



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

La creazione del mondo felliniano

I primi passi di Federico Fellini come regista

Ritgerð til BA-prófs í ítölsku

Ómar Þorgeirsson

Júní 2012

Háskóli Íslands
Hugvísindasvið
Ítalska

La creazione del mondo felliniano

I primi passi di Federico Fellini come regista

Ritgerð til BA-prófs í ítölsku

Ómar Þorgeirsson

Kt.: 070680-4089

Leiðbeinandi: Stefano Rosatti

Júní 2012

Ritgerð þessi er lokaverkefni til BA-gráðu í ítölsku og er óheimilt að afrita ritgerðina á nokkurn hátt nema með leyfi réttshafa.

© Ómar Þorgeirsson 2012

Reykjavík, Ísland 2012

Ágrip

„Fellini er fremur feitlaginn maður og þunglamalegur í hreyfingum dökkur að yfirbragði og þótt hann sé ekki beinlínis fríður stafar birtu af manninum, augun eru stór og dökk og djúp, gáfuð, og horfa inn í manneskjurnar að leita að gildi þeirra í djúpunum. Maðurinn er svo fullkomlega yfirlætislaus að það er eins og að koma inn á skósmíðaverkstæði til lífsspekings sem aldrei hefur hvarflað að sá hégómi að sækjast eftir mannvirðingum,“ skrifaði Thor Vilhjálmsson af sinni alkunnu snilld í grein sem byggði á heimsókn rithöfundarins á vinnustofu ítalska leikstjórans Federico Fellini árið 1956.¹ Aðdáun og virðing Thors fyrir Fellini kemur skýrt fram í greininni, enda óhætt að fullyrða að Fellini hafi verið einn af dádustu og áhrifamestu leikstjórum kvikmyndasögunnar.

Fellini (1920-1993) hóf að vinna í kvikmyndaiðnaðinum snemma á fimmta áratug síðustu aldar, fyrst sem handritshöfundur og síðar sem leikstjóri. Fellini settist fyrst í leikstjórastólinn árið 1950 þegar hann leikstýrði kvikmyndinni *Luci del varietà* ásamt Alberto Lattuada, en fyrsta kvikmyndin sem hann leikstýrði einn síns liðs var *Lo sceicco bianco* árið 1952. Fellini fullkomnaði svo „þrileikinn“ með kvikmyndinni *I vitelloni* árið 1953. Fellini öðlaðist aftur á móti heimsfrægð með *La strada* árið 1954 og myndin hlaut meðal annars Óskarsverðlaun sem besta erlenda kvikmyndin, en Fellini hlotnaðist sá heiður fjórum sinnum. Í lok ferils síns, árið 1993, var Fellini ennfremur heiðraður af Óskars Akadémíunni í Bandaríkjunum fyrir ævistarf sitt í þágu kvikmynda. Þá vann hann einnig til verðlauna á öðrum virtum kvikmyndahátíðum, eins og í Cannes í Frakklandi og í Feneyjum á Ítalíu. Fellini er líkast til frægastur fyrir fyrrnefnda *La strada*, auk meistaraverka á borð við *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita* og *Amarcord*.

Í ritgerðinni er kastljósinu hins vegar fyrst og fremst varpað á fyrstu skref leikstjórans, sem hófust sem segir með „þrileiknum“ *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* og *I vitelloni*. Megin ástæðan fyrir því vali er að rannsaka tilurð hinnar margrómuðu en dularfullu ævintýraveraldar Fellini, sem mótaðist og þróaðist einkum á fyrstu árum hans í leikstjórastólnum. Áhugi undirritaðs á ritgerðarefninu kviknaði við áhorf á myndina *I vitelloni* og verkefnavinnu í námskeiðinu Ítalskar kvikmyndir.

- Ómar Þorgeirsson

¹ Thor Vilhjálmsson, “Fundur með Fellini”, *Birtingur*, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1956, p. 4.

