune persone che hanno lavorato con lui e con cui io ho avuto il piacere di poter lavorare. Sono stati tre momenti diversi della mia vita professionale.

La prima volta fu a Cinecittà. Io ancora non ero neanche un aiuto regista, ero un assistente scenografo, e mi capitò di lavorare con un signore che si chiamava Italo Tomassi. Chi conosce Fellini o la sua filmografia troverà spesso il suo nome: era l'uomo degli effetti speciali di Fellini.

Parlare di effetti speciali con Fellini è sicuramente difficile. Uno pensa immediatamente agli effetti digitali, a queste cose qua, quindi quando mi dissero: “Guarda, c’è un lavoro da fare con l’uomo degli effetti speciali di Fellini. Serve un assistente, ti va di andare?”, io mi fiondai immediatamente.

Mi trovai davanti ad un ometto che avrà avuto 65 o 70 anni. La mattina quando arrivava, la prima cosa che faceva era mettersi un camice nero, come un grembiule. Aveva tutti i denti completamente gialli ed era una persona che tutti dicevano geniale. Mi fece l’elenco. Dovevamo fare dei modellini. Lui era quello che costruiva i modellini per Fellini, ha lavorato tantissimo sul fuori misura, sia in esagerazione e sia nella forma del modellino.

Mi diede una lista di oggetti. Dovevamo ricostruire delle campagne con delle colline e delle montagne, e mi fece la lista del materiale che serviva. Io con entusiasmo presi la lista, la guardai, e pensai di aver sbagliato lavoro, perché c’era scritto: due quintali di mais, un quintale di fagiolini secchi, mezzo quintale di lenticchie.

Capii che non ero impazzito, ma passai alcune giornate con lui a tritare tutto questo materiale, materiale che sarebbe divenuto campi arati, zolle. Mi ricordo quindi questo rapporto con il cinema attraverso l’alimentare. Riuscire a fare effetti con elementi alimentari mi divertì molto. Questo è stato il primo incontro che ho fatto con persone a lui vicine.

Divento poi aiuto regista e faccio le prime regie pubblicitarie. Mi capita di fare il mix per un film, per un “filmetto” come diceva lui. Allora tutti mi dicono: “Il mixatore disponibile è tale Fausto Ancillai, che è il mixatore di Fellini”. Addirittura adesso anche Coppola mixa tutti i film con lui. Quindi mi dico che è una cosa meravigliosa, voglio assolutamente conoscerlo e mixare con lui.

E mi ricordo che arrivo in un posto sulla Tuscolana, abbastanza decrepito, scendo giù per un garage, e mi trovo – io ero abituato a vedere la consolle con 24 piste, con tutti materiali straordinari e con strumentazioni molto all’avanguardia – e trovo un signore che tutto sembrava fuorché un fonico, con un banchetto da sei

piste, tenuto con il fil di ferro. Lui mi spiegò che quello era lo strumento preferito da Fellini per mixare le musiche dei suoi film; dove lui addirittura voleva mettere le mani.

Il terzo incontro, il terzo personaggio, è stato, recentemente, Luciano Anzellotti. Un uomo che fa gli effetti sonori per i film. E gli ho detto: “Luciano, raccontami qualche aneddoto. Mi piacerebbe sapere come passavi il tempo con Fellini, hai fatto tutti i suoi ultimi film”. E lui: “Lui veniva qui e mangiavamo. Passavamo il tempo a mangiare, e intanto mi parlava di ranocchie che aveva sentito a Comacchio o in altri posti della bassa”... e quindi raccoglievano elementi di questo tipo.

Tutti questi personaggi che io ho incontrato avevano tutti questa enorme dote che era la semplicità. Era una cosa straordinaria. Per me fu una lezione straordinaria conoscere Fellini attraverso persone umanamente semplici che facevano dei lavori straordinari.

Nel tempo poi ho ritrovato, in una casa di produzione in cui lavoravo, la sceneggiatura del primo spot che lui fece, che fu per la Campari. E vidi il frontespizio che mi colpì immediatamente, c'era scritto: sceneggiatura per un filmetto pubblicitario. Da allora non sono più riuscito a dire: faccio spot. Faccio filmetti pubblicitari è la cosa che mi diverte più dire. Questo ridurre tutto sempre a una cosa piccola. Anche qui vedo scritto: pranzetto sull'erba. Questo ridurre tutto quanto a una cosa più accettabile, più a portata di mano.

Devo dire che forse questo era stato proprio il grande insegnamento di Fellini: riportare tutto quanto concretamente a cose molto più fruibili da tutti. E questa è la cosa che mi piace di più in Fellini. Fellini è accessibile a tutti. Non ha mai costruito un divario culturale con il pubblico che lo andava a vedere. Piaceva sia agli intellettuali che alla gente semplice. Questo credo che sia un atteggiamento, non solo da grande poeta, ma comunque rivoluzionario.

Parlare del Fellini di 8½, de *La dolce vita*, quasi mi sembra un di più. Io invece amo moltissimo quel Fellini che è stato poco considerato. Durante gli anni della contestazione, io ero un ragazzo

con i capelli lunghi, mi ricordo che uscì un film straordinario che si chiamava *Prova d'orchestra*. Ed è un film che credo sia un'analisi politica della nostra società, talmente straordinario che ancora a tutt'oggi andrebbe analizzato e confrontato con la politica italiana.

Un'altra cosa straordinaria è quindi questa visione profetica di Fellini, che trovo fantastica. Ho visto recentemente di nuovo *Ginger e Fred*. Il film fu veramente trattato male mi ricordo, sia dal pubblico che dalla critica. È un film che per chi conosce Cinecittà, per chi conosce quello che è successo recentemente a Cinecittà, parlare di profezia è anche troppo poco. L'ho amato prepotentemente ancor più di allora, proprio perché quel bar, quelle comparse, quelle figure nuove dello spettacolo italiano, sono poi arrivate veramente.

