

**C**

entro

**S**

tudi

**C**

inematografici

**LA GRAFICA RAMPOLDI**

Via Asti, 14 - Tel. 46.35.43

MILANO

sussidi per dibattito **F. FELLINI**

## PRESENTAZIONE

*Le schedine qui raccolte hanno tra loro notevoli differenze di struttura, tendendo ognuna di esse a far prevalere una particolare « maniera » interpretativa, sottolineano perciò in modo più accentuato alcuni aspetti delle opere prese in esame.*

*Considerate complessivamente costituiscono un valido sussidio per approfondire la conoscenza dell'opera di Fellini articolata nei singoli film.*

*Al termine vengono proposte delle linee interpretative che facilitino lo svolgersi dei dibattiti.*

*N.B. - La seconda scheda (I vitelloni) presenta anche se in modo necessariamente incompleto un'impostazione metodologica da seguirsi sempre nell'affrontare un film; solo dopo che il direttore del dibattito abbia così indagato l'opera in esame potrà con sicurezza giungere ad un discorso sintetico e ad un'esposizione organica. L'aver sottolineato nelle altre schedine un aspetto particolare delle opere presuppone necessariamente una precedente indagine ordinata.*

# FEDERICO FELLINI

## BIOGRAFIA

*Federico Fellini nato a Rimini il 20 Gennaio 1920, ebbe una giovinezza movimentata ed esercitò svariati mestieri.*

*Nel 1943 sposò Giulietta Masina; collaborò come caricaturista al periodico umoristico « Marc'Aurelio ». Dal 1941 iniziò a lavorare nel cinema come scenarista. Con Rossellini si inserisce nell'ambiente neorealista e partecipa a numerosi film.*

## FILMOGRAFIA

1943 **L'ULTIMA CARROZZELLA** - collaboratore alla sceneggiatura

1945 **ROMA CITTA' APERTA** - sceneggiatore e aiuto regista

1946 **IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO** - sceneggiatore

**PAISA'** - collaboratore al soggetto e alla sceneggiatura; aiuto-regista

1947 **SENZA PIETA'** - collaborazione al soggetto e alla sceneggiatura

1948 **IL MIRACOLO** - (secondo episodio del film « L'Amore ») - soggetto; sceneggiatura; aiuto-regista

**IN NOME DELLA LEGGE** - collaboratore alla sceneggiatura

1949 **IL MULINO DEL PO** - collaboratore alla sceneggiatura

1950 **FRANCESCO, GIULLARE DI DIO** - collaboratore alla sceneggiatura e aiuto-regista

**IL CAMMINO DELLA SPERANZA** - collaboratore al soggetto e alla sceneggiatura

**LUCI DEL VARIETA'** - soggetto; collaboratore alla sceneggiatura e alla regia

1951 **LA CITTA' SI DIFENDE** - collaboratore al soggetto e alla sceneggiatura

Si è portati spesso a seguire nell'opera di Fellini determinate tracce e a concentrare su questi aspetti, comuni ai diversi film, il proprio interesse, convinti di aver trovato in questo ripetersi di momenti simili la continuità ideologica e poetica dell'« autore »; troppo spesso questo procedimento da parziale diviene errato e si spezza così la visione compatta ed unitaria del mondo poetico del regista, si perde nella complessità dei riferimenti la capacità di vederli inseriti nella composizione totale dell'opera.

Fellini autobiografico, Fellini spietato cantore della squallida provincia, Fellini moralista o libertino; questi aspetti della sua opera possono essere i toni in cui si articola una ispirazione, non certo la base su cui sorge l'opera, possono essere moduli espressivi, non sostanza.

Il bisogno di rappresentazione e di descrizione, come istanza che precede qualsiasi « costruzione » intellettuale, spiega la forza sentimentale, la calda umanità delle opere, ma è soprattutto il presupposto fondamentale per comprendere come ogni significato, ogni approfondita considerazione derivi naturalmente dalla rappresentazione poetica; come nasca cioè dalla immediata descrizione una coerente e precisa visione e valutazione dell'uomo e della vita.

E' in questa visione, ricorrente in ogni opera, anche se continuamente specificata e approfondita, che bisogna ricercare la « presenza » dell'autore. La condizione umana squallida, precaria, apparentemente priva di significato, si definisce nei personaggi continuamente ondegianti tra il male e il bene, nel tentativo di sottrarsi al vuoto, di opporsi in qualche modo ad una realtà che sembra la proiezione del loro intimo squallore, ricca solo di ombre, di miti, di inutili e false apparenze. Continuo, insistente il bisogno di risolvere la crisi, di superare il disagio, di raggiungere quell'ordine e quella tranquillità che a tratti appaiono in qualche slegato e magico simbolo di una realtà diversa, incomprendibile ma « pulita ».

La soluzione appare un'istintiva ricerca di valori, un bisogno di amore, di « comunicazione » che nasce dalla solitudine, muove i personaggi alla ricerca delle sensazioni, delle cose nuove e diverse. Il traguardo, il momento positivo, consiste nel prender finalmente coscienza, nell'avvertire come l'unico vero valore sia l'esistenza in noi di una « capacità sentimentale »: sentimento vuole dire improvvisamente verità. Questa verifica dà significato alla realtà, ed è per l'individuo la certezza necessaria alla vita, il nascere di una legge.

Qual'è il significato di questo uomo nuovo, sulla

- 1952 **IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO** - collaboratore alla sceneggiatura  
**EUROPA '51** - aiuto-regista  
**LO SCEICCO BIANCO** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1953 **I VITELLONI** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**  
**UN'AGENZIA MATRIMONIALE** - (episodio del film « L'amore in città »); **regia**
- 1954 **LA STRADA** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1955 **IL BIDONE** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1956 **LE NOTTE DI CABIRIA** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1960 **LA DOLCE VITA** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1961 **LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO** - (episodio del film « Boccaccio '70 »); collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**
- 1962 **8½** - collabora a soggetto e sceneggiatura; **regia**

figura del quale si arresta sempre l'opera di Fellini?

