

link > retrospettiva Federico Fellini

OTTOBRE - DICEMBRE 2008



link

EFFETTO CINEMA

Effetto Cinema > Link

Supplemento al periodico EC magazine

Autorizzazione del tribunale di Padova decreto del 27 aprile 2001 al n. 1741 del registro periodici

Editore: Centro Padovano della Comunicazione Sociale

Tel 049 8771759 - Fax 049 8771760

e-mail: cinema@diweb.it - www.dicinema.it

Direttore responsabile: Giancarlo Minozzi

Redazione: Elisa Frasson, Christian Mosele, Filippo Nalon, Arianna Prevedello, Davide Rampin

Hanno collaborato: Chiara Andrich, Denis Brotto, Gabriele Fadini, Matteo Fontana, Pietro Liberati

Fonti principali: Il Mereghetti - Dizionario dei film 2002, Baldini&Castoldi, Milano; Il Morandini - Dizionario dei film 2005, Zanichelli, Bologna

Stampa: Nuova Grafotecnica – Casalserugo PD

La retrospettiva si svolge in occasione della Mostra Fellini Oniricon - Il libro dei miei sogni allestita presso la Sala dei Giganti di Palazzo Liviano e proposta dall'Università di Padova in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini di Rimini e la Fondazione Cinema per Roma.

La retrospettiva è parte integrante della decima edizione di "EC Classic", iniziativa organizzata dal Circolo Effetto Cinema con il contributo della Regione del Veneto, in collaborazione con i docenti e i corsi di cinema dell'Università di Padova, il Centro Padovano della Comunicazione Sociale, l'Istituto di Cultura Italo-Tedesco di Padova, la Cineteca del Goethe Institut di Roma, la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale di Roma, la Cineteca Lucana di Potenza.

L'MPX - Multisala Pio X aderisce a

Europa Cinemas

FICE - federazione italiana cinema d'essai

Circuito DICINEMA

ACEC Triveneta



Delegazione
delle Tre Venezie



Sogni e visioni di Federico Fellini... ...per dieci anni di grandi classici in sala

La splendida mostra *Fellini Oniricon* allestita alla Sala dei Giganti di Palazzo Liviano è un'occasione che l'iniziativa EC Classic non poteva lasciarsi sfuggire, attivandosi per proporre alla città una retrospettiva dedicata a Federico Fellini. In particolare in questa stagione, che vede EC Classic giungere alla decima edizione; e sicuramente il modo migliore per festeggiare una ricorrenza così significativa, oltre ad appuntamenti e iniziative speciali, è proporre il maggior numero possibile di visioni cinematografiche di grande valore.

Tanto più che la mostra *Fellini Oniricon* è organizzata dall'Università degli Studi di Padova (in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini e la Fondazione Cinema per Roma), e proprio dalla stretta collaborazione con i docenti e i corsi di cinema dell'Università di Padova è nata una decina d'anni fa EC Classic, con lo scopo di offrire preziose opportunità per scoprire o rivedere pellicole fondamentali della storia del cinema, arricchite da presentazioni e approfondimenti.

La stessa pubblicazione che state leggendo è stata pensata e realizzata fin dalle prime edizioni come uno strumento – divulgativo ma stimolante, agile ma rigoroso – per accennare o in taluni casi esporre chiavi interpretative, suggestioni, percorsi di analisi, con un corredo di altre informazioni (ad esempio filmografie e bibliografie essenziali) per chi ne volesse sapere di più su film e autori. Il tutto con il valore aggiunto della competenza dei redattori che, ancora all'interno del loro percorso di studi universitari o già avviati nei loro specifici indirizzi di ricerca in ambito cinematografico, hanno dato in tutti questi anni un preziosissimo contributo per dare spessore culturale e qualità all'iniziativa.

Ecco allora che si è giunti a questa retrospettiva, con la necessità di scegliere quali film proporre. All'interno della ricchissima filmografia dell'autore si è pensato di pescare badando innanzitutto a non riproporre il già molto visto (tenendo conto anche delle proposte felliniane inserite nelle più recenti edizioni di questa rassegna), il troppo noto, quello che ci si aspetterebbe di trovare in calendario; di sorprendere in buona sostanza il pubblico, dandogli l'opportunità di venire a contatto con film magari meno celebri ma non per questo meno importanti. Inoltre si è cercato di individuare quei film che maggiormente potessero intrattenere relazioni profonde con la mostra alla Sala dei Giganti, per rendere ancora più stretto il legame tra i due versanti complementari di questa iniziativa. Ne è risultato un calendario ricco e per certi versi sorprendente, con un "blocco" centrato su cinque film realizzati consecutivamente da Fellini negli anni settanta (*I Clowns*, *Roma*, *Amarcord*, *Il Casanova*, *Prova d'orchestra*), due film di altri periodi (*Il bidone* degli anni cinquanta, *Intervista* degli anni ottanta), e un film documentario con materiali inediti e interviste montate da Mario Sesti e Tatti Sanguineti. Naturalmente, com'è tradizione e com'è punto irrinunciabile di questa iniziativa, i film saranno proiettati nelle migliori condizioni di visione possibile, grazie alla collaborazione con le più importanti cineteche italiane.

Durante e dopo la retrospettiva dedicata a Fellini, riportati nel volantino complessivo dell'iniziativa, sono davvero molti e tutti da scoprire gli altri appuntamenti che arricchiscono la decima edizione di EC Classic: una rassegna dedicata a tutti gli spettatori che non vogliono rinunciare a provare le emozioni della visione collettiva in sala del grande cinema.

Amarcord

Regia: Federico Fellini **Soggetto:** Federico Fellini, Tonino Guerra **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tonino Guerra **Interpreti:** Bruno Zanin (Titta Biondi), Pupella Maggio (Miranda), Armando Brancia (Aurelio), Magali Noël (la "Gradisca"), Ciccio Ingrassia (Teo, lo zio matto), Nando Orfei (Il "Patacca"), Luigi Rossi (l'avvocato) **Fotografia (Technicolor):** Giuseppe Rotunno **Montaggio:** Ruggero Mastroianni **Musiche:** Nino Rota, diretta da Carlo Savina **Scenografia e costumi:** Danilo Donati **Produzione:** Franco Cristaldi per F.C. Produzioni (Roma), PECF (Parigi) **Durata:** 125min **Origine:** Francia/Italia, 1974

Per cominciare, rimetto indietro il tempo... ma sono l'opposto di un prestigiatore da palcoscenico.

Lui vi fornisce l'illusione sotto forma di verità. Io vi porto la verità sotto forma di illusione.

Tennessee Williams

È difficile dire qualcosa di *Amarcord* senza temere di sciuparne l'essenza, di ridurne la grana magica. Si ha la sensazione di voler raccogliere uno degli ultimi "soffioni" della stagione disperdendone irrimediabilmente nell'aria i piccoli fiori bianchi, al pari delle migliaia di candide manine che vagano, vagano, e *giron-za-lòn...*

Proprio un'onirica nevicata, quasi varco magico, invita infatti ad imbarcarsi sul "carrozzone" che attraverso da primavera a primavera il piccolo mondo antico del regista romagnolo. Un borgo interamente ricostruito a Cinecittà per le riprese: "Per me Rimini è il solito confuso imbroglione. Non ci torno volentieri anche per una comodità di collocazione fantastica. Ormai l'ho inquadrata esteticamente, immaginariamente, in un certo modo, e il riscontro realistico mi disturba". Ricordare, ovvero: tirare fuori dal cuore, dove un tempo si pensava risiedesse la memoria. E il cuore non ripete dati alla lettera, ma evoca e trasfigura ("perché mi scopro ad amare il balcone da cui sono caduto da piccolo?"), soprattutto se a tirare le fila del ricordo è un tipo d'immaginazione prepotentemente visionaria come quella di Fellini: una forza pulsante, sempre sul punto di uscire dai bordi, mescolata in delirio alchemico con quell'affetto/odio/confusione che riemerge quando si esplorano le terre dell'infanzia, specie se abbandonate e lontane.