Credo che questa figura profetica di Fellini andrebbe celebrata insieme a un altro grande profeta che è Pasolini. E credo che siano gli unici due che hanno dato, che sono diventati un aggettivo nel nostro modo di dire. Esiste qualcosa che è pasoliniano come esiste qualcosa che è felliniano. Credo che a queste due figure vada riconosciuta totalmente questa capacità di essere profeti a così alto livello e così lungamente nel tempo. Per questo io li ringrazio.

MARIO SESTI

Tu conosci molto bene le istituzioni produttive del mondo della pubblicità. Sarebbe bello conoscere i rapporti tra Fellini e la produzione pubblicitaria...

ALESSANDRO D'ALATRI

Furono fantastici. Tutti quanti noi godevamo perché era arrivato veramente... hai presente Ajax, il "lanciere bianco"? Vi ricordate quello che portava la giustizia? Fellini fu una meteora nel mondo della pubblicità regolato sempre dai numeri, dal marketing, da una gran quantità di signori in giacca e cravatta che discutono di questioni riguardo all'immagine, alla comunicazione. E credo che Fellini non li abbia mai incontrati.

Ti posso raccontare un episodio straordinario che ho saputo da

una fonte diretta, Pietro Barilla. Quando lui fece il famoso “rigatoni”, che credo fu il suo secondo spot pubblicitario, la Barilla aveva una comunicazione che era molto rigorosa, tutti sappiamo “Dove c’è Barilla c’è casa”, il grano... una comunicazione molto rigorosa. L’idea di Fellini – c’era questa signora che chiedeva “rigatoni”, e lo pronunciava con quell’enfasi così fortemente italica – distrusse completamente gli animi di tutto il marketing della Barilla. Tutti erano sconvolti, non sapevano come dire a Fellini che non andava bene questo film, assolutamente non si sarebbe potuto fare. Quando Pietro Barilla invece lesse la sceneggiatura cominciò a ridere come un pazzo e fu fatto il film. Il film tra l’altro vinse a Cannes.

Tutti e tre gli spot che ha fatto Fellini, Campari, Barilla e Banca di Roma, hanno vinto tutti dei premi a Cannes. Credo sia l’unico pubblicitario al mondo – in quell’occasione era un regista pubblicitario – che ha fatto tre film e che hanno vinto i più importanti e prestigiosi premi del pianeta.

L’altra cosa divertente è che tutti gli spot che lui ha fatto non hanno mai rispettato una misura standard da pubblicità. Lui diceva: “A me vengono così”. E devo dirti che questo per chi lo amava e per chi amava il lavoro che faceva, lo ha reso grande anche dentro al mondo della pubblicità.

MARIO SESTI

Ma pensi che quegli spot, che poi appunto hanno lasciato dei piccoli segni, anche in chi non sapeva che erano stati fatti da Fellini, abbiano un po’ lasciato il segno anche in generale nel modo in cui la pubblicità veniva fatta e pensata?

ALESSANDRO D’ALATRI

Ha portato un grandissimo coraggio nel mondo della pubblicità. Noi viviamo in questo momento in una società in cui siamo un po’ tutti mortificati dalla paura di sbagliare. Io credo che Fellini questa paura non l’abbia mai avuta, o perlomeno se l’ha avuta non l’ha mai fatta vedere. Il suo cinema è un cinema coraggioso. Io recentemente ho fatto una cosa che mi ha avvicinato molto

a Fellini. Giovedì ho debuttato per la prima volta in una regia teatrale, proprio qui vicino, a Bologna all'Arena del Sole, e per la prima volta mi sono cimentato con qualcosa che non era il realismo, cioè con l'allestimento artificiale, la costruzione e soprattutto la suggestione più che la realtà.

Provare questo esperimento, provare questa gioia di essere liberi dal realismo, ed entrare invece in un meccanismo di gioia della rappresentazione del non reale... credo che forse per un momento sono riuscito a capire cosa voleva dire quel gioco. Purtroppo nel cinema è un gioco che ormai credo sia veramente difficile poter praticare. Meno male che c'è il teatro.

MARIO SESTI

Tu hai nominato Ancillai e Anzellotti che sono, soprattutto Ancillai, abbastanza decisivi su quel versante che poi apparentemente proprio per la sua natura è meno visibile, e cioè quello del suono. Nel senso che Fellini tradizionalmente viene soprattutto identificato come un regista capace di grandi visioni, un regista soprattutto visivo. Una cosa su cui la Fondazione sta riflettendo, è l'idea che in realtà i suoni di Fellini siano personali quanto le sue immagini per certi versi.

Lo stesso Ancillai – è una cosa che prolunga quello che mi hai detto tu – aveva una grande avversione per l'avvento del dolby, non lo sopportava. Tant'è vero che a un certo punto di fronte alla sala del mixer ha messo questo cartello: "Abbasso il dolby, viva il fruscio".

ALESSANDRO D'ALATRI

Esatto. E lo strumento di Ancillai ne era pieno tra l'altro.

MARIO SESTI

Non trovi per esempio che nelle pubblicità si senta che il suono è tipicamente felliniano? C'è una stilizzazione anche del suono, del modo in cui costruisce?

ALESSANDRO D'ALATRI

Ti dico una cosa. Nell'ultimo film che ho fatto, *La febbre*, avevo le bande musicali, e quindi ho fatto una ricerca su tutta la

tradizione bandistica italiana dall'800 a oggi. Beh, ho ritrovato le radici di tutta l'opera di Nino Rota. Credo che abbia attinto moltissimo in quella che è la tradizione popolare della musica italiana.

E in questo devo dire che per Fellini essere di Rimini ha significato molto. Avere questo rapporto con la terra in qualche modo, avere questo rapporto con la tradizione e con la cultura popolare, sia un qualcosa che lui è riuscito a tramandarci completamente. Purtroppo ha rappresentato dei mondi che stanno scomparendo, e il fruscio purtroppo fa parte di questi mondi.

Quanto piacere proviamo quando ogni tanto ci capita di rimettere un vinile su un piatto e risentire la musica, e non avere più quella pulizia del digitale. Capisco che Ancillai assolveva completamente a questa esigenza, anche se oggi probabilmente sarà difficile riproporre al pubblico quel tipo di trattamento.