Esteriormente non è mutata alcuna prospettiva, niente ci rende certi che egli non continuerà a sbagliare, ma l'errore avrà ora un significato estremamente preciso e reale; se prima era il possibile risultato di un cieco sbandamento, adesso sarà il frutto di una libera scelta tra bene e male, sarà veramente il peccato. Questa nuova coscienza segna il passaggio da una condizione sub-umana alla piena maturità spirituale, pur rispettando la tragica realtà della debolezza umana, sempre agitata da contrastanti desideri.

Accanto agli uomini restano i mostri, concreta, triste realtà comune ad ogni « strato sociale », dal mondo squallido dei vitelloni, dalla strada dei guitti e delle prostitute, alla Roma sporca della « dolce vita »; e in questa complessa, affascinante rappresentazione è possibile ritrovare infiniti temi, ovunque un dramma di ribellione, simboli, incarnazioni diverse di una comune umana miseria. Si chiariscono a questo punto i temi fondamentali: il razionalismo come origine della falsità, dell'incertezza, rigoroso cammino verso il suicidio; l'amore come unico mezzo di comunicazione e di catarsi; ed è un continuo alternarsi di rappresentazioni oggettive o di soggettive ed intime interpretazioni di questi temi, una loro appassionante verifica nella realtà e nel sogno, un'attenta lettura sui volti degli altri o una spietata ricerca nelle proprie viscere.

Lo stile nasce dal contenuto ed ogni immagine chiarisce un universo poetico affascinante, ogni figura chiede perciò di essere capita per essere apprezzata, ed è così che si penetra e si raggiunge un ricco mondo di idee.

## LO SCEICCO BIANCO

Italia (1952)

### **soggetto**

*Antonioni, Fellini, Pinelli, Flaiano*

### **sceneggiatura**

*Fellini, Pinelli, Flaiano*

### **regia**

*Federico Fellini*

### **fotografia**

*Arturo Gallea*

### **musica**

*Nino Rota*

Ispirato da un soggetto originale di Fellini, passato tra le mani di Antonioni (che già aveva trattato un argomento analogo nel cortometraggio «L'amorosa menzogna») e di Lattuada, poi tornato in quelle del suo autore, «Lo sceicco bianco» è il primo film di cui Fellini possa dirsi del tutto responsabile, dopo il lavoro di sceneggiatore con Rossellini e la regia di «Luci del varietà» divisa con Lattuada.

Apparentemente «facile», per l'umoresco e caricaturale procedere della narrazione, che lo porta addirittura al limite rischioso di una mera considerazione umoristica, «Lo sceicco bianco» supera i limiti che l'apparente angustia dei suoi elementi costitutivi sembrerebbero imporgli e richiede un esame più approfondito e attento di quanto normalmente un'opera prima esiga. Al di là, infatti, della esterna vernice ironica, rappresentata dalla vicenda dei due sposi provinciali e del loro apparentemente comico viaggio di nozze, affiorano e si delineano alcuni spunti della più caratteristica «tematica» felliniana, mentre i contorni di quello che si è soliti definire come il «mondo poetico» del regista vengono ad assumere una fisionomia se non compiuta e definita, almeno chiaramente percepibile.

In tal modo, l'apparente gratuità e semplicità della vicenda nasconde, alla luce d'un amaro sarcasmo, da una parte le miserie morali e le volgarità che si velano dietro il mondo di sogni dei fotoromanzi a fumetti dove si rifugia e sbocca l'ingenua evasione di Wanda dalla banalità della «prosa quotidiana», dall'altra, la grettezza e la meschinità di certo mondo provinciale, formalista e ipocrita, di cui Ivan, disorientato ogni qualvolta esce dal suo mondo calcolato e prestabilito, è la tipica incarnazione.

Diverso è però l'atteggiamento del regista nei confronti dei due protagonisti e delle loro aspirazioni: in fondo la figura di Wanda, pur essendo coinvolta in tutto il clima amaramente ironico del film, è figura positiva se riesce ad evadere dall'amorosa menzogna in cui era sentimentalmente irretita, e, quasi che il regista si sia pateticamente affezionato al suo candore, la sua avventura diventa un'esperienza positiva perchè la restituisce alla realtà; il suo favoleggiare, la sua fiduciosa e, malgrado tutto, ingenua attesa dello Sceicco (che appare nel film in un'aura magica di sogno, mollemente oscillante tra gli alberi) la accomuna a tante creature felliniane, ingenue e sognanti nella loro ancor casta sensibilità. E' invece l'impietosa farsa vissuta da Ivan che libera la mano più sanguigna e polemica del regi-

## Proposte di Dibattito

- 1) Su un piano narrativo: *quali sono i protagonisti*

*Oltre al filone rappresentato dai due giovani sposi esistono nel film altri centri di interesse narrativo?*

*Questi eventuali altri filoni in che rapporto stanno col principale?*

- 2) Su un piano drammatico:

*che valore e significato ha per Wanda il « mito » dello Sceicco bianco?*

- 3) *Qual'è il carattere dominante della figura di Ivan?*

- 4) *Esiste tra Wanda e Ivan, per tutto il corso del film, un rapporto autenticamente « sentimentale »? Quando?*

- 5) *L'atteggiamento del regista nei confronti dei due protagonisti (Wanda e Ivan) è simile oppure differisce?*

- 6) *Ritenete di aver individuato nei protagonisti un'evoluzione così accentuata da rendere le esperienze da loro vissute determinanti per lo sviluppo della loro vita coniugale?*

- 7) *Ritenete nel film più rilevante la descrizione « realistica » dell'ambiente o l'indagine individuale « psicologica » dei personaggi?*

- 8) *Quale è il tema del film?*

*Il significato del tema investe forse un particolare aspetto della vita sociale?*

sta, in un crescendo grottesco, ove Fellini sembra voglia divertirsi a svelare le più segrete meschinità di certo piccolo mondo conformista ed ipocrita, la cui accettazione della realtà si limita al vacuo « decoro delle forme », al di là di ogni autentico e ingenuo rapporto con essa. Nel crollo di ogni illusione, nella cancellazione di ogni mistificazione, sia nel mondo dei fumetti che in quello angusto degli sposini, solo il candore ingenuo di Wanda e la sua buona fede, seppure sconfitti, sono vivificati positivamente dalle esperienze vissute e la riportano a quella vita che, nell'evasione e nella favola, aveva respinto.