L'esule Fellini ritrae così una galleria di situazioni e personaggi che partono da un bagaglio di ricordi e atmosfere vissute in prima persona, per poi prendere il volo verso una dimensione *altra*: pur conservando le proprie coordinate realistiche, ben collocabili e riconoscibili, *Amarcord* abita altrettanto legittimamente il tempo e lo spazio propri del sogno, e forse proprio in questa apparente contraddizione vive anco-



ra oggi, intatto, il suo miracolo.

Il sogno del film si articola in una serie di bolle, di piccoli quadri che in autonomia raccontano gustosi episodi della vita di provincia, dai sapori molto variegati: il rustico del tradizionale falò della “fogazza”, l’amaro dell’olio di ricino che i gerarchi fascisti fanno trangugiare all’anarchico capofamiglia, l’antico e il genuino della minestra fatta in casa e del pollo autoritariamente distribuito dal padre durante l’oppressivo e perduto rituale del pranzo in famiglia, il meraviglioso dell’apparizione del transatlantico Rex, il goliardico del carnevale quotidianamente inscenato da Titta e dal suo gruppo di amici, l’erotico paesano e gioioso della “Gradisca”...

Il carrozzone di *Amarcord* riesce a inscenare una complessa antologia di sapori, profumi e sonorità che si susseguono e si mescolano naturalmente, accompagnando i sensi da un concerto molto terreno per flatulenze (eseguito dal nonno, dei ragazzini a scuola e dall’irriverente perturbatore dell’avvocato narrante), al chiasso ridondante della festa di primavera (coronato dall’irrompere nella piazza di una motocicletta che si esibisce girando in tondo come in un circo), fino all’irreale e metafisico silenzio di morte delle nebbie autunnali in cui si smarrisce il nonno. Trovando nel mezzo anche il tempo di fermarsi ad ascoltare le voci più isolate del coro, come la nota solitaria e dolente dello zio matto con il suo disperato “Voglio una donna!”.

La sensazione di trovarsi di fronte ad un intero universo seppur compatto, un mondo saggiamente ricostruito per offrirsi uno e vario allo spettatore, è rafforzata dalla molteplicità dei punti di vista: man mano che l’acquerello si delinea possiamo spiare e goderci la vita del borgo ora attraverso lo sguardo del baldanzoso Titta, ora dei suoi compagni di classe, dell’avvocato, del padre, del nonno. Ma anche con gli occhi di un ipotetico compaesano che si trovi talora a bighellonare in giro, curioso, cogliendo tratti particolarmente folcloristici e fermandosi a guardarli da più vicino (vedi gli appelli direttamente in macchina di alcuni personaggi, usati come una straniante punteggiatura del discorso). La messa in scena si manifesta nella sua dimensione prettamente corale: non c’è particolarità psicologica e riferimento strettamente individuale nella vicenda del singolo, così che potrebbe tranquillamente trattarsi anche della storia del vicino o del compagno di banco. In questo modo l’uno è sempre parte dell’insieme e parla per tutti, come un affresco di gruppo realizzato a più mani dalla stessa comunità che vi è rappresentata.

Un affresco di soggetto realistico, le cui tinte però tendono costantemente al surreale: basti considerare i movimenti meccanici delle principesse dell’*harem* alloggiato al Grand Hotel, oppure i pupazzeschi soldatini che circondano l’arrivo del principe cui la “Gradisca” offrirà le sue grazie. Una continua latente tensione verso il fantastico anima e trasfigura il racconto svelandone i risvolti esotici, circensi, infantili e poetici. Pulsione che permette di ridicolizzare e snaturare anche la grande storia tragica del nostro paese, senza che ne derivi alcun perdono o senso di consolatoria revisione: così, durante la parata per l’arrivo del gerarca fascista, il testone gigante di Mussolini si “presta” a celebrare il matrimonio di Ciccio con l’adorata Albina, piegando e abbassando l’abnormità dello sfarzoso rituale all’altezza delle dolci fantasie del ragazzino.

Se il ricordo e la forza dell’immaginario restituiscono ancora più vera e toccante la vita della provincia romagnola, forse si può dire lo stesso di *Amarcord*: a 15 anni dalla scomparsa di Fellini, l’umanità, la malinconia e il sogno di questa “eterna provincia dell’anima”, ormai entrata di diritto nel patrimonio culturale e affettivo del nostro paese, sono davvero difficili da dimenticare.

Intervista

Regia: Federico Fellini **Soggetto:** Federico Fellini **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Gianfranco Angelucci **Interpreti:** Federico Fellini (se stesso), Sergio Rubini (il giornalista), Maurizio Mein (l'aiuto regia), Paola Liguori (la diva), Lara Wendel (la sposa), Antonio Cantafora (lo sposo), Anita Ekberg (se stessa), Marcello Mastroianni (se stesso) **Fotografia:** Tonino Delli Colli **Montaggio:** Nino Bragagli **Musiche:** Nicola Piovani **Scenografia e costumi:** Danilo Donati **Produzione:** Ibrahim Moussa per Aljosha Production, Fernlyn, Cinecittà, Rai 1 **Durata:** 112min **Origine:** Francia/Italia, 1987

Girato senza una vera struttura narrativa, *Intervista* si colloca nella fase del crepuscolo della carriera di Fellini: i soldi alla fine degli anni '80 erano sempre meno, sempre più difficili da trovare. Del resto, stava terminando uno dei decenni più difficili per il cinema italiano, e uno di quelli più controversi del cineasta riminese, le cui ultime visioni, da *Ginger e Fred* a *La voce della luna* probabilmente attendono ancora di essere guardate e contestualizzate con la dovuta serenità come profetiche anticipazioni di ciò che l'Italia sarebbe diventata nei venti anni a venire.

Ma forse *Intervista* è anche il canto del cigno di un modo di fare cinema che allora, nel 1986, stava ormai scomparendo, quello che concepiva Cinecittà come centro propulsore anche per il cinema d'autore, oltre che di tutto un mondo che alimentava una scatenata macchina di sogni e visioni. Oggi quei teatri di posa, rimasticati e fagocitati dalle inquadrature televisive, hanno perso quell'aura mitica di cui l'autore è riuscito ad investirle. La Hollywood sul Tevere è raccontata attraverso le parole di chi ci lavora, i macchinisti che spingono i carrelli, gli aspiranti figuranti speranzosi, gli artisti di tutti i tipi (tra cui il costumista Danilo Donati e il direttore della fotografia Tonino Delli Colli) che la mettono in moto a tutti i livelli. Essa è vista insomma al pari della palpitante, turbinosa Capitale del capolavoro *Roma*. Fellini ne celebra il declino ricordandone il periodo vitale, quello della sua giovinezza, evocata per mezzo di un film nel film in cui è lui stesso, da giovane (è interpretato da un giovanissimo Sergio Rubini) a scoprirla, quando era ancora un giornalista imberbe. I set e il mondo del cinema vengono evocati con un'affettuosa ma convinta partecipazione: c'entra poco con un carnaio in cui lavoratori affamati vengono miseramente schiacciati, come nell'antefatto di tutti i film sul tema, *Crepuscolo di gloria* di Joseph Von Sternberg (1928); ma manca anche quell'umorismo giocoso e ammiccante di tanto cinema sul cinema sempre troppo autoreferenziale per poter essere ricordato a lungo. Forse l'unico parente vero, seppur lontano, in circolazione è *Effetto notte*, dotato dello stesso vitalismo, della stessa contagiosa voglia di fare cinema proprio raccontando come si fa. Eppure, e va da sé essendo Fellini e Truffaut lontani anni luce come cineasti, *Intervista* è ancora diverso: un *marajà* di Campobasso, elefanti in giro per le strade di Roma, e