Ho letto recentemente un libro molto bello sui doppiatori italiani, e sarebbe interessante secondo me fare un viaggio nell'opera di Fellini attraverso i doppiatori, perché lui passava forse più tempo nelle sale di doppiaggio che sui set cinematografici. Per esempio, i dialoghi molto spesso venivano scritti in doppiaggio; era il momento in cui la lavorazione aveva il massimo della sua conclusione. E questo credo che sia un altro metodo di lavoro straordinario. Riuscire ad estrapolare il realismo anche dalla recitazione per riportarlo poi alla realtà attraverso un artificio fino all'ultimo atto.

Io credo che Fellini abbia fatto la cosa più straordinariamente poetica: come la poesia non fa uso inutile di parole, non fa spreco di parole, credo che Fellini non abbia mai fatto spreco di realismo, favorendo sempre di più l'emotività e l'emozione.

Alessandro D'Alatri – Director

Unfortunately I never had the pleasure of meeting Fellini. Therefore for me Fellini is first of all an absence, in that I've never seen him in the flesh, not even for a few seconds. But, as Bozzetto rightly said, there is a Fellini that belongs to everybody.

There is a part of my Fellini that is mainly tied to his final period, when he worked mainly in advertising because, as Bozzetto was saying earlier, he found it hard to put his new projects together. And I must say that in this, for once, advertising was very nice and kind in allowing him to play.

Amongst other things the interesting thing is that I saw the poster, this drawing, in the production company where I worked. I was a very young director working in advertising when this sketches by Fellini arrived. We all went to see them because we were extremely curious and I saw this exact image and I immediately saw the relationship that he had with the image.

There was another interesting aspect about the meeting with Fellini. I had the pleasure of working with certain people that had worked with him. This happened in three different moments of my professional life.

The first time was in Cinecittà. I wasn't even assistant director yet, I was an assistant set designer and I happened to work with a man called Italo Tomassi. Whoever knows Fellini and his filmography will have often come across his name: he was Fellini's special effects man.

Talking about special effects and Fellini is certainly difficult. One immediately thinks of digital effects, about those kind of things, and therefore when they said: "Look, there is a job with Fellini's special effects man. We need an assistant, do you want to go?", I jumped at it.

I found myself in front of a man who was about 65 or 70 years old. In the morning when he arrived, the first thing he did was put on a black overall. All his teeth were yellow and everyone said he was a genius. He gave me a list. We had to build some models. He used to build models for Fellini, he worked a great deal in large sizes, both in exaggeration and in the model.

He gave me a list of objects. We had to build some countryside with hills and mountains and he gave me a list of the material that was needed. I enthusiastically took the list, looked at it, and thought I was in the wrong job. There was: two hundred kilograms of corn, one hundred kilogram of dried string beans and fifty kilograms of lentils.

I realised that I hadn't gone mad and I spent a few days with him grinding all this material that was to become ploughed fields and clods of earth. I remember therefore this relationship with cinema through food. Being able to make special effects with food amused me a great deal. This was my first meeting with people that were close to him.

I then became assistant director and I directed my first adverts. I then happened to do the mix for a film, a "little film" as he said. Everybody told me: "The mixer available is this Fausto Ancillai, who is Fellini's mixer". Now

even Coppola mixes all his films with him. So I said to myself that this was a wonderful thing and I absolutely wanted to meet him and mix with him.

I remember arriving at this place on the Tuscolana road, which was quite run down. I went down into a garage and found – I was used to seeing 24-track desks with extraordinary material and the latest equipment – a man that seemed anything but a sound engineer with a tiny 6-track desk held together with metal wire. He explained to me that that was Fellini's favourite piece of equipment on which to mix the music for his films and that he even wanted to adjust things himself.

The third meeting with the third character happened recently, with Luciano Anzellotti. A man that makes sound effects for films. I said to him: "Luciano, tell me some anecdote. I'd like to know how you spent your time with Fellini, you've done all his last films". And he said: "He used to come here and we ate. We spent our time eating and he used to tell me about frogs that he had heard in Comacchio or in other places of the lowlands"...and so we collected these types of elements.

All these characters that I met shared the same great quality: simplicity. It was extraordinary. For me it was an extraordinary lesson, getting to know Fellini through humanly simple people that did extraordinary jobs.

Over time I found, in a production company that I worked in, the script of the first advert that he made for Campari. I saw the title page which struck me immediately because it said: script for a small advertising film. Since then I've never been able to say: I make commercials. Saying that I make little advertising films amuses more. Always reducing things to something smaller. Even here, there is: a small lunch on the grass. This reducing everything to something more acceptable, more manageable.

I must say that this was Fellini's great lesson: bring everything down in practical terms to a level that everybody can access. And this is what I like the most about Fellini. He is within everybody's reach. He never built a cultural difference between himself and the people that went to see his films. He was liked by intellectuals and simple people. I believe that this is not only the approach of a great poet but also revolutionary.

To talk about the Fellini of 8½ and *La dolce vita* is almost surplus to requirement. I on the other hand love a great deal the Fellini that has not really been considered. During the protest years I was a long haired youngster and I remember an extraordinary film that came out, *Prova d'orchestra*. It is a film that I think is a political analysis of our society and it is so extraordinary that it should be analysed and compared to Italian politics today.

Another extraordinary thing is Fellini's prophetic vision, that I find fantastic. I have recently watched *Ginger e Fred* again. The film was treated very badly, both by the public and the critics. It is a film that for anyone that knows Cinecittà, for anyone that knows what has happened recently at Cinecittà, talking about prophecy is not enough. I have loved it forcefully even more than the first time, because that bar, those extras, those new characters of

Italian show business really did arrive.

I think that this prophetic aspect of Fellini should be celebrated along with that other great prophet, Pasolini. And I think that they are the only ones that have become an adjective. There is something that is Pasolinian just as there is something that is Fellinian. I think that these two people's exceptional prophetic ability over time must be recognised. I thank them for this.