Indice

Introduzione	1
1. Cinema italiano	3
1.1 La breve vita del neorealismo	4
2. Fellini e l'Italia negli anni cinquanta	6
2.1 Fellini e la famiglia italiana	8
2.2 Fellini e la situazione delle donne	9
3. Il mondo felliniano	11
3.1 Illusione e realtà	13
3.2 La maschera e il volto	15
3.3 Il simbolismo felliniano	19
3.4 L'influenza di Giulietta Masina	21
Conclusione	23
Bibliografia	25

Introduzione

“Un linguaggio diverso è una diversa visione della vita”. Questa frase è spesso attribuita al soggetto di questa tesi, il regista italiano Federico Fellini, ma forse Fellini l’ha rubata allo scrittore francese Gustave Flaubert. Comunque, Il significato della frase si può comprendere in vari modi. Nel mondo del cinema i film di Fellini costituiscono un linguaggio diverso. Durante la sua prestigiosa carriera da regista Fellini crea un mondo di fantasia, da qualche parte tra la realtà e l’illusione, in cui vivono tutti i personaggi dei suoi film. Questo mondo di fantasia è pieno di simboli e di elementi in certo senso mistici. Le teorie degli studiosi felliniani sono varie ed i libri ed articoli su o collegati a Fellini sono innumerevoli. Nel corso di questa tesi prendo spunto da alcuni critici e studiosi di Fellini - come per esempio Peter Bondanella, André Bazin, Giovanni Grazzini, Tullio Kezich, Angelo Solmi, Hollis, Alpert, John Baxter e altri - nella speranza di stendere una ricerca che possa rispondere alle mie domande sulla vita e le opere del regista.

Fellini nasce a Rimini il 20 gennaio 1920, ma si considera romagnolo solo a metà, perché sua madre nasce a Esquilino, un rione di Roma. Nei primi anni dell’adolescenza Fellini decide di abbandonare la provincia e giunge nella capitale. Dopo qualche anno di lavoro come giornalista, caricaturista e alla radio, agli inizi degli anni quaranta Fellini entra nel mondo del cinema. Prima come sceneggiatore e poi anche come assistente dei registi Roberto Rossellini, Pietro Germi e Alberto Lattuada.²

Fellini co-dirige e co-produce, insieme a Lattuada, il film *Luci del varietà* (1950) e dopo quella partenza, sul viaggio nel mondo di cinema, niente può fermarlo. Fellini debutta da solo come regista con *Lo sceicco bianco* (1952). Poi, continua a seguire la sua creatività e sviluppa quello che poi sarà definito dai critici il mondo “felliniano”, con *I vitelloni* (1953), film che vince alcuni premi in Italia e ha un discreto successo anche all’estero.³ I tre suddetti film di Fellini formano una sorta di trilogia in cui la realtà e l’illusione a volte s’incontrano o si scontrano. Proprio questi tre film costituiscono i soggetti di questa tesi. Fellini è sicuramente più famoso per i film *La strada* (1954) e *La dolce vita* (1960), in cui Giulietta Masina nel primo e Marcello Mastroianni nel secondo rubano la scena.

² Hollis Alpert, *Fellini: A Life*, New York: Paragon House Publishers, 1988, pp. 32-36, 52-53 e 65-66.

³ John Baxter, *Fellini*, Londra: Fourth Estate, 1993, p. 102.