una battuta che racchiude il fulcro avventuroso di tutto un mondo: "Il bello del nostro lavoro è prevedere l'imprevedibile, e anche così restare fregati" sono alcuni dei piccolissimi elementi che vengono utilizzati per parlare della sostanza di cui *erano* fatti i sogni, lentamente rimpiazzata dalla telecrazia già allora brutalmente imperante, dall'assalto barbarico delle antenne e dei *jingle* pubblicitari, scatenati da una banda di sioux armati dei simboli del Quinto Potere. Anche il cinema nel cinema, ossia la traccia autobiografica del Fellini giornalista, è poco più di un pretesto per giocare con la nozione di tempo, sognando storie da filmare, personaggi da inquadrare, immagini da fissare nella mente di qualcuno, innanzitutto in quella dello stesso regista. Probabilmente *Intervista* ha poco del "vero" film, e sicuramente si inserisce più nelle intuizioni che l'autore ebbe a proposito del futuro del mondo dello spettacolo (va ripetuto, intuizioni profetiche) che nella scia delle sue tematiche classiche. Eppure, come elogio funebre del passato, che finisce tra lapidi, fango e orridi condomini che aggrediscono Cinecittà, è costruito sulle ceneri di un vitalismo decadente che porta visibilmente l'impronta di un autore unico nella storia del cinema: si veda come quotidianità spicciola, arte e stati d'animo personali (per non parlare di veri pezzi di storia e di memoria individuale) si intrecciano, beffandosi di ogni possibile filo, o logica narrativa, che non sia quella della pura messa in scena di qualcosa, semplicemente della costruzione dell'immagine. Un'ansia di raccontare ad ogni costo, che nasconde anche la malinconia per quei progetti mai realizzati (come quello, citato in molte scene, di un troppo costoso *America* da Kafka), e che fa assomigliare *Intervista*, a tratti, ad una specie di taccuino dove vengono annotate ipotesi di lavoro, metodologie, o semplicemente vengono ricordati quei volti interessanti che varrebbe la pena riutilizzare non appena possibile. È un modo di filmare inevitabilmente caotico, che tende ad accumulare (si vorrebbe quasi usare il termine affastellare), andando a costruire un tessuto forse più sonoro che vivo, in cui tracce anche lontane tra loro si uniscono magicamente senza alcuna soluzione di continuità. Manca forse la grande intuizione, la grande idea che regga tutta questa *sarabanda* sulle proprie spalle. C'è in ogni caso l'impressione, guardando il film, di assistere alla messa in scena di qualcosa di intimo e segreto. Ed è con grande emozione che si assiste alla sequenza dell'incursione a casa di Anita Ekberg, quando Marcello Mastroianni con una bacchetta magica le porta in casa le immagini di *La dolce vita*. Non solo riportando alla vita un pezzo di storia del cinema, ma anche contribuendo a perpetuare il mito stesso della Settima Arte, in grado di sprigionarsi ovunque esistano il buio necessario ed un fascio di luce in grado di proiettare delle immagini su un telo bianco.

Roma

Regia: Federico Fellini **Soggetto:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi **Interpreti:** Peter Gonzales (ragazzo/Fellini a 18 anni), Fiona Florence Dolores (la bella prostituta), Alvaro Vitali (imitatore di Fred Astaire), Federico Fellini (se stesso), Anna Magnani (se stessa), Marcello Mastroianni (se stesso), Alberto Sordi (se stesso), Gore Vidal (se stesso), Galliano Sbarra (presentatore), Norma Giaccherò (intervistatrice) **Fotografia:** Giuseppe Rotunno, Giuseppe Maccari (operatore) **Montaggio:** Ruggero Mastroianni **Musiche:** Nino Rota, dirette da Carlo Savina **Scenografia e costumi:** Danilo Donati **Collaboratori per affreschi e ritratti:** Giuliano Geleng, Rinaldo Antonelli **Produzione:** Ultra Film (Roma), Les Production Artists Associées (Parigi) **Durata:** 119min **Origine:** Francia/Italia, 1972

Roma mi ha creato e io la ricreo, come in un giuoco di specchi...
Federico Fellini

Un film come *Roma*, che si può dire contenga al proprio interno tanti differenti film, non può che fare la gioia del fan felliniano, che vi trova sviluppate – di episodio in episodio, di spezzone in spezzone, di frammento in frammento – atmosfere, intuizioni, narrazioni, messinscene tipiche dell'universo poetico del regista. Un "film-mosaico" com'è stato definito, uno strambo oggetto cinematografico, un'opera composita che riprende alcuni fili del discorso di film precedenti ma che anticipa anche storie e personaggi che verranno sviluppati in film successivi.

La materia trattata è appunto la città di Roma, che – com'è comprensibile con Fellini – non viene fatta oggetto di un racconto documentaristico, ma prende forma attraverso la soggettività del regista. L'arrivo nella città eterna per il provinciale Fellini è momento di svolta esistenziale, segna non solo il passaggio ad una vita libera e indipendente, ma significa anche potersi sprofondare in un "ambiente" misterioso e popolare, che diviene oggetto di osservazione e contemporaneamente viva materia con la quale comporre mondi cinematografici, lievitando nella propria personale memoria a spazio mitico. Così ha raccontato lo stesso regista in un'intervista rilasciata durante la lavorazione del film: "In un pomeriggio di ottobre del 1938 arrivai alla stazione, salii su una carrozzella e andai in Via Albalonga, rione San Giovanni. La prima cosa che mi capitò, scendendo dalla carrozzella davanti al numero 13 in cerca dell'affittacamere, fu di prendere uno sputo in testa da tre ragazzini che non si sono neppure ritirati dalla finestra. Fu la scoperta del romano, l'antico suddito papalino che vive in una città improbabile cresciutagli attorno a tradimento, uno che non si fida di dire la verità perché "non si sa mai", pauroso per timori atavici, un uomo dalle prospettive molto ravvicinate, attorniato da storia e monumenti ma rapportato soltanto alle consuetudini quoti-



diane e alla tribù familiare, mamma sorelle, nonni nipoti zia.”

Il progetto del film nasce su basi labilissime (“... il Ponentino. Come nasce questo famoso venticello? Da dove parte? Ecco, mi piacerebbe coglierlo dall’inizio, seguirlo nella sua via verso Roma, riprendere la gente che se lo sente passare addosso, mentre è nei più diversi ambienti, al caffè, a letto, per la strada...”) tanto che il produttore Grimaldi, spaventato, si ritira. Solo col subentrare di un’altra produzione Fellini e lo sceneggiatore Zapponi possono ricominciare a fare sopralluoghi in città in cerca di idee: l’intento è quello di lavorare con la massima libertà, senza il vincolo dell’unità del racconto, optando piuttosto per un andamento rapsodico ed accumulativo.

Man mano che la sceneggiatura evolve, si precisa in Fellini il desiderio di raccontare alcuni dei ricordi che riguardano il suo rapporto personale con la città, facendo crescere così il tasso di autobiografismo e individuando nell’andirivieni tra passato e presente la dinamica di costruzione della struttura testuale complessiva.