MARIO SESTI

You know the advertising production world very well. It would be interesting to know about the relationship between Fellini and the advertising world...

ALESSANDRO D'ALATRI

It was fantastic. We were overjoyed because finally...do you remember Ajax, the "white lancer"? Do you remember the one that brought justice? Fellini was like a meteor in the advertising world that was ruled by numbers, marketing and lots of men in suits and ties that discussed about image and communication. And I don't think Fellini ever met them.

I can tell you about an extraordinary episode that I learnt about from a direct source, Pietro Barilla. When he made the famous "rigatoni", that I think was his second advert, Barilla had a communication style that was very rigorous. Fellini's idea – there was this woman asking for "rigatoni", pronouncing it with that heavily Italian emphasis – it completely destroyed all of Barilla's marketing. Everybody was shocked, they didn't know how to tell Fellini that the film wasn't right and that it could never be done. When Pietro Barilla read the script he started laughing like a lunatic and the film was made. The film even won a prize in Cannes.

All three of the adverts that Fellini made, Campari, Barilla and Banca di Roma have all won prizes in Cannes. I think he is the only advertising man – on that occasion he was a director of adverts – to have made three films that have won the most important and prestigious prizes in the world.

The other amusing thing is that all the adverts that he made never followed standard advertising lengths. He said: "They come out like this". And I must say that this, for those that loved him and the work that he did, rendered him great also in the advertising world.

MARIO SESTI

But do you think that those adverts, that have left some small marks, also with those that didn't know they were made by Fellini, have left a more general mark on the way that advertising was made and thought?

ALESSANDRO D'ALATRI

He brought great courage into the advertising world. We currently live in a society where we are all mortified by the fear of making mistakes. I believe that Fellini never had this fear, or at least, if he had it he never showed it.

His cinema is very brave cinema. I have recently done something that has brought me very close to Fellini. Thursday I made my directorial debut in the theatre, very close to here, in Bologna at the Arena del Sole, and for the first time I measured myself with something that wasn't realism, that is the artificial production, the construction and more importantly the suggestion rather than reality.

Trying this experiment, experiencing the joy of being freed from realism and to enter the mechanism of the joy of representing the unreal...I believe that perhaps for a moment I managed to understand what that game meant. Unfortunately I think that by now it is a game that is very difficult to play in cinema. Luckily there is the theatre.

MARIO SESTI

You mentioned Ancillai and Anzellotti that are, especially Ancillai, rather pivotal for that aspect that, by its very nature is less visible, the sound. Fellini is traditionally identified as a director capable of great vision, a particularly visual director. But a thing that the Foundation is reflecting on is the idea that in actual fact Fellini's sounds are just as personal as his images in some ways.

The same Ancillari – this is something that continues from what you've told me – had a great aversion for the advent of Dolby, he couldn't stand it. So much so that he once put a notice in front of the mixing room: "Down with Dolby, long live hiss".

ALESSANDRO D'ALATRI

Exactly. And Ancillai's equipment was full of it.

MARIO SESTI

Don't you find for example that the sound in adverts is typically Fellinian? There is a stylization of the sound, in the way it builds up?

ALESSANDRO D'ALATRI

I'll tell you one thing. In the last film I made, *La febbre*, I had musical bands and therefore I researched the whole Italian band tradition from the nineteenth century to the present day. Well, I found the roots of all of Nino Rota's work. I believe that he drew a great deal from the popular tradition of Italian music.

And I must say that for Fellini being from Rimini was very important. To have this relationship with the land in some way, this relationship with the tradition and with popular culture is something that he managed to hand down to us. Unfortunately he portrayed some worlds that are disappearing and the hiss is unfortunately part of these worlds.

But how much pleasure do we feel when from time to time we put a piece of vinyl on a turntable and we listen to music without that digital cleanness. I know that Ancillari seconded this need even if today it would probably be difficult to present people with this type of sound.

I have recently read a very nice book about Italian dubbing actors and I think it would be interesting to take a trip through Fellini's work through the dubbing actors, because he perhaps spent more time in dubbing studios than on set. For example the dialogues were often written during the dubbing; it was the moment when the most of the production was concluded. And I think that this was another extraordinary way of working, managing to extract realism even from the acting and then to put it back through an artifice.

I believe that Fellini did the most extraordinarily poetic thing: just as poetry doesn't waste words I believe that Fellini never wasted realism, by favouring more and more emotion.

MARTIN SCORSESE
PREMIO FONDAZIONE FELLINI 2005

Vi ringrazio. Spero che mi perdonerete se parlerò in inglese. C'è stato un periodo negli anni settanta, quando ho vissuto nel vostro paese per un po', in cui cercavo di parlare italiano e tutti mi imploravano di parlare inglese...

Vorrei ringraziare il presidente Pupi Avati, il direttore Vittorio Boarini, il sindaco e la città di Rimini.

È abbastanza incredibile credere che questa sia la mia prima visita a Rimini considerando che ho visto per la prima volta *I vitelloni* quando avevo 20, forse 21 anni. Ho sempre serbato nella mia mente un'immagine estremamente vivida di questa città. Sapevo che non si trattava della vera Rimini nel film, ma di quella vista attraverso gli occhi di Federico Fellini. Ma in fondo chi può stabilire dove inizi la realtà e dove finisca la fantasia?

Credo che Fellini abbia portato Rimini con sé per tutta la sua vita: quando lasci i luoghi della tua giovinezza, questi poi diventano una sorta di paradiso perduto. I luoghi cambiano e tu cambi e non è possibile tornare indietro. L'unico modo che hai per rivisitare quei posti è attraverso i tuoi ricordi, i tuoi sogni e, nel caso di Fellini, attraverso i suoi film. Fellini ricreò Rimini per sospenderla nel tempo e nello spazio tra il cielo e la terra.