Ma, ciò che mi propongo di conoscere è come un grande maestro del cinema, quale è stato Fellini, inizia la sua carriera ed esegue i suoi primi passi. Pensando allo stile di Fellini e a come si è sviluppato durante gli anni, in questa tesi cercherò di scoprire quali sono gli elementi di base dei primi film del regista che rimarranno anche in quelli successivi e che costituiranno, appunto gli elementi fondamentali del mondo “felliniano”. Cercherò di descrivere che cosa è il neorealismo e di “scoprire” se Fellini è mai stato un regista neorealista; quali sono le persone da cui Fellini prende gli influssi più considerevoli; come era il rapporto tra Fellini e Rossellini; quali sono, in particolare, gli elementi più notevoli nella trasformazione dell’Italia degli anni cinquanta e che si possono notare nei primi film di Fellini; quali sono gli elementi fondamentali della famiglia italiana che si trovano nei primi film di Fellini; quali sono le caratteristiche più notevoli dei personaggi femminili nei primi film di Fellini e infine quali simboli sono più evidenti e spesso ripetuti nei primi film di Fellini.

1. Cinema italiano

Nei primi anni del ventesimo secolo il mondo del cinema internazionale si sviluppò con una velocità impressionante. In Italia il cinema arriva alla fine dell'Ottocento (1896) e fin dall'inizio sembra garantire notevoli guadagni economici. In pochi anni i pionieri del cinema italiano creano un'industria potente e innovativa a livello dei migliori del mondo e nel 1914 l'Italia raggiunge il terzo posto nel mondo, come esportazione di film all'estero. Durante la Prima Guerra Mondiale però, l'industria cinematografica italiana perde il suo mercato all'estero e perciò non riesce più a sostenere la concorrenza delle altre, specialmente di Hollywood. Il fortissimo periodo di crisi del cinema italiano sembra continuare durante gli anni venti e tante compagnie cinematografiche italiane falliscono a causa della crisi economica e della negligenza del governo fascista che prende il potere tra il 1922 e il 1925.⁴

Solo negli anni trenta e nei primissimi anni quaranta il governo fascista guidato da Benito Mussolini si preoccupa di rilanciare la cinematografia italiana, sotto lo slogan "La cinematografia è l'arma più forte".⁵ Vengono realizzati molti film di propaganda e viene costruito un grande complesso di teatri nella cosiddetta zona di Cinecittà, a Roma.⁶ Cinecittà viene costruita alla maniera di Hollywood e come sostiene Antonio Costa nel libro *Saper Vedere il Cinema*, gli influssi americani si notavano dappertutto, nella società italiana: "In Italia, il mito del cinema americano non interessò solo il grande pubblico negli anni trenta e quaranta, ma divenne un punto di riferimento, al pari della letteratura, per i gruppi intellettuali che durante il fascismo cercarono di reagire al clima di chiusura e all'imperante retorica del regime. Quando, dopo la caduta del fascismo e la fine della guerra, i film americani che per effetto della legge Alfieri (1938) non circolavano più liberamente da anni tornarono sugli schermi italiani, il pubblico reagì come se avesse ritrovato un bene prezioso del quale era stato a lungo privato."⁷ A partire dalla metà degli anni quaranta il paesaggio del mondo del cinema italiano cambiò radicalmente con l'avvento del neorealismo.

⁴ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Londra e New York: Routledge, 1996, pp. 22 e 44.

⁵ Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto: Storia del cinema italiano 1940-1990*, Firenze: La Nuova Italia, 1994, p. 17.

⁶ Pierre Sorlin, *Italian National Cinema*, pp. 70-71.

⁷ Alberto Costa, *Saper Vedere Il Cinema*, Milano: Strumenti Bompiani, 1985, p. 78.

1.1 La breve vita del neorealismo

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale si sviluppò un movimento artistico e culturale chiamato neorealismo. Non c'è una definizione sola del fenomeno, come afferma Fernaldo Di Giammatteo: “Tutto ciò che il neorealismo è può essere messo in dubbio, nessuna definizione coglie irrevocabilmente nel segno.”⁸ Ma, soprattutto, il cinema neorealista mantiene lo scopo di rappresentare la situazione reale del paese, come sostiene Daniela Orati. “Il neorealismo italiano, si sa, prende avvio come espressione di una profonda e rigenerante frattura storica: in radicale contrapposizione col cinema convenzionale intende assumere i problemi reali della quotidianità popolare e dare evidenza di denuncia all'arretratezza e alla miseria del paese.”⁹ Peter Bondanella parla del neorealismo cinematografico italiano in termini di “realismo sociale” e André Bazin, il critico cinematografico francese, chiama il movimento suddetto “il cinema dei fatti”.¹⁰ I più noti registi di questa sorta di movimento spontaneo sono Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica.