L’inizio del film presenta così una Roma esperita a distanza (con il concorso della retorica fascista) e immaginata attraverso le nebbiose fantasticherie dell’infanzia (e sembra già di essere in *Amarcord*, su cui Fellini comincerà a lavorare terminate le riprese di questo film); quindi tocca alla Roma di fine anni trenta e del periodo della guerra, con i teatri di varietà e i bordelli, la città caciaronna che Fellini, appena sbarcato sul pianeta-Roma, guarda con occhi pieni di meraviglia: “Via Albalonga di notte si trasformava in un enorme ristorante all’aperto con il tram che passava scampanellando in mezzo ai tavoli traboccanti di mamme e di nonne, di urla e di esclamazioni, di occhi di vitella e di paiate, di code alla vaccinara.”

La scheggia di memoria felliniana è fedelmente incastonata nel film grazie ai set ricostruiti a Cinecittà, utilizzati anche per alcune parti ambientate nella contemporaneità: per l’episodio dell’ingorgo, ad esempio, Fellini fa ricostruire mezzo chilometro di raccordo anulare nei teatri di posa. D’altra parte il set ricostruito è lo spazio prediletto dal regista, perché gli permette di avere il controllo totale sul materiale scenico, spingendolo al massimo la “deformazione” soggettiva di ciò che mostra.

La contemporaneità irrompe nell’atmosfera ovattata ed elegiaca del ricordo con tutta la sua carica di violenza e caoticità: il raccordo anulare è una sorta di spaventoso inferno, fangoso e assordante. E se la discesa nel tunnel della metropolitana sembra quasi un film di fantascienza (con lo straordinario epilogo nell’antica casa romana), vero gioiello di invenzioni visive è la sfilata di moda ecclesiastica, che permette al costumista Danilo Donati di scatenare la propria fantasia.

Nel complesso, una galleria di immagini delle quali è possibile individuare i referenti pittorici (Goya, Bosch, Grosz i più citati dai critici), e che in molte occasioni si sganciano dalla rappresentazione del reale per esplorare i territori dell’astrazione. Un ritratto sfaccettato, espressione di un sentimento felliniano autentico, un omaggio al luogo nel quale si è vissuti con la consapevolezza della sua unicità: “Roma non pone schemi, non sa di psicanalisi, è una palude prefreudiana entro cui si sta benissimo; non protegge, ma a lungo andare diventa un appartamento personale, piazza del Popolo che fa da stanza da pranzo, Via Veneto come camera da letto.”

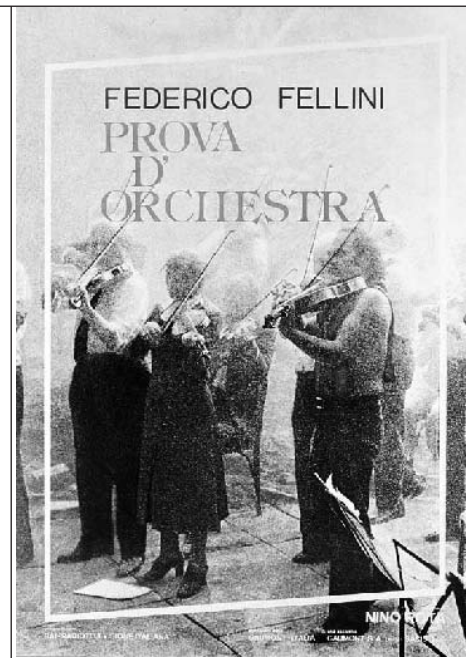
Alla fine del “giro di giostra”, oltre alla meraviglia, rimane anche un forte senso di disagio: tra le molte immagini che si sono depositate nel fondo dei nostri occhi ne risaltano alcune di perturbanti. Quando racconta la contemporaneità, Fellini mostra un mondo dove aleggia un senso di morte (che, tra l’altro, “compare” in alcune inquadrature dell’episodio sul raccordo anulare), di distruzione, di catastrofe, un mondo freddo e distante con il quale non è più possibile entrare in relazione. Impressioni e sensazioni che Fellini continuerà ad esprimere ed approfondire anche nei film successivi, tanto più capaci di colpirci in quanto affidate alla forza emotiva della sua straordinaria visionarietà.

Prova d'orchestra

Regia e soggetto: Federico Fellini **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Brunello Rondi **Interpreti:** Balduin Baas (direttore d'orchestra), Ronaldo Ciocca (sindacalista), Angelica Hansen e Heinz Kreuger (violini), Giovanni Javarone (basso tuba), Elisabeth Labi (pianista), Cesare Martignoni (clarinetto), Franco Mazzieri (tromba), Sibyl Mostert (flautista), Daniele Pagani (trombone), Ferdinando Villella (violoncello), Luigi Uzzo (violino), Umberto Zuanelli (copista), David Maushell (primo violino), Federico Fellini (voce dell'intervistatore) **Fotografia:** Giuseppe Rotunno **Montaggio:** Ruggero Mastroianni **Musiche:** Nino Rota, dirette da Carlo Savina **Scenografia:** Dante Ferretti **Costumi:** Gabriella Pescucci **Effetti:** Adriano Pischiutta **Produzione:** RAI-TV, Albatros Produktion **Durata:** 70min **Origine:** Italia/RFT, 1979

Pur essendo considerata un'opera minore dallo stesso Fellini, che definiva questo lavoro «una cosina economica per la Tv», *Prova d'orchestra* rimane una pellicola che ancora oggi offre numerosi spunti di riflessione, a partire, per contrasto, dalle innumerevoli letture critiche del tempo che hanno visto in questo film una sorta di dichiarazione politica da parte dell'autore. *Prova d'orchestra* nasce dopotutto in un periodo assai difficile per l'Italia: il contesto in cui matura l'idea per questo progetto è infatti la situazione critica venutasi a creare in quell'oscura primavera del 1978 durante i giorni che videro il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro ad opera delle Brigate Rosse. Non si può certo negare che questo lavoro risenta inconsciamente di tale clima, ma si può comunque affermare che, nel suo modo di affrontare l'argomento, Fellini non parla direttamente di idee politiche e allude piuttosto ad una situazione ben più ampia e complicata. Insomma, se si volesse leggere *Prova d'orchestra* in prospettiva ideologica, sarebbe assai riduttivo fermarsi a degli schematismi di ordine politico, che risulterebbero pertanto inopportuni, ma soprattutto inadeguati, dal momento che ogni situazione offerta dal film permette letture contrastanti e a diversi livelli. Ed è pur sempre opportuno tener conto della mediazione personale dell'autore il quale, pur sottovoce in confronto al chiasso con cui i politici reagirono al film dopo la loro "prima" privata al Quirinale, non esitò ad ammettere che, in realtà, l'idea di raccontare questa storia gli balenò in seguito ad uno sciopero a Cinecittà che l'aveva ostacolato nel suo lavoro.

Significativo il fatto che Fellini scelga proprio una banda di orchestrali per costruire un amaro apologo etico sulla società odierna attraverso le forme, allargate, dell'inchiesta televisiva. Non è infatti un mistero il suo rapporto conflittuale con la musica – misteriosa resta pertanto la sua sintonia con Rota – che egli spesso considera soltanto rumore. È probabilmente in quest'ordine di idee che bisogna leggere la scelta di un esordio dirompente in cui, in sottofondo ai titoli di testa, udiamo rumori e grida assordanti, sintomo di chiassose ed irrequiete realtà pro-



venienti da un “di fuori” che non si vedrà mai, la cui incombente presenza si farà però sentire per tutta la durata del film. Ironicamente, però, quei suoni rappresentano anche “la musica del quotidiano”.