Conoscevo Fellini fin dagli anni settanta. Vivevo a New York per la maggior parte del tempo e sapevo che a Federico non piaceva spostarsi, anche se ovviamente, per essere uno che non amava viaggiare era un po' come un astronauta che atterra in pianeti sempre diversi. È persino entrato a far parte del dizionario inglese: chi non conosce ormai l'aggettivo *fellinesque*?

Ci incontrammo al festival di Sorrento nel 1970. Era l'edizione dedicata al cinema americano e mi trovavo lì per presentare alcuni film realizzati dagli studenti e la sezione sul cinema underground. Quando arrivai a Roma mi disse di passare da lui per salutarlo e fu di parola. Lo chiamai. Lui mi disse di telefonargli in ufficio, e Mario Longardi, il suo addetto stampa, fece in modo che ci incontrassimo.

Erano i miei primi due o tre giorni a Roma: lui mi chiese cosa avessi visto e se mi piaceva. Mi mostrò dei disegni che stava facendo, mi disse che erano intitolati *casino* e mi spiegò il significato della parola. Mi chiese cosa mi fosse piaciuto di più dell'Italia fino a quel momento e io risposi Pompei. Lui ribatté: "Oh, ma Pompei non è mica vera, è solo per i turisti". Mario Longardi si mise a ridere. Si informò sulla data della mia partenza e io risposi: "Parto domani, ho lasciato per ultimi te e la Cappella Sistina". Allora Mario lo guardò e gli disse: "Lo vedi Federico, sei diventato un monumento noioso". Ma sapeva bene cosa significasse ciò che avevo detto. E in fondo è vero, Federico è stato un monumento e lo è soprattutto ora, e anche la città di Rimini lo è in questo senso, e lo è davvero nel suo rappresentare in pieno il mondo del cinema di Fellini, cosa che tutti noi sapevamo all'epoca.

Per quasi 25, 35 anni Fellini è stato, attraverso i suoi film, parte integrante della mia vita – anche più a lungo a pensarci bene, da *La strada* – nonché motivo di gioia e ispirazione per tutti i cineasti.

Le sue immagini e i suoi personaggi mi accompagnano: le immagini del circo, la spiaggia, le piazze di notte e i matrimoni all'aperto, Marcello e Gelsomina, "è arrivato Zampanò" – vi ricordate quando Zampanò colpisce Gelsomina con un bastone per insegnarle a dire "è arrivato Zampanò"?

Quando vidi *La strada* mi colpirono il senso dell'umorismo e la compassione che permeavano un mondo spesso mostrato come ostile e grottesco, e non dimentichiamoci che avevo dieci anni. Il mondo era sì ostile e grottesco ma allo stesso tempo pieno di apparizioni e sorprese, in cui gioia e tristezza si mescolavano sempre, specialmente grazie alla musica di Nino Rota. Ero rapito dal suo mondo e dai suoi sogni, la sua insaziabile curiosità e gli instancabili sforzi compiuti fino alla fine per avviare nuovi progetti.

Non fu facile per me amare il circo. A tre anni, nel 1946, i medici dissero ai miei genitori che dovevano togliermi le tonsille. Una volta in ospedale non volevo andare con l'infermiera. Mia madre e mio padre non erano molto istruiti, così, vedendomi piangere, cercarono di fare del loro meglio dicendomi: "Vai con l'infermiera che ti porta al circo".

Dopo quell'esperienza, solo Fellini poteva farmi piacere il circo. Mia madre si arrabbia quando racconto questa storia e quindi spero che ovunque si trovi adesso possa perdonarmi.

Mia madre adorava Fellini e lui è stato infinitamente generoso con i miei genitori nel corso degli anni, dagli anni settanta fino alla fine degli anni ottanta. Quando venivano a Roma li invitava sul set. All'inizio, vedendo *La dolce vita* e *8½* mio padre ebbe una reazione un po' "puritana", ma mia madre lo invitò a rilassarsi, a divertirsi e a vedere la bellezza di quei film. Verso la fine credo che ci avesse preso gusto e tornò a Cinecittà più di una volta.

E poi la spiaggia. La spiaggia è qui, voi lo sapete. L'influenza che ebbe sui miei film è molto forte... se ne è parlato spesso. L'influenza di Fellini, il suo modo di svelare le infinite possibilità che il cinema era in grado di offrire, non ebbero un impatto solo su di me ma su ogni cineasta al mondo.

Per me c'era qualcosa di molto speciale che riguardava Rimini e *I vitelloni*: perché se lui aveva realizzato un film sulla sua giovinezza, su Rimini, allora anch'io potevo farne uno su Elizabeth Street a New York – che tra parentesi era tutta siciliana perché i napoletani vivevano a Mulberry Street.

Come ci si sdebita nei confronti di un grande artista per tutto quello che ti ha dato? Non saprei. Io lo disturbavo tutte le volte che venivo in Italia, andavo a trovarlo e lui era sempre generoso con me e mi portava a pranzo al ristorante del Grand Hotel, nei pressi della stazione ferroviaria. Ricordo che nel 1985 contribuì alla realizzazione di uno splendido omaggio che gli dedicarono a New York, il Tributo a Fellini del Lincoln Centre Film Society. Lavorai alla selezione di alcune scene dei suoi film per la serata e Federico fu estremamente gentile con me. Erano gli anni ottanta, non l'avevo visto per diversi anni e io mancavo dall'Italia da sei.

Credo che un modo per ripagare qualcuno per quello che ha fatto per te è mantenere viva la sua opera, ed è quello che io cerco di fare.

Oltre ad aver contribuito a realizzare l'omaggio del Lincoln Centre nella selezione e la presentazione degli spezzoni, lo aiutai, insieme a Julian Schlossberg a ridistribuire *Intervista* a New York e credo che quello fu l'ultimo suo film distribuito negli Stati Uniti.

Era una cosa che sentivamo di dover fare, non ricordo esattamente come. Il film fu mostrato al Museum of Modern Art e Fellini non poté venire quella sera ma ci spedì dei disegni molto divertenti. Credo che *Intervista* riscosse in America un enorme successo.