In particolare, a Rossellini, (il regista di capolavori come *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero*) si deve il lancio di Federico Fellini, a cui Rossellini chiede aiuto e collaborazione per la sceneggiatura di *Roma città aperta* e poi di *Paisà*. Come afferma Gian Piero Brunetta, Fellini stesso riconoscerà successivamente, a Rossellini, “una paternità come quella di Adamo, una specie di progenitore da cui siamo tutti discesi.”¹¹ Peraltro, in un'intervista rilasciata nel 1956 allo scrittore islandese Thor Vilhjálmsón, Fellini dichiara che durante la sceneggiatura di *Paisà* Rossellini era stato, soprattutto, “colpevole” di avere acceso “la sua passione per il mondo del cinema,” e, nella stessa intervista, lo chiama: “il mio maestro”.¹² All'inizio i due grandi maestri del cinema italiano sono quindi dei collaboratori, ma poi, quando anche Fellini si siede sulla sedia da regista, diventano concorrenti.

⁸ Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto*, p.76.

⁹ Daniela Orati, *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia: Marsilio, 1990, p. 151.

¹⁰ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Londra e New York: Continuum, 2001, p. 103.

¹¹ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma e Bari: Laterza, 1991, p. 61.

¹² Thor Vilhjálmsón, “Fundur með Fellini”, p. 6.

Tullio Kezich analizza il rapporto complesso tra Fellini e Rossellini. “Ripensando a quella prima esperienza con Rossellini, Fellini riferirà spesso impressioni contraddittorie. Da un parte dirà che da Rossellini ha imparato tutto, dall'altra che Rossellini non gli ha insegnato niente. Paradossalmente le due affermazioni non sono in contrasto. Roberto resta la figura chiave dell'evoluzione di Fellini.”¹³ Comunque, scrive Kezich, l'incontro tra Fellini e Rossellini è un momento significativo per il cinema italiano. “Qualcuno considera la visita di Rossellini al ‘The Funny Face Shop’ come la scena primaria del neorealismo: Rossellini che va a cercare Fellini perchè lo aiuti ad avviare *Roma città aperta*.”¹⁴ Da un altro punto di vista, l'incontro tra Rossellini e Fellini è come se segnasse l'inizio della fine della breve vita del neorealismo. Perchè, in realtà, Fellini non è mai stato un regista neorealista, come sottolinea Bondanella quando, nel suo saggio *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, parla in particolar modo di Fellini proprio nel capitolo intitolato “La rottura del neorealismo.” Ma, come sostiene Bondanella, ci sono sempre alcuni elementi del passato, del tempo del neorealismo, inevitabilmente collegati a Fellini durante la sua carriera. Per esempio, ne *I vitelloni* l'attore che interpreta Moraldo (Franco Interlenghi) è lo stesso che interpreta il ragazzo orfano in *Sciuscià*, uno dei capolavori di Vittorio De Sica e del neorealismo.¹⁵

Fellini, insieme a Michelangelo Antonioni, è normalmente considerato come il traghettatore del cinema neorealistico verso il cinema moderno, a partire dagli anni cinquanta. La rivista cinematografica *Cinema Nuovo* chiama Fellini “il traditore del neorealismo”, ma il regista riminese contesta la critica. Nell'intervista rilasciata a George Bluestone, secondo Fellini la rivista sbagliò nella sua valutazione del neorealismo, perchè vide il movimento come l'apice dello sviluppo cinematografico. Fellini, invece, vede il neorealismo come l'inizio di tale sviluppo. E siccome la società, dopo la guerra, si stava trasformando, secondo Fellini non ha più senso parlare della guerra e della povertà nei film, solo perché è un buon materiale da interpretare.¹⁶

¹³ Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, Milano: Feltrinelli, 2002, p. 84.