Tuttavia i rumori lasceranno ben presto il posto al silenzio opprimente di una stanza chiusa e vuota che, in stile tipicamente felliniano, si popolerà gradualmente di presenze “fluttuanti”: sarà in un primo momento una voce errante, senza corpo, a decantarne la storia e le favolose qualità acustiche; poi, dal nulla, appariranno “magicamente” gli scheletri e i fantasmi della musica, leggit, partiture e strumenti che andranno a disporsi con ordine fino a riempire tutti gli spazi vuoti; infine verranno i musicisti, in carne ed ossa, pronti ad occupare ognuno il posto che gli spetta.

È evidente che, pur lavorando ad un prodotto televisivo, Fellini non vuole realizzare un vero e proprio documentario su una prova d'orchestra, ma mira piuttosto a costruire un'allegoria che pone alla propria base il contraddittorio rapporto di un collettivo nei confronti dell'autorità. Nel seguire tale intento il regista, attraverso una serie di incontri informali avvenuti durante la fase di preparazione del film, si sforza di entrare in contatto diretto con le persone che compongono un'orchestra, studia il rapporto intimo di ciascun musicista col proprio strumento e con i colleghi, ascolta confessioni e pettegolezzi, raccoglie modi di dire e fatti realmente accaduti, spinge ognuno a parlare del direttore, mai interpellato di persona eppure sempre presente nelle interviste. Dopo un paio di settimane di questi incontri Fellini sente di aver accumulato abbastanza materiale e passa alla stesura del copione.

Ogni personaggio assume dei tratti macchiettistici e caricaturali, delle coloriture tipicamente autoriali cosicché il mondo orchestrale viene presto trasformato in una galleria di caratteri che esibiscono tutte le loro tensioni e contraddizioni, un po' come nella vita reale: per Fellini infatti l'orchestra è il mondo, pieno di tipi buffi, amabili, orrendi. Ognuno è sempre pronto ad affermare la superiorità e l'essenzialità del proprio ruolo sull'altro: si cominciano allora a percepire le prime dissonanze all'interno di un gruppo che rivela via via sempre più differenze al proprio interno, alla disperata ricerca di un'armonia che non si raggiunge, e pare trovare la sua unità solo nel voler per forza contestare l'autorità del direttore. Lo sguardo “televisivo” dell'intervistatore sembra allora seguire proprio queste linee di tensione e dar risalto a quelle piccole crepe che, invisibili, si insinuano tra gli orchestrali e che appaiono via via davvero sui muri come risultante della pressione di un “di fuori” pronto a rompere la scatola teatrale in cui la rivolta pirandelliana contro il direttore-autore sta divampando.

Il direttore viene esautorato e al suo posto compare ora un enorme metronomo. Presto, però, nemmeno quello andrà più bene: ecco allora che l'insurrezione degli orchestrali inizia ad estendersi oltre i propri limiti, travalica e perde ogni proposito iniziale fino a sfociare in una lotta insensata contro tutto e tutti. Un'irruzione improvvisa dall'esterno riporterà l'ordine e il silenzio, tutti torneranno nuovamente a stringersi attorno al direttore. Si prosegue con le prove, ora senza proteste, senza interruzioni. Nel finale un risvolto inaspettato: ora è il direttore a perdere il senno inveendo in maniera incivile contro gli strumentisti dell'orchestra. «Signori! Da capo!».

I Clowns

Regia: Federico Fellini **Soggetto:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi **Interpreti:** Liana, Rinaldo, Nando, Orfei (loro stessi), Anita Ekberg (se stessa), Billi, Scotti, Fanfulla, Reder, Valentini, Merli, Rizzo (i clowns), Maya Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali (la troupe) **Fotografia (Technicolor):** Dario Di Palma **Montaggio:** Ruggero Mastroianni **Musiche:** Nino Rota, diretta da Carlo Savina **Costumi:** Danilo Donati **Scenografia:** Renzo Gronchi **Produzione:** Rai Tv Leone (Roma), ORTF (Parigi), Bavaria (Monaco) **Durata:** 93min **Origine:** Francia/Italia, 1971

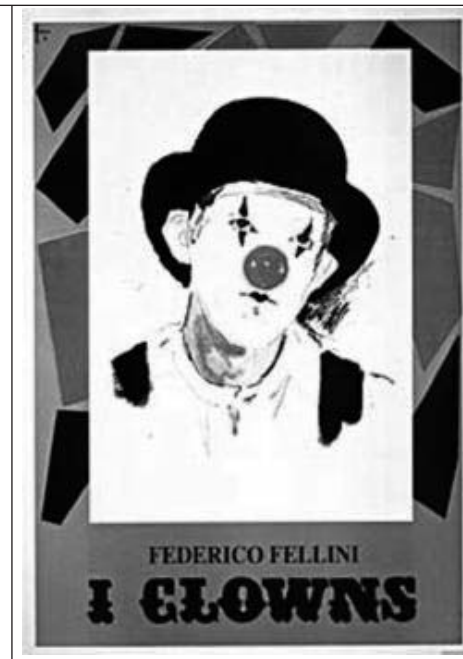
Se immagino di essere, a mia volta, un clown, ebbene, io credo di essere un augusto. Ma anche un clown bianco. O, forse, sono il direttore del circo. Il medico dei pazzi impazzito a sua volta!

Federico Fellini

“Facciamo i clowns, ambasciatori della mia vocazione” fu la proposta di Federico Fellini quando la RAI TV gli chiese di collaborare ad una produzione per la televisione. La proposta fu accettata e nacque così il film *I Clowns* trasmesso, all'epoca in bianco e nero, la notte di Natale del 1970. Rispetto ad altri film realizzati per la televisione *I Clowns* si distingue dal precedente *Block notes di un regista* e dal successivo *Roma* per la tematica – il circo come metafora della vita – e per la struttura – un reportage-documentario sui grandi clowns che hanno fatto la storia della buffoneria.

Il film infatti è il testamento di un'ossessione felliniana, quella per il circo e per i pagliacci, interpreti deliranti delle miserie umane. Il circo e la figura del clown ricorrono spesso all'interno della sua filmografia a rappresentare la dialettica dell'esistenza. Nelle gag dei clowns vi sono infatti sempre due personaggi: il clown bianco e l'augusto. Il clown bianco ha il viso truccato di bianco, indossa il cappello a pan di zucchero e un vestito fastoso, l'augusto veste invece abiti stracciati. Uno è elegante e l'altro è goffo, il primo rappresenta l'ordine, il secondo l'istinto. Ecco quindi che le due figure rappresentano – come afferma lo stesso Fellini – “due atteggiamenti psicologici dell'uomo: la spinta verso l'alto e la spinta verso il basso” che caratterizzano tutta l'esistenza umana.

Sceneggiato da Fellini e Zapponi il film è costruito a prima vista su una esile linea narrativa, quella del reportage televisivo. In realtà il regista riesce a costruire un film complesso e ricco di rimandi personali ed occasioni poetiche. *I Clowns* infatti non appartiene ad un genere preciso, non essendo né un documentario, né un film di finzione, bensì un lavoro che unisce vari temi e ne fa un discorso personale sulla vita



e sul fare cinema.