Due invece furono le grandi delusioni. La prima fu quando cercammo in tutti i modi di distribuire o almeno proiettare o mostrare *La voce della luna* in America. Io, Raffaele [Donato], Harvey Weinstein e altri, facemmo di tutto, lo feci vedere a Woody Allen a cui piacque molto. Ci fu una possibilità di mostrarlo che alla fine non si concretizzò, il film non fu ritenuto abbastanza valido per quell'epoca, in America. Fu l'inizio della fine in termini di scelte culturali. Se un film come quello non è ritenuto abbastanza buono per essere mostrato in un cinema di New York... e sto parlando di circuiti d'essai, non di grandi catene.

Intorno a quello stesso periodo si presentò la possibilità di realizzare un altro progetto. Avevo sempre voluto lavorare con Fellini, benché fosse davvero molto difficile, ma anche la sola idea di essere associato a lui in qualche modo mi piaceva. Si trattava di una sua idea per una serie di film sull'industria cinematografica da realizzare per la televisione – uno dedicato all'attore, uno al produttore, al regista, all'operatore. Il produttore, Leo Pescarolo, recuperò il denaro, e anche noi trovammo dei finanziamenti dalla Universal Pictures, con Tom Pollack che aveva fatto *Casinò* con me all'epoca, anzi no, quello fu in seguito, avevamo realizzato insieme *L'ultima tentazione di Cristo*. I fondi erano disponibili ma fu allora purtroppo che Fellini si ammalò.

Come ho detto mi sarebbe piaciuto essere associato a un qualunque film creato da Fellini. Mi ricorderò sempre la storia che mi fu riportata a proposito di *Satyricon*, uno dei film che adoro.

Uno dei suoi straordinari scenografi, Danilo Donati, raccontò di

lui e Fellini che passeggiavano di notte per quelle strade lastricate di ciottoli che ci sono a Roma, chiedendosi che aspetto avesse avuto l'antico impero: così si chinarono, raccolsero un sampietrino e videro gli antichi romani brulicare sotto di esso, e capirono che era quello il film che volevano fare, il mondo sotterraneo di Fellini e il numero infinito di porte e finestre che nel suo mondo poteva aprire a piacere.

Un'altra scena che mi viene in mente pensando a Fellini è il sogno del cimitero in *8½*, quando suo padre si lamenta del fatto che il soffitto della sua tomba è un po' troppo basso. Poi sopraggiunge il produttore e il padre chiede: "Come va mio figlio?", e il produttore scuote la testa e dice: "Non va bene, non va bene affatto". A quel punto il padre si allontana e la madre deve seguirlo piuttosto che restare con suo figlio. Questo è per me un momento molto toccante.

Sono passati circa 12 anni da quando Fellini è morto, e mio padre morì qualche mese prima di lui, in agosto, esattamente dello stesso male. È per questo che quelle immagini mi tornano sempre in mente, i suoi film avevano su mio padre un effetto molto forte.

Certo, ci restano i suoi film, adesso li abbiamo a disposizione ma dobbiamo continuare a preservarli. Salvaguardarli e restaurarli. Il problema maggiore riguarda il loro apprezzamento perché oggi, per molti giovani, i film del passato sono diventati come storia antica. Non solo Fellini, ma anche i grandi cineasti americani come Ford o Welles, o altri come Rossellini o Visconti. Ci sono, e non solo in America, alcuni classici riconosciuti tali, ma in questi tempi l'idea dominante è che il colore sia meglio del bianco e nero, il dolby del mono, che qualunque cosa recente sia migliore di quella passata. È un processo senza fine e in un certo senso quello che ci preoccupa è che l'apprezzamento per un film viene spesso confuso con il consumo di un film. Non voglio dire che un film non si possa consumare, o tentare di consumare, anche se credo che con Fellini sia un'impresa impossibile poiché una volta visto ti accompagna per sempre. Ma il concetto di apprezzamento di un film è stato frainteso con l'idea di consumo e credo che ciò abbia generato una delle idee peggiori del nostro tempo e cioè che i soli film che

meritano il nostro tempo, e ciò vale anche per i giovani, sono quelli che possiamo consumare facilmente.

È per questo che cerco di sostenere eventi come questo e, ovviamente, cineasti come Fellini, perché credo che le giovani generazioni debbano poter studiare i maestri. Il che non vuol dire prendere appunti su un quaderno mentre guardi il film perché se lo fai non riesci a guardarlo veramente. Un film va assorbito. E non ha niente a che vedere con la tecnica perché chiunque può insegnarvi la sua tecnica. Non è questo il punto. Ha a che fare con la potenza spirituale, la poesia immortale e la bellezza dell'opera di Fellini che sono come uno scrigno da cui un giovane di 21 anni può attingere, e a 31 scoprire qualcosa di nuovo, e a 51 qualcos'altro ancora. E questa è una cosa che conosco bene perché io stesso ho vissuto con questi film dal 1947.

L'ultima volta che ho visto Fellini fu a un pranzo a casa di Suso Cecchi D'Amico, nel gennaio del 1992. Fuori pioveva e lui ci parlò della possibilità di realizzare questi film sulla figura dell'attore, del regista. Ne avevamo discusso poco prima che fosse stilato un accordo e in quell'occasione ci illustrò le sue idee. Se ne andò un po' prima di noi perché aveva un appuntamento dal medico.

Quando poi uscimmo stava ancora aspettando la sua macchina: ricordo che era lì, con quel suo cappello e la sciarpa intorno al collo, e la pioggia che veniva giù. Sembrava un gigante, sembrava immenso. Non volevo disturbarlo, lui non si era accorto di essere osservato. Lo guardai salire in macchina e allontanarsi, e quella fu l'ultima volta che lo vidi, anche se poi ebbi ancora un'altra occasione per parlargli al telefono.