¹⁴ Ibid, p. 80.

¹⁵ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 103.

¹⁶ George Bluestone, “An Interview with Federico Fellini”, *Federico Fellini: Essays in Criticism*, Londra e New York, Oxford University Press, 1978, pp. 61-62.

2. Fellini e l'Italia negli anni cinquanta

Quando Fellini debutta alla regia con *Luci del varietà* nel 1950, l'Italia sta per avviarsi verso trasformazioni enormi. Nella seconda metà degli anni cinquanta e negli anni sessanta il paese entra nel periodo di forte crescita economica, dovuta all'industrializzazione e al boom economico, soprattutto nella zona del cosiddetto "triangolo industriale", Genova-Milano-Torino. La prosperità e il miglioramento del livello di vita delle zone del Nord ha come conseguenza la grande esplosione dell'emigrazione interna dal Sud al Nord Italia.¹⁷ Già nei primi film di Fellini (*Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni*), questa trasformazione dell'Italia è rappresentata con evidenza. In realtà quasi tutti i personaggi principali dei film in questione cercano una vita migliore e viaggiano, o sognano di viaggiare, dalla provincia alla città, per realizzare i loro sogni.

Esempio 1:

In *Luci del varietà* i personaggi principali, Checco e Liliana, sognano entrambi di diventare famosi. Checco lascia la sua fidanzata perchè si innamora di Liliana ed è soprattutto convinto che lei lo aiuterà ad avere fama e un sacco di soldi. Invece Liliana lo lascia per realizzare il suo sogno, quello di fare carriera come ballerina a Milano. Checco tornerà dalla sua fidanzata.

Esempio 2:

Wanda, uno dei personaggi principali ne *Lo sceicco bianco*, si è appena sposata, ma è così appassionata di fotoromanzi che durante la sua luna di miele cerca di incontrare l'idolo del suo fotoromanzo preferito, lo sceicco bianco, appunto. Quando lo sceicco bianco delude le sue aspettative Wanda torna disgraziata e instabile da suo marito, Ivan.

¹⁷ Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: Società e politica 1943-1988*, Torino: Einaudi, 1989, pp. 286-293.

Esempio 3:

Ne *I vitelloni* i personaggi principali hanno ognuno il suo sogno ma mancano della forza di realizzarlo. Fa eccezione Moraldo, che alla fine del film va a Roma. Gli altri amici (Fausto, che vuole andare a Milano e trovarsi un lavoro, Alberto che vuole sposarsi e poi Riccardo e Leopoldo che sognano entrambi di avere fama, uno come cantante e l'altro come scrittore), invece, rimangono incastrati nello stesso luogo, il luogo dove sono nati e dove hanno sempre vissuto, senza lavorare e probabilmente destinati a una vita di emarginazione e tristezza.

All'inizio degli anni cinquanta il boom economico, però, non è ancora arrivato in Italia e quindi i temi dei primi film di Fellini si ispirano anche alla terribile situazione finanziaria e lavorativa del paese. *Luci del varietà* tratta di una compagnia di varietà al tramonto del mondo dell'avanspettacolo. Senza soldi in tasca, ma non senza talento, il gruppo è in cerca di fama, ma soprattutto di guadagnare un po di soldi. *I vitelloni* invece tratta di un gruppo di cinque giovani di Rimini durante un periodo in cui la disoccupazione giovanile è dilagante. Ma la situazione non sembra avere effetti negativi sul gruppo di ragazzi (ormai diventati adulti), che proprio non vogliono saperne di lavorare, come recita il titolo del film che viene dal riminese "vidlòn", termine con cui la gente che lavora indica i giovanotti che sono sempre in giro senza fare niente.