Il carattere bipolare della realtà del film, tra il favolismo liberato dalle preoccupazioni di una osservazione minuta della realtà e il realismo pungente della farsa di costume, determina anche l'eterogeneo impasto stilistico dell'opera, oscillante tra la cadenza irrealistica della fiaba, — laddove tutta la realtà è pervasa da un senso di magica attesa, nelle sequenze dell'apparizione dello Sceicco, o nella tenue ed esotica poeticità della « mitica » spiaggia o nel dolce lirismo delle notti —, e la corposità e l'incisività della rappresentazione realistica, alla ricerca continua dell'effetto caricaturale, nella delineazione di un mondo di burocrati e di sciocchi rivestiti di patetica dignità; bipolarità che rappresenta sia il fascino che il limite del film.

Ne rappresenta il limite per gli evidenti salti di tono stilistico, che nella precaria struttura dell'opera si fanno sentire, provocandone l'eccessivo sminuzzamento in isolate annotazioni, esasperate eccessivamente o in senso esteriornante farsesco o in quello astrattamente irrealistico, dal bozzettismo slegato e asmatico al compiacimento edonistico della favola. Ma sono limiti che minimamente incidono nell'economia generale del film, che proprio per il suo carattere di paradossalità li poneva necessariamente; resta il fatto incontrovertibile del valore di questa « opera prima », che malgrado il giustificabile squilibrio di tono e le incertezze stilistiche, supera i puri limiti del « divertissement » fine a se stesso, offrendosi la freschezza di un « mondo poetico » ancora tutto da scoprire.

## I VITELLONI

(Italia 1953)

### **soggetto e sceneggiatura**

*Federico Fellini, Ennio Flaiano,  
Tullio Pinelli*

### **regia**

*Federico Fellini*

### **fotografia**

*Trasatti, Martelli, Carlini*

### **musiche**

*Nino Rota*

## LA STRUTTURA NARRATIVA

Il racconto de « I vitelloni » non è di tipo lineare. Esso segue diversi filoni narrativi che convergono e divergono, coesistono, si alternano, si confondono fra loro. Si basa, insomma, su di una organizzazione completa di motivi ottenuta sviluppando il racconto del film a episodi.

Ciò nonostante possiamo distinguere grosso modo nel film zone di prevalenza ora dell'uno ora dell'altro personaggio principale. Il susseguirsi di tali momenti di prevalenza non è casuale, ma ha lo scopo di bilanciare tra loro la preponderanza ora dell'uno ora dell'altro dei vari personaggi. Ciò dimostra che il film possiede una struttura narrativa embrionale, intenzionale, anche se non pienamente realizzata.

Le zone di prevalenza dei vari personaggi corrispondono alle sequenze nelle quali è diviso il racconto del film, nel seguente ordine:

Fausto (festa e matrimonio) - Alberto (scoperta della sorella con l'amante);

Fausto (lavoro e avventura al cinema) - Alberto (carnevale e fuga della sorella);

Fausto (fuga di Sandra) - Moraldo (conclusione).

Le fila delle vicende dei cinque vitelloni restano comunque sempre confuse e compresenti. Basti pensare alla vicenda di **Moraldo** che è presente in secondo piano a quasi tutte le avventure dei compagni sebbene solo alla fine assume le dimensioni di protagonista per concludere il film.

## ANALISI CINEMATOGRAFICA

### **Sceneggiatura**

Per realizzare una visione globale del mondo dei Vitelloni in termini cinematografici, si sono creati nella sceneggiatura tre piani di interessi:

L'ambiente, Il gruppo dei vitelloni, Il singolo personaggio.

Questi tre piani spesso coesistono parallelamente, anche se la messa a fuoco è ora sull'uno ora sull'altro. Raramente abbiamo uno solo di questi piani presenti e con l'esclusione degli altri due. Quando ciò accade, in genere si tratta di una puntualizzazione del singolo personaggio, isolato in un momento cruciale del suo dramma. Ma ciò dura per pochissimo tempo: presto riaffiorano gli altri due piani di osservazione e la coralità del film si ricompone.

La storia de « I vitelloni » è imperniata nella sua proiezione cinematografica, attorno a tre eventi fondamentali, che costituiscono scadenze fisse nella vita sociale della cittadina di provincia:

— la festa di fine stagione in autunno;

— il carnevale d'inverno;

— lo spettacolo di varietà verso la primavera.

Attorno a questi tre nuclei principali sono raggrup-

## Proposte di dibattito

*I modi per condurre un dibattito su questo film possono essere diversi.*

Un primo modo (il più completo) consiste nel seguire punto per punto le proposte di questa scheda: analisi narrativa, analisi cinematografica, l'universo del film, lo stile.

Un secondo modo potrebbe consistere nel soffermarsi su qualcuno degli aspetti proposti nella scheda, quello che si ritiene più consono alle caratteristiche del pubblico a cui ci si rivolge.

Se la proiezione facesse parte di un corso dedicato al linguaggio cinematografico, molto utile sarebbe insistere sull'analisi narrativa, sull'analisi cinematografica, e sullo stile.

Se la proiezione facesse invece parte di un ciclo dedicato a Fellini sarebbe opportuno insistere sul capitolo « l'universo del film » « l'anima del film » e « lo stile ».

Ma anche in questo caso non si dovrebbe tralasciare una sia pur breve puntualizzazione sul piano narrativo.

pate più o meno le fila dei fatti e degli eventi del film.

### Inquadratura

Raramente l'attore viene inquadrato in primo piano. Non vi sono prmissimi piani. Prevengono i piani medi e le figure intere. Vi è l'uso frequente di campi medi e lunghi.

I passaggi di piano vengono realizzati, piuttosto che per stacco, per movimento interno all'inquadratura, e a volte per movimenti di macchina.