Il film si apre con un riferimento autobiografico: il bambino Fellini si sveglia durante la notte per l'arrivo del circo in paese. È una scoperta incredibile di un mondo nuovo dove si muovono personaggi grotteschi e incantatori: animali esotici, domatori di leoni, nani e giganti, cavalli, donne forzute e clowns straccioni. Una scoperta che per il regista ebbe il carattere di "una vocazione senza scampo, una profezia: *l'annuncio fatta a Federico*". Quel ricordo primordiale rievoca alla mente del regista aneddoti e personaggi dell'infanzia romagnola, sfilano così sullo schermo descritti in off dallo stesso Fellini una serie di tipi strampalati, mostri di una Rimini anni venti: Giovannone, i vetturini della stazione, il matto Giudizio che già avevamo visto ne *I Vitelloni* e alcuni personaggi che ritroveremo in *Amarcord* come la suora nana e il mutilato della Grande Guerra. È evidente che l'incipit del film rimanda da un lato al tema della rievocazione malinconica del passato e dell'infanzia, ma soprattutto a quello dell'esistenza dell'uomo. Sembra infatti che il regista ci voglia dire che non occorre andare al circo per vedere i freaks, perchè sono già presenti nella vita reale. Il mondo è un circo e tutti siamo pagliacci.

Su questa prima parte del film si innesta la seconda apparentemente costruita secondo le modalità del reportage televisivo. Dopo la rievocazione della scoperta infantile dell'universo fantastico e grottesco del circo, appare Fellini in persona che presenta la troupe e descrive l'oggetto della loro ricerca: realizzare un'inchiesta sui clowns. Fin da subito ci si rende conto che anche le scene girate con la troupe sono una messa in scena con una Fellini burbero, una segretaria di edizione svampita e un Alvaro Vitali come fonico.

Il regista lavorerà quindi su materiale eterogeneo mescolando parti di documentario sui vecchi clowns, la rievocazione di personaggi esistiti e numeri circensi famosi, e la rappresentazione ironica di se stesso con la propria troupe.

Dopo una visita al circo Orfei, dove appare anche Anita Ekberg in un cameo, la troupe si trasferisce a Parigi, "la città che ha fatto del circo un'opera d'arte". Qui Fellini si unirà allo storico del circo Tristan Rémy per incontrare clown come Bario e Rhum ormai ritirati dalle scene. È una carrellata di struggente malinconia i cui personaggi, vecchi pagliacci che hanno fatto ridere tutta Europa, si trovano confinati in casa ad attendere la fine con il ricordo sempre vivo del circo, dei loro compagni, della loro vita. Questo sentimento porta al finale del film dove Fellini stesso organizza un grande spettacolo circense in cui i pagliacci si incontrano per ricordare il loro compagno morto Fischiello. Tra il tenero e il grottesco si svolge il funerale con tanto di carrozza tirata da cavalli e stelle filanti, poi pian piano si svuota la pista. Rimane nell'arena deserta solo Bario che rievoca una *entrée* famosa che faceva con il suo compagno, *La morte del clown*: alla notizia della morte di uno dei due l'altro cercava l'amico morto suonando la tromba finché un'altra tromba rispondeva dall'oscurità. "Il film finisce così: le due figure si vengono incontro e se ne vanno insieme. Perché commuove tanto una situazione simile? Perché le due figure incarnano un mito che è in fondo a ciascuno di noi: la riconciliazione dei contrari, l'unicità dell'essere" (Fellini, *Fare un film*).

Il film contiene quindi momenti di grande poesia e non si riduce solo ad un reportage sui clowns, ma suggerisce temi più gravi come quelli della vanità dell'esistenza, della vita come spettacolo e del pagliaccio, personaggio profondamente umano. Al tempo stesso Fellini riflette come sempre sul suo modo di fare cinema che considera simile al mondo del circo: "lavorare insieme e muoversi e viaggiare con una sterminata famiglia, realizzando l'ideale di una convivenza armoniosa, di una società d'utopia... tutto questo, che è quanto accade prodigiosamente durante la realizzazione di un film, non è la vita del circo?" (Fellini, *Fare un film*).

Il bidone

Regia: Federico Fellini **Soggetto e Sceneggiatura:** Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
Interpreti: Broderick Crawford (Augusto), Richard Basehart (Ricasso), Franco Fabrizi (Roberto), Giulietta Masina (Iris), Giacomo Gabrielli ("Baron" Vargas) **Fotografia:** Otello Martelli
Montaggio: Mario Serandrei, Giuseppe Vari **Musiche:** Nino Rota, dirette da Franco Ferrara
Scenografia e costumi: Dario Cecchi **Produzione:** Titanus (Roma), Soci t  De Cinematographie (Parigi) **Durata:** 92min **Origine:** Francia/Italia, 1955

Solitamente inserito tra le pellicole "minori" di Federico Fellini, *Il Bidone* occupa invece un posto di rilievo nella filmografia del cineasta riminese, tanto in un percorso genealogico quanto da un punto di vista pi  prettamente artistico. *Il Bidone* fu film controverso, anche nella sua produzione. Inizialmente pensato (e poi di fatto girato) molto pi  lungo – una lunghezza che avrebbe permesso un maggiore scavo nella psicologia dei personaggi – in seguito fu presentato a Venezia nel 1955, tra dubbi e perplessit  di pubblico e critica, in un formato che non soddisfaceva Fellini in seguito ai tagli imposti dalla produzione. Tagli che influirono pesantemente sulla valutazione critica del film e che indussero poi lo stesso Fellini a rimontarlo con delle aggiunte per favorire la sua uscita nel tanto a lui gradito mercato americano. Cosa che, tuttavia, avvenne solo nel 1964, ovvero nove anni dopo l'uscita nelle sale italiane.

Scritto con Flaiano e Pinelli, *Il Bidone*   il terzo episodio di un'ideale trilogia che comprende i precedenti *I Vitelloni* e *La strada*, e che dar  il "la" a tratti stilistici e a temi che si ritroveranno nel successivo *Le notti di Cabiria* e su su fino a *La dolce vita* (si veda a tal proposito la festa notturna di Capodanno). Da un'espressione di origine lombarda, il "bidone"   parola che designa ogni truffa portata a termine con astuzia sfruttando la dabbenaggine altrui. I "bidonari" – Augusto, Picasso e Roberto – sono una sorta di vitelloni cattivi, ovvero di vitelloni che trovandosi nella necessit  di sbarcare il lunario, hanno sfruttato a fini illeciti quella che era la loro unica risorsa: la briosa e furba creativit . A furia di rifilare bidoni, tuttavia, essi (soprattutto nel personaggio di Augusto) sembrano rendersi conto che la loro stessa vita, che li costringe a fuggire sempre e a vivere costantemente nella precaria oscurit  della notte cittadina,   il loro pi  grande bidone.

Nello squallore esistenziale che il regista presenta nel suo film vi   un sottofondo psicologico notevole: il bidonario non pu  che vivere nell'allarme continuo, nell'isolamento sociale, nella solitudine e spesso nella nausea di se stesso. Per questo motivo Fellini non opta pi , come nel 1953, per un titolo collettivo come "I Bidonari" e nemmeno per il plurale "I Bidoni" con riferimento alle varie truffe praticate, ma il titolo diviene semplicemente *Il Bidone* cos  da sfruttare l'ambiguit  di un termine che oscilla tra dimensione reale e dimensione esistenziale, tra fatto



(la truffa) e percezione interiore di sé. Oscillazione che è tra l'illusione e l'inganno verso gli altri e verso se stessi. È fin troppo evidente infatti ad uno sguardo fellinianamente allenato che i bidonari sono solo una variante degli amati artisti popolari e della coppia clownesca del "tonto" e del "parlatore". Una coppia che, separata dalla scena, entra nella dura realtà di una vita ai margini della Roma medio-borghese, l'analisi dei cui personaggi è uno dei fili rossi lungo i quali si muove un certo cinema di Fellini. Come sostenne Lizzani, il personaggio centrale, Augusto, è "debole perchè Fellini ha voluto dargli tutto se stesso, non ha saputo alienarlo, farlo vivere di vita propria, autonoma, dargli il riscatto o la coscienza al momento in cui lui, col suo destino di personaggio, se la sarebbe trovata".