Si sottopose all'intervento e poi fu la volta dell'Oscar alla carriera. Ricordo che volò a Los Angeles. Avevo saputo che l'operazione era andata molto bene – anche mio padre si era sottoposto con successo alla stessa operazione per due volte. Mi chiamò dall'aeroporto di Los Angeles mentre stava ripartendo per Roma – non ero riuscito ad andare alla cerimonia perché ero completamente assorbito dal montaggio de *L'età dell'innocenza* – e fu in quel momento che mi resi conto che non stava bene, la sua voce era molto debole, sembrava stanco.

Parlammo di andare avanti con il progetto del film che avremmo fatto insieme con la Universal e Pescaraolo. Fu l'ultima volta che sentii la sua voce.

Da allora ho avuto il privilegio di lavorare con alcuni dei suoi stretti collaboratori come Dante Ferretti e Francesca Lo Schiavo, ed è stato per me un onore. Però Fellini mi manca. Certo, abbiamo la sua eredità, i suoi film sono con noi, ma credo che, affinché tutto questo non si perda, occorra ritrovarsi come stasera, e comunicare chiaramente al resto del mondo che si tratta di doni straordinari che vanno preservati e restaurati per i posteri, per le generazioni future. Il mio impegno a mantenere viva la sua opera è più fermo che mai.

Grazie per l'onore che mi avete concesso. La mia visita a Rimini è molto breve perché domani devo tornare a New York, ma vi ringrazio di cuore per avermi dato la possibilità di essere qui oggi. Grazie.

Grazie. Please forgive me for speaking in English, I used to try to speak Italian when I lived here sometimes in the 70's, but then people would just tell me to please speak in English so... Thank you to President Pupi Avati and director Vittorio Boarini, as well as to the mayor and everyone in the city of Rimini. It is sort of fantastical to imagine that this is my first visit to Rimini since I saw *I vitelloni* when I was maybe 20 years old or 21 years old. This town has been very, very vivid in my mind and although I know it wasn't the real Rimini in the film, but, as seen through the eyes of Federico Fellini, who's to say where the real one begins and the fantastical one ends.

I think Fellini carried Rimini with him throughout his entire life and when you leave the place where you spent your youth, it becomes a sort of lost paradise. Places change, you change but there's no going back. The only way you can revisit it is through your memory, through your dreams and, in Fellini's case, through his films. He recreated Rimini and suspended it in time and space between heaven and earth.

I've known Fellini since 1970. I lived in New York most of the time and I know he didn't like to travel although of course, for somebody who didn't like to travel, Fellini was like a spaceman because he landed on every shore on different planets. He even made it into the English dictionary; as well all know the word *fellinesque* is now in the English dictionary.

I actually met him at the Sorrento Film Festival in 1970. It was the American film year and I was there presenting part of the student and underground films. When I got to Rome he told me to come by and say hello and he was actually a person of his word. I called him and he asked me to call by his office and Mario Longardi, who was his publicist, made sure I got to see him that day. I was spending only the first two or three days of my life in Rome and he asked me what I was doing there and if I was enjoying it. He showed me some of the pictures that he was drawing, which were called *casino* and he explained to me what the word meant.

So he asked me what I had liked most up to that point in time in Italy and I said Pompeii and he said to me: "Oh Pompeii isn't real, we do that for the tourists". So Mario, Mario Longardi was laughing. Then he asked me when I was leaving and I said: "I leave tomorrow, I kept the Sistine Chapel and you for last". So Mario looked at him and said: "See Federico, that's what you've become, a boring monument". But he knew very well what I meant. And you know he is a monument, he was and now he really is, a monument and the town of Rimini is a monument in that sense, it really is, because it is the very world of the cinema of Fellini and we all knew that at the time, we all felt that.

He was so much a part of my life through his movies for nearly 25 years, 35 years, more so actually, since *La strada*, and a joy and inspiration to film makers everywhere.

I live with his images and his characters; the circus images, of course we all know the seashore, the piazzas at night and the weddings in the open air, and Marcello and "Zampano's here", remember when he hits her with the stick to teach her how to say "Zampano's here", Gelsomina and some many other great characters. I was excited by the humour and the compassion in a world that he showed that was often hostile and grotesque because don't forget, I was 10 years old when I saw *La strada*. The world was hostile and grotesque, yet his world was full of apparitions and surprises, where laughter and sadness were always intermingled, especially with Nino Rota's music. I was captivated by his world and his dreams, his great curiosity and his tireless efforts right up to the end, to the very end, to get new projects off the ground.

It was very difficult for me to like anything about the circus because when I was 3 years old, it was 1946; my mother and father were told that I had to have my tonsils taken out. I didn't want to go with the nurse down the hall in the hospital and my mother and father, who were not educated and so, they did their best because I was crying and they said, "Go with the nurse, she's taking you to the circus". So only Fellini could get me to like the circus after that. My mother gets mad at me when I tell that story so, wherever she is now, I hope she forgives me.

She loved Federico Fellini so much and he was so generous with my mother and father over the years, since the 70's all the way through to the end, to the late 80's. When they came to Rome he would invite them on the set. At first, seeing *La dolce vita* and 8½, my father was a little more puritanical about

certain things but my mother would tell him to loosen up and enjoy himself and see how wonderful they were. In the end, he really got to like it and he was on the set a few times at Cinecittà.

Also the seashore. You know the seashore is here and the influence he had on my films is very ... people always talk about that. He influenced and showed that film had so many endless possibilities, not only to me but to practically every film maker in the world. But there was something very special about Rimini in *I vitelloni* because if he made a film about his youth, about coming from this town, from Rimini, then I could make a film from Elizabeth Street in New York, which by the way was only Sicilian, the Neapolitans were on Mulberry Street.

So, how do you repay a great artist for what he or she gives you? I don't know how. I used to bother him whenever I came to Italy. I would go and see him and he'd always be generous and take me to lunch at the restaurant of the Grand Hotel, near the train station.

I remember in 1985 I helped to put together a very beautiful tribute that they do in New York, called the Lincoln Centre Film Society Tribute, for Fellini. I helped put together the film clips and he was very gracious to me that night. It was the 1980's and I hadn't seen him for a few years and I hadn't been to Italy for six years at that time.