Abbiamo quindi un modo di inquadrare che non è mai statico.

L'inquadratura non ha un'impostazione figurativa, almeno intesa come statica composizione di immagine. Essa è piuttosto concepita in funzione del movimento.

Questa interpretazione dinamica della tecnica di ripresa, legata in modo così determinante ai movimenti dell'attore ci rivela una partecipazione del regista al dramma dei suoi personaggi attraverso il modo di inquadrarli.

### Montaggio

Il montaggio serve innanzi tutto da supporto e da nerbo all'inquadratura, per calarla nella dimensione ritmica della narrazione e del dramma. E' quindi concepito tutt'uno con essa, ed è inscindibile da essa dal punto di vista del risultato espressivo.

### Scenografia

La scenografia è tale da ottenere verosimilmente un mondo ben definito nei suoi ambienti anche se privo di alcun preciso riferimento geografico. Ambienti non generici, ma scelti proprio per costituire un ritratto morale e psicologico dei personaggi che in essi agiscono.

## L'UNIVERSO DEL FILM

### I Vitelloni

Essi non lavorano e trascorrono la giornata fino alle ore piccole della notte oziando, vagabondando, chiacchierando del più e del meno. « La disoccupazione » è per loro uno stato al quale non rinuncerebbero volentieri, essendo mantenuti dalla Famiglia.

Non dimostrano mai interessi a problemi elevati e profondi.

Per quanto diversissimi i loro caratteri e le loro attitudini, nessuno di essi dimostra di uscire dalla chiusa cerchia di un orizzonte spirituale meschino e provinciale.

Subiscono un'evoluzione questi personaggi? Se escludiamo Moraldo noi non vediamo negli altri alcuna evoluzione. Essi vivono la loro vita, recitano la loro parte in una storia che ha sussulti, ma che li lascerà immutati.

Ognuno di questi personaggi, attraverserà un suo



momento particolarmente drammatico, dopo di che le acque dell'inerzia si ricomporranno su di lui, ed egli continuerà ad essere quello di prima.

Il gruppo dei vitelloni presenta i diversi aspetti di un'unica, squallida e vuota dimensione umana. Ogni personaggio si consuma tragicamente in un mondo privo di significato, incapace di trovare uno scopo, morbosamente legato ad una consuetudine di vita che gli permette di evitare ogni responsabilità morale, ogni impegno sentimentale.

Il vitellone tenta pavidamente di ricondurre ogni cosa al torpore, geloso della propria pigrizia, quasi timoroso di scoprirsi uomo, rifiutando di interpretare coscientemente quello che la vita offre, attenti ad oggettivare e svirilizzare ogni sentimento.

### **Moraldo**

Moraldo non attraversa una crisi violenta, ma una continua e lenta evoluzione.

Egli fa parte della compagnia dei vitelloni; partecipa alle loro bravate, alle loro avventure, ai loro discorsi oziosi.

Tuttavia unico del gruppo, è sempre in una posizione critica nei riguardi dei compagni e della vita stessa che conduce.

Egli è dotato di una coscienza sensibile e viva. Quella stessa coscienza che lo porta a interessarsi e a partecipare vivamente del dramma della sorella e che lo rende l'opposto di Fausto.

Come Leopoldo egli è dotato di una immaginazione che gli permette di foggarsi l'idea di un modo migliore di vita, e di seguirne il desiderio, ma a differenza di Leopoldo egli possiede una coscienza concreta della vita, che gli permette di sentire in modo proficuo, l'inquietudine e il disagio della situazione in cui si trova.

Potrà perciò giungere a dar frutti in lui quella stessa pianta che nell'altro sognatore della compagnia resta sterile. La maturazione di Moraldo è lenta e laboriosa; tutto il film è per lui una latente crisi sotto l'aspetto di una continua evoluzione. E come ogni evoluzione, anche questa sul finale avrà i tempi accelerati, e il pretesto risolutore sarà l'ultimo torto fatto da Fausto alla sorella.

Moraldo è l'unico che arriva a capire; colui che faticosamente, sbagliando, riesce ad intravedere il reale significato dell'uomo e della vita. Rifiutando i vitelloni egli accetta di vivere e diviene responsabile, cosciente di un proprio valore e della necessità di realizzare la propria umanità.

### **L'ANIMA DEL FILM**

Attraverso l'analisi sui vari elementi del film, si può constatare che:

- il regista usa una tecnica atta a creare una immediata comunicativa;
- l'interesse del film converge sempre verso l'elemento umano, particolarmente localizzato nel gruppo dei vitelloni;

- le varie vicende portano i vitelloni a vivere fino in fondo la loro esperienza e a subire fino in fondo le conseguenze della loro impostazione di vita;
- i rapporti che intercorrono tra i personaggi collocano i protagonisti sotto la luce di una indagine inesorabile della loro statura morale;
- questa impostazione coerente e spietatamente sincera nei riguardi dei personaggi porta il film dalla commedia alla tragedia, dai toni del patetico a quelli edl grottesco, dal lirismo alla satira.

Vi sono nel film due atteggiamenti contrastanti e apparentemente inconciliabili: da un lato l'immedesimazione nei personaggi, dall'altro una inesorabile lucidità critica verso di essi.

Il regista canta i suoi eroi, li conduce per mano, si identifica in essi, e al tempo stesso, li mette inesorabilmente e senza ricercare scuse di fronte alla bassezza, alla meschinità e all'equivocità della loro situazione morale.

Quella di Fellini non è quindi adesione o simpatia verso un mondo estraneo a lui, che egli conosce, ammira, o studia; è piuttosto confessione appassionata e sincera di un mondo che ritrova interamente dentro se stesso, dai suoi aspetti più salienti fino alle sue sfumature più vaghe.

## STILE

«I Vitelloni» è un film di straordinaria potenza emotiva e comunicativa.

Per questo, mentre è facilissimo entrare in immediato dialogo con i suoi personaggi, è assai difficile, anche da parte dello spettatore più provveduto, darne una valutazione sul piano stilistico e formale. Il film è permeato di sostanza umana, « tutto cose » lo definirebbe il De Sanctis; e assomiglia assai spesso ad un'appassionata confessione.