Il Bidone è *I Vitelloni* più *La strada* in una coloritura drammatica in cui la malinconica allegrezza dei vitelloni diviene arte estrema arte dell'inganno ed in cui il tema della Grazia presente ne *La strada* diviene l'impossibilità di prendere pienamente una coscienza "salvifica" e "redentrice" del sé nella scena finale della morte di Augusto. In questo senso ha proprio ragione Truffaut quando sostiene che si potrebbe restare "delle ore a vedere morire Broderick Crawford". È indubbiamente vero infatti che la pellicola riprende alcuni temi classici del *noir* americano e della letteratura poliziesca cui si ispira e che, per certi versi, essa si lega – proprio per la presenza di attori americani – al filone più duro del cinema di Hollywood. Cosa che era già avvenuta nel 1943 con *Ossessione* allorché Visconti aveva trasferito il romanzo di James Cain *Il postino suona sempre due volte* in un contesto nostrano e drammaticamente realista come quello del Po. Tuttavia sembra proprio essere il tema del gioco tra salvezza ed illusione il tratto più interessante del film. Se infatti il sincero desiderio di una vita autentica è ciò che insieme spinge e mette in cortocircuito i bidonari con se stessi, è pur vero che Fellini sembra non indicare un mondo migliore verso cui andare. Da una farsa si arriva infatti ad una passione ed una morte. Morte su cui non cala la grazia salvifica e che non può essa stessa essere considerata grazia salvifica nello sfondo comunque neorealista che accompagna il film. La morte di Augusto sembra piuttosto essere l'ultima beffa, l'ultimo bidone che la vita tira agli stessi bidoni.

In termini estremamente forti ed alieni a qualsivoglia compromesso *Il Bidone* è un film che anticipa e ricapitola molto del cinema felliniano. Se la grazia eccede la coscienza ed il pentimento, se la disperazione è il suo terreno, è pur vero che sembra essere l'illusione, il supremo inganno, – potremmo dire arditamente il "cinema" – l'unica forma possibile di salvezza dai "bidoni" della vita. Una vita "bidone" che non si può vincere ma solo prendere a sua volta in giro nella dimenticanza di sé dell'illusione della finzione.

Il Casanova di Federico Fellini

Regia: Federico Fellini **Soggetto:** liberamente basato su "Storie della mia vita" di Giacomo Casanova **Sceneggiatura:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi **Interpreti:** Donald Sutherland (Giacomo Casanova), Tina Aumont (Henriette), Cicely Brownne (la marchesa d'Urfé), Carmen Scarpetta e Diane Kourys (le signorine Charpillon), Clara Algranti (Marcolina), Daniela Gatti (Giselda) **Fotografia:** Giuseppe Rotunno **Montaggio:** Ruggero Mastroianni **Musiche:** Nino Rota, dirette da Carlo Savina **Costumi:** Danilo Donati **Scenografia:** Federico Fellini (ideazione), Danilo Donati **Produzione:** Alberto Grimaldi per P.E.A. **Durata:** 170min **Origine:** Italia, 1976

*...Federico me à mostrà carnevai e Venezie
che dea s'ciantis e baléa 'fa ale de pavéi
de mili segnati e color
mai strachi de dugar a far fola e missiarse
senza che se savèsse quel che severo i fusse
né che man né che ocio li 'vèsse buridi fora...*

Andrea Zanzotto, Filò, 1976

*...Federico mi ha mostrato carnevali e Venezie
che davano lampi e ballavano come ali di farfalle
di mille razze e colori
mai stanchi di giocare a far folla e mescolarsi
senza che si sapesse quel che davvero fosse
né che mano né che occhio li avesse scovati fuori...*

Andrea Zanzotto, Filò, 1976

"Il Casanova c'est moi!". Fellini deve aver pensato questo all'indomani dei tre lunghi e travagliati anni che portarono al compimento del suo *Casanova*. Vi fu probabilmente minor tenerezza e sensualità rispetto a quanto provato da Flaubert nel riconoscersi nella sua Emma. Eppure è lecito immaginare lo stesso sguardo colmo di sorpresa nello scoprire l'ironia del destino e nel rendersi conto che sì, ciò che così lungamente si è odiato rappresenta in realtà il lato oscuro, inibito, soffocato, di sé.

Il 2008 ha segnato un rinnovato interesse per Fellini, in particolare per la rivelazione al pubblico di quell'intima parte rappresentata dai suoi *sogni*. Interessante è dunque scoprire che il film del 1976 doveva originariamente intitolarsi *I sogni di Casanova*¹. Ed, in effetti, al mito di Casanova non rimangono qui che le proiezioni immaginifiche. Fellini sceglie di "rinchiuderlo", di concedergli la sola facoltà di ripensare ai suoi amori sfuggenti, alle sue relazioni erotiche intrise di meccanicità, ai suoi incontri sessuali scanditi da involontari automatismi. Con l'affiorare, nell'ultimo dei suoi sogni, della perfetta coincidenza di questa meccanicità: la donna ideale di Casanova non è che un freddo ed inespressivo automa, lo specchio ideale del celebre seduttore veneziano.

Fellini enfatizza la mancanza di "vita reale" nel personaggio, il suo vivere l'amore attraverso poveri espedienti, nascondendosi dalla vera passione, rifugiandosi dal vero sentimento, e proprio così attorniandosi di un inesprimibile senso di decadenza, fatto d'atmosfera notturne, fune-



ree, di cattivi presagi, di morte. Anche gli ambienti veneziani, pensati assieme allo scenografo Danilo Donati ed interamente ricostruiti a Cinecittà, estendono questa mancanza di autenticità, lasciando il Casanova remare in un canale in cui l'acqua è solo apparente, ed in cui anche le musiche (di Nino Rota) non fanno che scandire, deridendolo, il sentimento arido e meccanico che anima il cuore del protagonista. D'altra parte Simenon sintetizza così l'ambientazione veneziana del film: "Venezia. Le feste. I banchetti. I balli. Dietro le risate c'è sempre la morte"². Anche Schnitzler cercò di ridimensionare, se non addirittura distruggere, il mito di Casanova nel suo *Il ritorno di Casanova*. Lì tuttavia le ragioni addotte erano d'ordine storico. Fellini predilige invece motivazioni di natura psicologica, interiore, e il recondito desiderio del protagonista di essere ricordato più per le sue doti di scrittore che per quelle di amatore, enfatizza ulteriormente questo sentimento di inadeguatezza e insignificanza.

Impreziosito dalle invenzioni linguistiche dialettali di Zanzotto e Guerra, *Il Casanova* ha costituito inoltre un esempio di film nato prima di tutto attraverso i mezzi di comunicazione, i giornali, la tv, come testimonia la raccolta-diario di Gianfranco Angelucci *Un film di carta stampata*³. Per ventiquattro mesi le notizie si sono rincorse, spalleggiate, smentite. Fellini rifiutò che il suo Casanova fosse costruito sui volti di Robert Redford, Al Pacino, Marlon Brando, Jack Nicholson, preferendo a questi il volto lunare e meno noto di Donald Sutherland, e cercando di portare il mito comune del Casanova in un contesto rinnovato, lontano da Goldoni, Strehler, Canaletto, Hogarth. "Un film dove non c'è racconto, non ci sono seduzioni estetiche, un film astratto, informale, sulla 'non vita'⁴.