I guess the way you try to repay someone is by keeping their work alive and that's what I try to do. We did put together that film tribute. It was the Lincoln Centre's tribute but I put it together, I mean I helped chose the clips and the presentation of the clips. Then I actually helped re-release *Intervista* with Julian Schlossberg in New York and I think that was the last of Fellini's films to be distributed in America. Somehow we got to work on that, I forget exactly how it was worked out. It was shown at the Museum of Modern Art, he couldn't arrive that night but sent a very funny drawing and the film, I believe, the last film *Intervista* was considered a very big success in America.

But there were two great disappointments. One of these was that we tried so hard to get *La voce della luna* (The voice of the moon) distributed, or at least shown or exhibited, in America. Myself, Raffaele [Donato], Harvey Weinstein and a number of people really tried, I showed it to Woody Allen and he liked it. There was a possibility of exhibiting the film but ultimately, it was deemed not worthy at that point in time in America. And that was the real beginning of the end in terms of true film appreciation in America, when that film was deemed not worthy to be shown and exhibited in a theatre in New York, and I'm talking about repertory theatre, I'm not talking about a major theatre chain.

Another project came up around the same time and I'd always wanted to work with him, although you didn't work with him, but even just the idea of being associated with him was kind of nice. So there was a project that he had for a series of television films to be made on the movie business - one on the actor, one on the producer, one on the director, one on the cameraman - and

Leo Pescarolo was the producer and he had got the money together and we actually got some financing from Universal Pictures, from Tom Pollack who had made *Casino* with me at the time, no that was later, he had made *The Last Temptation of Christ* with me. We actually had the money ready to go but that's unfortunately, when Fellini became ill.

As I say, to be associated with any film created by Fellini would have been something. I always remember the story he told me of a film I love of his so much called *Satyricon*. The wonderful art director Danilo Donati talked about him and Fellini walking in Rome at night, through the cobblestone streets and wondering what ancient Rome must have been like and they had this image in their minds that they just bent down, and lifted up the cobblestone and underneath the cobblestones they saw the ancient Romans crawling around, and that was the kind of film they wanted to make, the subterranean world of Fellini and the infinite number of doors and windows that he could open at his will in this world of his.

Another image and scene that comes to mind when I think of Fellini is the dream he has in the graveyard in 8½ where his father comes to visit him in his father's tomb and his father is complaining about the fact the ceiling in the tomb is a little too low, and the look on the actor's face. Then the producer comes in and asks "How's my son doing?" and the producer shakes his head and says, "It's not going well, it's not going well." Then the father starts to walk away and the mother has to follow him rather than stay with the son and that is something that is very moving to me.

You know, it is about 12 years since Fellini passed away and you know my father died a few months before him, in August, of exactly the same thing. That is why those images always come to mind because the resonance those films had in my father's heart was very strong.

Still, you know we have these films; we have them for now but we have to preserve them. They have to be preserved and restored. We have them, but they continually have to be preserved and restored. The big problem is the appreciation of the films because, now, for a lot of younger generations, older movies have become like ancient history. It's not just Fellini but great directors from America like Ford or Welles or others like Rossellini or Visconti. There are in America and around the world too, a few recognised classics, but the idea these days is that colour is better than black and white, Dolby sound is better than mono sound, anything newer is better than older. It's a never ending process and in a way, what we are concerned about is that film appreciation has got confused with the consumption of film. I don't mean that we cannot consume, or try to consume, a Fellini film which is impossible as it will always stay with you. But film appreciation has got mixed up completely with film consumption and I think it has given birth to one of the worst ideas of all that the only movies worth our time, and this is for young people too, that the only movies worth our time are the ones we can easily consume.

This is why I try to support events like this and of course, film makers like Fel-

lini because younger people have to study the masters. That doesn't mean they have to write everything down in a notebook as they watch the film because that means you can't watch the film if you do that. You have to absorb it. And it isn't about technique because anybody can teach you technique, that isn't the issue. It is about the spiritual power and the lasting poetry and beauty of Fellini's work that is like a treasure chest that a younger person can go into when they are 21 years old and look at it, and when they are 31 years old and find more, and when they are 51 years old and find even more. And I know this for a fact because I've lived with these films since 1947.

The last time I saw Fellini was when we had a little lunch at Susi Cecchi D'Amico's house in January 1992. It was raining outside and after he talked about possibly doing these films on the actor and the director, when we talked just before the deal was made and the first time he presented the ideas to us. He left before us because he said he had a doctor's appointment. When we went downstairs afterwards he was still standing there waiting for his car, and I remember he was standing there with his hat on and his scarf around his neck and the rain was coming down and he looked like a giant, he looked immense. I didn't want to bother him, he didn't know we were looking at him, and I watched him get in the car and drive off and that was the last time I saw him, although I did get to speak to him on the phone one more time.

So, he underwent the operation and then there was the presentation of the Honorary Academy Award to him. I remember he flew to Los Angeles and I had understood that the operation had gone very well - my father had actually undergone the operation twice and did very well - but on his way back to Rome from Los Angeles airport he called me, because I had not been able to go to Los Angeles for the event, the Academy Awards, as I was editing *The Age of Innocence*, and that was the moment I realised he was not well because his voice was very feeble, he sounded very tired. Basically, we talked about going ahead into production on the picture we were all going to make together with Universal and Pescarolo, this series of films on the motion picture industry. And that was the last time I heard his voice.

Since then I have been graced with having been able to work with a close collaborator of Fellini, Dante Ferretti, and Francesca Lo Schiavo and it has certainly been an honour and an extraordinary collaboration. But I miss him. You could say that his legacy is with us and no doubt, his legacy is with us but for me, his films won't stay here unless we gather like this and make it clear to the rest of the world that these are invaluable gifts that have to be preserved and restored for posterity and for generations to come. I am committed, more than ever, to keeping his work alive.

Thank you so much for this honour. It is such a short visit to come to Rimini for me because I have to go back to New York tomorrow but I thank you so much for this honour and for the possibility to be here today. Thank you.