Lo stesso modo di inquadrare e montare, che dall'analisi cinematografica avrebbe potuto apparire come l'applicazione di un principio stilistico astrattamente pensato, risponde in realtà ad una foga creativa piuttosto istintiva ed immediata.

Film quindi costruito « a caldo », a volte sul luogo stesso di lavorazione, non previsto fin nei minimi particolari della sceneggiatura.

Questa piena ispirazione, se da un lato si realizza in una intensa adesione del regista al suo mondo, dall'altro si diluisce e si distende in un canto lirico, che pervade tutto il film.

Questa è l'essenza dello stile felliniano; uno stile vigoroso e sanguigno, una pittura a forti tratti, che obbedendo a un'ispirazione impetuosa, non si preoccupa molto delle rifiniture particolari. Ma al tempo stesso un canto allontanato nel tempo indeterminato ed evocativo della lirica.

N.B. - Queste note sono state tratte dalla scheda n. 18 « I VITELLONI » edita dal Centro Studi Cinematografici.

## LA STRADA

Italia (1954)

### regia

*Federico Fellini*

### soggetto

*Federico Fellini - Tullio Pinelli*

### sceneggiatura

*Federico Fellini - Enio Flaiano -  
T. Pinelli*

### interpreti

*Giulietta Masina  
Anthony Quinn - Richard Basehart*

### fotografia

*Otello Martelli*

« Per me neorealismo è guardare la realtà con occhio onesto, ma ogni sorta di realtà: non soltanto la realtà sociale, ma anche la realtà spirituale, la realtà metafisica, tutto ciò che l'uomo ha dentro di sé ». Federico Fellini con questa frase chiarisce evidentemente la sua posizione e, anche se priva il termine neorealismo di alcune fondamentali e tradizionali definizioni, rende più agevole seguire, non solo da un punto di vista di contenuti ma anche di stile la sua progressiva « rivelazione » artistica .

Il bisogno di affrontare nella totale complessità un problema di « conoscenza dell'uomo » lo porta ad oggettivare e a dare una dimensione estremamente concreta a figure che, pur restando individui, divengono paradigmi dell'uomo e della vita dell'uomo. Anche in questo film il modo di procedere non è programmatico, non segue alcuna impostazione ideologica preordinata ma muove in modo immediato e totale trascinato dalla forza sentimentale della « scoperta dell'uomo », del suo dramma e dei suoi errori. Rispetto ai « Vitelloni » allo « Sceicco bianco » è mutato l'ambiente, è andato accentuandosi il carattere favoloso e magico del racconto, è aumentato il distacco da una realtà sociale, ma resta il pesante senso di vuoto, la rappresentazione di un'esistenza priva di qualunque significato morale.

La condizione ottusa e disperata del vitellone si è trasformata nell'altrettanto chiusa natura del bruto; all'uno e all'altro come a chiunque ignori l'esistenza in sé della « capacità di amare » è preclusa ogni comunicazione, la condanna tremenda ed eterna è un continuo inutile bisogno di « sensazione », una continua inutile ribellione; si tenta disperatamente di dare significato all'« inutilità ».

Ma esiste la posizione opposta e disincarnata, l'evangelica povertà spirituale di chi è continuamente innamorato di tutto ciò che esiste, la gioia continua di chi istintivamente trova il proprio significato nelle cose e negli altri.

La demente Gelsomina è una figura irrealistica e assurda, tuttavia profondamente umana, quasi assenza di sentimenti liberi da qualunque vincolo razionale, ma la ragione, dichiara il regista, è strumento e non sostanza di vita. L'essere reale, colui che deve conquistare la dignità di uomo, colui che deve iniziare a vivere, è Zampanò, scosso da tutte le passioni, da tutti i desideri, e schiacciato da tutte le paure avanza senza possibile orientamento tra male e bene.

E' l'accostamento tra queste due figure che chiarisce il tema fondamentale: dai bisogni comuni, dal faticoso e squallido cammino fianco a fianco lungo la strada si è costretti a valutare le proprie azioni tenendo presente la diversa realtà che vive nella persona vicina; può essere assente il desiderio di comunicare ma esiste la necessità di comunicare, rifiutare questa necessità vuol dire reprimere un intimo bisogno, rifiutare e allontanare chi ci sta al fianco.

## Proposte di Dibattito

Su un piano narrativo:

- *quali sono i personaggi che conducono la vicenda su un piano narrativo?*
- *Gli eventuali vari filoni narrativi convergono a costruire una sola vicenda oppure sono a sé stanti?*

Su un piano drammatico:

- *Notate un'evoluzione nel personaggio di Zampanò? Qual'è la sua fisiologia umana all'inizio ed alla fine del film?*
- *Qual'è il significato di Gelsomina e degli altri personaggi in rapporto a Zampanò?*
- *Tra Zampanò e Gelsomina nasce una « comunicazione », un rapporto sentimentale?*
- *Se avete notato un'evoluzione nel personaggio di Zampanò quali sono gli elementi principali che la condizionano?*
- *Quali sono i momenti del film che ritenete essenziali a chiarire il significato di questa evoluzione?*
- *Pensate che Fellini tenda ad universalizzare un suo discorso sull'uomo oppure che si mantenga legato alla vicenda e all'ambientazione volendoci parlare solo dell'individuo Zampanò?*
- *Quali sono a vostro avviso le note più importanti che differenziano un film come la « Strada » da quello che comunemente si definisce « cinema neorealista »?*

La nuova solitudine di Zampanò che culmina nel finale riconoscimento della propria essenza sentimentale, nel disperato irrazionale ed umile pianto, condanna del passato ma nuova possibilità per l'avvenire, è diversa e ben determinata: è la separazione e la mancanza dell'essere amato, non più un impreciso isolamento dagli altri. La soluzione non è data quasi mai in Fellini come concreta possibilità individuale di modificare la propria condizione di vita ma è piuttosto una soluzione di tipo più generale, è la definizione di una positiva maturità spirituale, l'indicazione di quella che deve essere la cosciente posizione dell'umanità di fronte alla vita. Tutto deve essere funzione del sentimento per avere significato; da qui nasce una rigida concezione individualistica, in cui però l'individuo non è una realtà isolata e completa ma vive in un continuo bisogno degli altri.