Dopo *Il Casanova*, Simenon paragonò Fellini a Baudelaire, inserendolo in una stretta cerchia di poeti maledetti. Eppure, in questo paragone, è difficile pensare che Simenon abbia tralasciato il riferimento al rimpianto e alla nostalgia per gli amori giovanili che Baudelaire così a lungo descrisse, sino a concepire la fine di questi come una sorta di prematuro congedo dalla vita. Per il Don Giovanni "il piacere dell'amore sta nel cambiamento", mentre il Casanova-Pierrot di Fellini ripercorre i suoi amori, i suoi cambiamenti, con un senso di inusitata desolazione, di insolubile malinconia. "Un immenso dolore oscurava il mio animo, al pensiero della mia giovinezza imprigionata, mortificata... ripensavo alla mia libera d'un tempo, alle mie piacevoli compagnie".

Il regista raccontò in più occasioni di essere annoiato dalle *Memoires* del Casanova, di non amare quei lunghi elenchi funerei di nomi, date, eventi già passati, già morti. Non amava il Casanova e non comprendeva il senso dei 12 volumi che componevano *Storia della mia vita*. Eppure voleva fare di questo personaggio l'emblema di ogni italiano, di ogni persona che quotidianamente ne metteva in atto i comportamenti, le storture, le astuzie, le pochezze. "Questo film che rifiutavo in modo così violento doveva segnare una linea di demarcazione, ma nella mia vita, non nella mia carriera. Dopo questo film bisognava che la parte di me versatile e incostante, la parte di me indecisa, eternamente tentata dai compromessi, la parte di me che non vuole diventare adulta – bisognava che questa parte di me finalmente morisse"⁵

¹ In "Bolero Teletutto", 9 giugno 1974

² G. Simenon, in C. Gauteur e S. Sager (a cura di), Carissimo Simenon, Mon cher Fellini, Adelphi, 1998

³ G. Angelucci, Un film di carta stampata, in G. Angelucci e L. Betti (a cura di), Il Casanova, Cappelli Editore, 1977

⁴ F. Fellini in G.L. Rondi, "Il Tempo", 7 giugno 1975

⁵ F. Fellini, in C. Gauteur e S. Sager, op. cit.

Fellini Oniricon - Il libro dei miei sogni

E' stata inaugurata giovedì 16 ottobre a Padova, presso la Sala dei Giganti di Palazzo Liviano, *Fellini Oniricon - Il libro dei miei sogni*, mostra sui disegni tratti da *Il libro dei sogni* di Federico Fellini. L'esposizione, in programma fino al 6 dicembre (orari: mar-ven 13/19, sab e dom 10/19, lun chiuso), è organizzata dall'Università di Padova, in collaborazione con la Fondazione Federico Fellini.

Fellini Oniricon presenta oltre cento tavole contenute nel *Libro dei sogni*, un doppio volume nel quale il regista disegnò e commentò le proprie fantasie oniriche tra il 1960 e il 1982, seguendo i consigli del suo analista, Ernst Bernhard. Oltre a più di vent'anni di sogni, il *Libro* comprende alcuni fogli sparsi, e appunti di Fellini datati 1990. In tutto più di 400 pagine, un prezioso "diario illustrato" che, rispecchiando la genialità visiva e l'ironia dell'autore di *Otto e mezzo*, racconta eventi, personaggi, incubi e speranze che hanno attraversato la sua esistenza. Dopo Roma e Rimini, Padova sarà l'ultima sede italiana della mostra, che inizierà poi un tour americano (prima tappa Los Angeles). Il percorso espositivo è articolato in sezioni che raggruppano i sogni del maestro a seconda del soggetto, come i personaggi famosi, le procaci donne "felliniane", i film e le loro vicende. Insieme ai disegni, saranno esposti l'originale del *Libro dei sogni* e pagine singole, con disegni e scritti autografi, che Fellini stesso staccò dal *Libro*; in mostra anche 50 foto di scena che ne ripercorrono la carriera e la vita.

Di Rizzoli sono il catalogo della mostra e una riproduzione del *Libro dei sogni*, curata da Tullio Kezich e Vittorio Boarini.

Fellini Oniricon sarà allestita in uno spazio dell'Università di Padova di grande valore artistico: la Sala dei Giganti di Palazzo Liviano, un salone affrescato del '500 da poco riaperto dopo un accurato restauro.



Filmografia e Bibliografia essenziale Fellini

Luci del varietà
(1950, con Alberto Lattuada)

Lo sceicco bianco (1952)

I vitelloni (1953)

L'amore in città
(1953, ep. *Un'agenzia matrimoniale*)

La strada (1954)

Il bidone (1955)

Le notti di Cabiria (1957)

La dolce vita (1960)

Boccaccio '70
(1962, ep. *Le tentazioni del dottor Antonio*)

8½ (1963)

Giulietta degli spiriti (1965)

Tre passi nel delirio
(1968, ep. *Toby Dammit*)

Block-notes di un regista
(1969)

Satyricon (1969)

I Clowns (1971)

Roma (1972)

Amarcord (1973)

Il Casanova di Federico Fellini (1976)

Prova d'orchestra (1978)

La città delle donne (1980)

E la nave va (1983)

Ginger e Fred (1986)

Intervista (1987)

La voce della luna (1990)

Federico Fellini,
Fare un film, Einaudi, Torino 1980

Mario Verdone,
Federico Fellini, Il castoro, Milano 1994

Claudio G. Fava – Aldo Viganò,
I film di Federico Fellini, Gremese, Roma 1995

Fabrizio Borin,
Federico Fellini, Gremese, Roma 1999

Enrico Giacobelli,
Tutti i film di Federico Fellini,
Lindau, Torino 2002

Tullio Kezich,
Federico Fellini, la vita e i film, Feltrinelli,
Milano 2002

Federico Fellini,
Intervista sul cinema (a cura di Giovanni
Grazzini), Laterza, Roma-Bari 2004

Federico Fellini,
Il libro dei sogni (a cura di Tullio Kezich
e Vittorio Boarini), Rizzoli, Milano 2007

www.federicofellini.it

CALENDARIO RETROSPETTIVA FELLINI

Lunedì 20 ottobre - ore 21

AMARCORD

(Italia - Francia 1974, 127')

Martedì 21 ottobre - ore 21

L'ULTIMA SEQUENZA di Mario Sesti e Tatti Sanguineti

(Italia 2004, 95')

a seguire

INTERVISTA

(Italia 1987, 105')

Lunedì 27 ottobre - ore 21

ROMA

(Italia - Francia 1972, 119')

Martedì 11 novembre - ore 21

PROVA D'ORCHESTRA

(Italia 1979, 70')

a seguire

I CLOWNS

(Italia - Francia - RFT 1971, 93')

Lunedì 24 novembre - ore 21

IL BIDONE

(Italia - Francia 1955, 104')

Lunedì 1 dicembre - ore 21

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI

(Italia 1976, 185')

biglietto unico singola proiezione
biglietto unico per serata con doppia proiezione
abbonamento per l'intera retrospettiva (8 proiezioni)

3 euro
5 euro
18 euro



Multisala Pio X

MPX - Multisala Pio X

**via Bonporti 22 (zona Duomo)
Padova**

tel. 049 8774325

e-mail: mpx@divweb.it - www.dicinemema.it