Le forme e le necessità del sentimento variano a seconda degli individui, ma rimane una regola di valore universale: il significato della vita è nell'amore per la vita, nel rapporto d'amore che riusciamo a creare con ciò che esiste.

# IL BIDONE

Italia (1955)

**regia**

*Federico Fellini*

**soggetto e sceneggiatura**

*Ennio Flaiano e Tullio Pinelli*

**fotografia:**

*Otello Martelli*

1) Il film è la storia di un anziano truffatore, Augusto, che, giunto all'apice della sua « carriera », entra in una crisi piena e totale, prima professionale, poi spirituale, brancola verso la salvezza, e muore.

2) La parabola della vicenda è costruita simmetricamente, contrapponendo due truffe analoghe compiute dal protagonista in due opposte situazioni spirituali, all'inizio e al termine del film: nel dialogo finale di Augusto con la giovane paralitica, la cui semplicità serena e sofferente testimonia per l'ennesima volta il successo della sua finzione, le parole che deve dire come falso « Monsignore » provocano in lui strani e dolorosi echi, non previsti dal suo solido « mestiere ».

3) In verità la folla di personaggi che Fellini gli ha coltivato intorno ha maturato in lui la coscienza della propria banalità, il coraggio di constatare l'intima confusione che lo avvolge, la stanchezza morale che gli rende impossibile, inutile ogni evasione verso altre vite, pure o ancor più degradate: in quei rapporti con gli altri e con le cose, che si vanificano progressivamente, Augusto rivela le sue diverse fasi d'evoluzione, dal primo cinismo artigianale (la truffa in abiti sacerdotali e la vendita delle « case » ai profughi senza tetto delle borgate) all'impotenza senile che lo blocca di fronte alla furia di vivere, a volte scorretta o repellente, dei suoi simili (l'attacco all'albero della cuccagna, la festa dei bulli nella casa di un vecchio « collega » che si è fatto ricco). Dal profondo, anche se sterile, risvegliarsi del suo pudore umano di fronte all'angelica modestia della figlia (la bellissima sequenza, in trattoria e poi al cinematografo, in cui egli cerca di appropriarsi furtivamente le piccole, oneste aspirazioni, il mondo pulito della ragazza; ma la sua goffa, da poco ritrovata disponibilità finirà subito vergognosamente incarcerata) alla disperata, ultima risorsa di creare nell'azione singola e rabbiosa una ragione ontologica che ancora non esiste per lui nella riflessione critica e nella capacità sentimentale (il tentativo di « fare il furbo » con i compagni di lavoro » nell'ultima impresa e l'invocazione finale verso la donna e i bambini che passano sulla strada). L'incomprensione di Augusto verso le altrui esperienze o soluzioni (la mediocrità sospirata di Picasso e della moglie) segnano la sua condanna: solitudine, volto e destino del personaggio che si definisce in rapporto alle possibilità e alle proposte che la realtà gli offre, secondo il modulo strutturale cui Fellini rimarrà d'ora in poi fedele, facendone la base sintattica della sua conoscenza, trasfigurandolo in docile formula poetica, ne « Il bidone » ancora narrativa, già pittorica ne « La dolce vita » (dopo la favola di Cabiria), tutta cinematografica infine in « Otto e mezzo ».

4) Ritornando, parzialmente sulla scia de « Lo sceicco bianco » e « I vitelloni », all'indagine sull'uomo italiano post bellico, archetipo rivelatore di tutta l'umanità contemporanea (e non pretesto di cronache zavattiniane!), Fellini rifonde anche l'esperienza de « La strada », forse la più complessa stilisticamente, dentro la nuova prospettiva unitaria del protagonista rivelato dal contesto e al tempo stesso cavia nell'interpretazione di esso: ecco ciò che ha sconcertato i critici all'uscita del film (presentato al Festival di Venezia) e ha fatto parlare di « bozzettismo di gran classe » (l'episodio dei cappotti lasciati come pegno ai benzinari) o di « squilibri espressivi » (a proposito dell'uso frastornante del sonoro nel brano alle borgate dei senza tetto).

A giustificare certa eloquenza o ridondanza stilistica dell'opera, è proprio il nuovo tipo di unità che il discorso raggiunge: l'unità variata, pirotecnica della più totale, sfrenata e segreta esperienza individuale, un ventaglio (anche formale!) di possibilità protese verso la vita, che riassume nella sua più larga struttura intuizioni precedenti e felici « consuetudini » felliniane, come la rivelatrice passeggiata notturna e l'assurda figura della prostituta di paese (« I vitelloni ») o l'arrancare finale di Augusto sulla pietraia deserta (« La strada »). Un po' di mordente viene meno forse al Fellini mitografo: c'è sì l'universo dell'inganno e dell'espedito, ma la notevole prestazione occasionale di Broderick Crawford (come quelle di Quinn e De Filippo, ne « La strada » e « Le tentazioni del Dr. Antonio ») non riesce ad equilibrare la povertà, il gusto generico e superficiale del « mito » Franco Fabrizi di fronte a Sordi e a Trieste, alla Eckberg e alla Masina. Complessivamente questi « luoghi » ricorrenti dell'ispirazione felliniana, contano davvero solo per la testarda, quasi giovanile coerenza, un poco presuntuosa e provocante (alla maniera di un Rossellini più ingenuo) che svelano in lui, e che gli ha fruttato lunghi attacchi e ostilità preconcepite da tutto il fronte della critica cinematografica italiana, sempre « cattiva » e a volte ottusa nei confronti di posizioni creative tanto singolari, autonome, volutamente isolate.

5) Del Fellini funambolo inimitabile, personalissimo, troppo dichiaratamente originale si è detto che rappresenta una forma di rinascita « cattolicesimo marcio » (Luigi Russo) come un Pietro Aretino del '900, come tanti sacrileghi, buffoneschi, malati scrittori della nostra letteratura più o meno agitati dalla duplice presenza nel mondo concreto della religione positiva ed interiore: ad un tempo la truffa in abiti sacerdotali, l'appuntamento di Augusto con la figlia, la domenica fuori dalla chiesa (e lui ci va

## Proposte di Dibattito

### Su un piano narrativo

- 1) *Si deve parlare di un solo protagonista o di più protagonisti nell'opera?*

*L'interesse narrativo è rivolto a persone singole o al « mondo » fatto da una particolare categoria di persone?*

*Il film di chi è la storia?*

### Su un piano drammatico

- 2) *L'evoluzione che nell'arco del film subisce Augusto, il « monsignore », da che cosa è determinata?*
- 3) *Rapporti tra Augusto e gli amici, tra Augusto e la figlia, tra Augusto e le vittime delle sue truffe.*

### Su un piano di valutazione

- 4) *Che posto occupa il « Bidone » nell'evoluzione stilistica dei film di Fellini?*
- 5) *Il mondo poetico felliniano e la dimensione moderna del cattolicesimo.*

col fiore!), una certa morbosità sessuofobica (lo spogliarello, la prostituta di Capodanno, il mezzano...) e contemporaneamente la concezione angelica della donna come fonte luminosa di una purezza idealizzata e proibita, come ultima, evanescente speranza di salvezza umana (la figlia e la paralitica, intuizioni realistiche, non simboli trascendenti; semmai la Grazia divina è presente in Fellini come grave carenza, come attesa), infine l'opprimente squallore del male che già preconizza la violenza de « La dolce vita ». L'inventario attento, particolarmente ricco in questo film, dei motivi dominanti di una ipotizzata « decomposizione » del cattolicesimo felliniano capovolge il senso degli argomenti citati, verso la dimostrazione dei valori cattolici e generalmente umani delle opere in questione: la strenua intensità di ogni esperienza proposta, l'assoluta, impudica sincerità esistenziale (quindi anche artistica), la figura di un uomo bloccato dalla realtà, capace però, in fondo, di una certa libertà interiore, faticosa ma trionfale.

6) Le incertezze felliniane sono la vera dimensione moderna del cattolicesimo e dell'uomo: sofferenza, ricerca, sacrificio, buio e dolore, che non si spengono però nel pessimismo scettico ma rimangono a fermentare silenziosamente nel calore della vita, nell'attesa frenetica ed operosa della Grazia, e tanto più catartici e positivi, quanto più vengono drammaticamente, coscientemente urlati e vissuti nella dialettica di bene, di male, di non-vita e di vita tragica. I suoi « Vitelloni » usciti dalla sterile verginità, atavica e patriarcale, della provincia, imboccano la « strada » verso la metropoli, campo di battaglia per la loro umanità, dimensione storica e sociale della loro esistenza: immersi nella nuova linfa, ne rimangono più espliciti, si chiamano Augusto, Cabiria, Marcello, Guido Anselmi, sono l'uomo disperato dentro una società che è soprattutto memoria implacabile, rigurgito di un passato di cui ci si deve liberare per poter cominciare a vivere. E' l'uomo prigioniero della propria « situazione » sino a vedersela trasfigurata in « condizione »; e la neutralità del mondo (« La strada ») diviene in pratica colpevole astensione, sottile malleabilità che accoglie le impronte dei nostri errori e non le dimentica più rifiutandoci ogni assoluzione.

## OTTO E MEZZO

Italia (1963)

### **soggetto**

*Federico Fellini, Ennio Flaiano*

### **regia**

*Federico Fellini*

### **sceneggiatura**

*Federico Fellini, Tullio Pinelli,  
Ennio Flaiano, Brunello Rondi*

### **fotografia**

*Gianni Di Venanzo*

### **musica**

*Nino Rota*

Sviluppando il tipo di struttura narrativa già concepita per « La dolce vita » Fellini ci propone, in « Otto e mezzo » una struttura che potremmo chiamare « a mosaico »: nel senso che essa non trova in se stessa e nei suoi elementi costituenti, ma solo ad un superiore livello espressivo la soluzione unitaria che le compete.

Ad un livello narrativo, comunque, il regista propone una lunga, continua serie di incontri fra il personaggio di Guido che diventa in tal modo elemento unificatore, anche se non protagonista del racconto, ed una vasta tipologia di personaggi narrativamente distinti per una diversa situazione di rapporto con il personaggio di Guido: il critico, la moglie, l'amante Carla, gli amici e le amiche, il produttore, i collaboratori nel lavoro e poi il padre, la madre, gli educatori, Saraghina e molti altri.

Questo ampio panorama di contatti rende possibile; in un piano espressivo, una dettagliata disamina di un atteggiamento di Guido nei confronti degli altri e in questa funzione trova il suo senso profondo. La creazione, mediante alcuni spregiudicati passaggi linguistici, di un particolare tempo e di una particolare cronologia espressivi che attualizzano e ordinano l'azione secondo un filtro chiaramente soggettivo, porta lo spettatore a cogliere non solo il personaggio di Guido come misura dello sviluppo del film, ma anche il film come espressivamente centrato su Guido.

Quell'unità e quella soluzione strutturale che riesce impossibile scoprire nella considerazione narrativa del film, in cui la presenza di elementi così disparati nelle loro caratteristiche e componenti non trova una sufficiente giustificazione, viene offerta esclusivamente dal gioco delle immagini, dallo sviluppo cinematografico della narrazione.

Ad un livello puramente emotivo, nella sintesi ermetica ed insieme molto intensa del sogno iniziale, Fellini, fin dalla prima sequenza, innesta i motivi drammatici fondamentali del suo film, elementi che competono al rapporto fra Guido ed il mondo esterno; il gravare opprimente di una situazione di chiusura su di lui, un rapporto di indifferenza e di isolamento, la tensione verso una soluzione di sganciamento dalla realtà che cozza però, inesorabilmente con la realtà stessa.

Questi motivi, con il susseguirsi delle sequenze, si precisano e coagulano ad evidenziare espressivamente il rapporto sterile, artificioso e distaccato di Guido con la realtà e con gli altri; gli altri gli parlano, egli stesso parla, ma in un turbinio di dialoghi, in un confuso accavallarsi di frasi, in un brulicare di cenni, di atteggiamenti, di sentimenti, di aspettative che non scalfiscono il personaggio di Guido.

Eppure Guido non è sempre in una posizione di voluto, artificioso distacco; vi sono al contrario dei momenti in cui è portato verso un'embrionale forma di partecipazione con la realtà; in quei momenti egli riflette una effettiva, sincera tensione verso gli



## Proposte di dibattito

### Su un piano narrativo

*E' sommamente importante iniziando la discussione di questo film rendersi conto delle sue particolari caratteristiche narrative, per evitare che una non chiara visione su questo piano comprometta la comprensione dell'opera.*

*Sarà perciò necessario portare lo spettatore a constatare come in 8 1/2 non si possa parlare di « un protagonista della vicenda » come della maggior parte di film, ma si debba parlare di « personaggio unificatore » dei vari episodi essendo il film costruito narrativamente attraverso una continua serie di incontri fra il personaggio di Guido e gli altri personaggi.*

*Si faccia notare come la narrazione non sia situata in un determinato tempo reale, ma si realizzi nel particolare « tempo interiore » del personaggio conduttore Guido.*

### Su un piano drammatico

*Prima di passare ad esaminare uno qualsiasi dei tanti centri di interesse dell'opera o dei molti problemi toccati, è bene portare lo spettatore a rendersi conto come Fellini abbia innestato i motivi drammatici fondamentali sul rapporto fra Guido ed il mondo esterno con cui ha avuto a che fare.*

*Tale rapporto è caratterizzato da una opprimente situazione di chiusura, da indifferenza, da isolamento, da una profonda costante tensione a sganciarsi da una « sua realtà » e « da una realtà esteriore », da un'inesorabile mortificante cozzare contro tali stesse realtà.*

*Questo atteggiamento di Guido è interiormente giustificato da una fede in un ideale di purezza e di innocenza visto come unica possibilità di redenzione.*

*Dopo aver portato lo spettatore a scoprire questi fondamentali elementi drammatici lo si può portare a considerare il carattere autobiografico e a valutare qualcuno dei numerosi problemi toccati nell'opera.*

altri; è il caso dell'amplesso con Carla, della telefonata alla moglie, ecc., ma anche in questi momenti si evidenzia un'effettiva mancanza di sintonia con la realtà; la realtà quasi si ribella ed a lui non resta che rifugiarsi in una fantasticheria od in un vagheggiamento.

Vi è, nelle intime pieghe dell'animo di Guido una ragione che giustifica, o meglio che spiega (non naturalmente in senso logico) l'atteggiamento di Guido che pur avverte questa frattura eppure si crogiola in essa; è la fede in una redenzione che è intimamente convinto gli verrà da un ideale di purezza e di innocenza.

Il film che intende girare è però, per Guido, un motivo di profondo, completo ripensamento; il carattere autobiografico della pellicola che intende dirigere gli impone l'evidenziazione di una soluzione drammaticamente valida, cioè aderente ai caratteri di concretezza della problematica che in essa imposta: ed egli la cerca nell'intellettuale e nell'alto prelati, nell'indagine del suo passato di figliolo e di collegiale, in una realtà sognata o vagheggiata che segua le regole della sua fantasia e dei suoi desideri.

Ma il film gli impone anche un riesame di quel punto di appoggio ideale alla luce di una concretezza che dia ad esso corpo, forme ed atteggiamenti.

Si innesta così un'importante linea drammatica del film; il confronto sempre più aperto fra il simbolo e la realtà nella quale è chiamato a calarsi che è poi uno sforzo di chiarire a se stesso come concretamente tale ideale può assolvere al suo compito. Il colloquio con la persona di Claudia Cardinale, interprete, la sera in cui Guido è « messo alle strette » dal produttore, la sera in cui, cioè è chiamato definitivamente non solo a dare volto alla costruzione drammatica del film, ma ad impostare anche una soluzione drammatica ad esso cui compete una autenticità ed un allineamento sufficienti, è, per Guido, determinante.

Falliti i tentativi precedenti di dare dentro di sé corpo al suo ideale, a Guido non resta che comunicare all'interprete stessa il suo anelito, che investirla del compito che compete al simbolo, che affidare alla sua adesione ad esso la soluzione del film.

Claudia Cardinale non regge il compito che Guido le chiede; è sorda ed afona, anzi con la sua figura ed i suoi atteggiamenti distrugge il simbolo.

A questo punto Guido avverte un'insufficienza nella stessa consistenza ideale del suo simbolo; perchè incapace di calarsi nelle cose, di diventare una realtà, con esso viene meno l'impostazione del suo film e della sua vita.

Le due linee drammatiche portate avanti dal regista vengono a contatto in questo episodio ma diventano feconde nel silenzio non solo fisico ma soprattutto interiore che si fa intorno a Guido dopo

la sua decisione di rinunciare alla realizzazione del film. In questo silenzio Guido matura un nuovo atteggiamento che si fonda su un rapporto immediato, sentito e soprattutto spontaneo con gli altri; un atteggiamento che scaturisce in un impegno non rimandato a quando un ideale di purezza e di innocenza verrà dall'alto a redimere e riordinare le cose.

Allora la realtà gli si trasfigura davanti agli occhi, allora gli altri gli appaiono in una prospettiva nuova: di una purezza e di una semplicità profonda, non legate alla patina di un simbolo, ma ad un caldo atteggiamento di partecipazione, di gioia, di intimità fanciullesca.

Questo messaggio finale che non sa di rinnegamento del passato, ma solo di scoperta e di sublimazione, naturale, senza fratture o scompensi, ma con la stessa spontaneità del fanciullo, ci sembra essere, nella complessità dei motivi e delle componenti di cui è ricco il film l'elemento di sostegno che conferisce una dinamica unità al mosaico che Fellini ci ha proposto.