Fellini, come co-produttore di *Luci del varietà*, si rende conto ben presto che il mondo del cinema agli inizi degli anni cinquanta non è tutto rose e fiori. Nonostante l'ottimistico slogan "Un film che diventerà famoso" il film si rivelerà un disastro, dal punto di vista commerciale.¹⁸ Durante la lavorazione del suo sesto film, *Le notti di Cabiria*, Fellini è sempre alle prese con le stesse battaglie finanziarie, pur essendo già un regista di fama internazionale. Durante la produzione del film si cambia produttore almeno quattro volte a causa della differenza di prospettiva tra il regista e i vari produttori. Con l'accusa che loro non pensano mai alla "preziosità artistica" dei film,¹⁹

¹⁸ Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, pp. 114 e 131.

¹⁹ Thor Vilhjálmsson, "Fundur með Fellini", p. 4.

Fellini chiama il mondo dell'industria cinematografica “macabro e grottesco. Come la combinazione fra una partita di calcio e un bordello.”²⁰ Fellini non vuole solo vendere i propri film per guadagnarci sopra. Fellini mette i suoi valori artistici sinceri sempre al primo posto.

2.1 Fellini e la famiglia italiana

Nel film *Amarcord*, uscito nel 1973, c'è una scena in cui si vede una famiglia italiana durante il pranzo. La scena, fortemente espressionistica, mette in primo piano alcuni degli stereotipi più tipici della famiglia italiana. La grande famiglia è seduta a tavola, tutti mangiano e parlano insieme tra loro ad alta voce. Il film è autobiografico e dedicato alla Rimini dell'adolescenza di Fellini, dove la famiglia era indubbiamente sempre vicina.²¹ Nei primi film di Fellini sono evidenti alcuni elementi fondamentali della famiglia italiana.

Esempio 4:

In *Luci del varietà* Checco, nel finale del film è penalizzato per aver lasciato la sua fidanzata, Melina, e tradito i membri della sua compagnia di varietà - che erano la sua vera famiglia - per seguire i propri interessi con la bellissima Liliana.

Esempio 5:

L'importanza dell'onore della famiglia è ben visibile ne *Lo sceicco bianco*, dove Ivan fa di tutto per nascondere alla famiglia i suoi problemi matrimoniali. Ivan ordina pure a Wanda di fare finta di niente e di recitare il ruolo della sposa felice.

²⁰ John Baxter, *Fellini*, p. 1.

²¹ Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, pp. 300-304.

Esempio 6:

Ne *I vitelloni* quando Sandra rimane incinta e si sa che Fausto è il responsabile, il padre di Fausto insiste perché lui la sposi. Poi, quando il padre di Fausto scopre peraltro l'infedeltà di suo figlio nei confronti di Sandra, lo picchia per fargli capire il significato e l'importanza del matrimonio e della famiglia.

2.2 Fellini e la situazione delle donne

Durante la sua carriera di regista Fellini sembra sempre pronto ad affrontare temi di grande attualità anche molto delicati. Il film *La città delle donne* del 1980 è un ottimo esempio, in questo senso. Con questo film Fellini riesce a creare discussioni ed emozioni forti. Tullio Kezich sostiene che il film ha soprattutto creato forti critiche da parte dei movimenti femministi: “Fin da principio il progetto de *La città delle donne* ha creato allarme nei movimenti femministi. Si moltiplicano le polemiche senza conoscenza di causa, gli interventi stonati, gli attacchi a vuoto; il film invece si presterebbe a un'approfondita e non facile discussione su Fellini e il pianeta donna. Un rapporto viziato da molti equivoci, avallati dalla letteratura del movimento che insiste a bollare il regista come paladino del maschilismo, dimenticando che alcune fra le più straordinarie icone di donna del cinema moderno (Gelsomina, Cabiria) sono opera sua....”²² Comunque, come ammette Kezich, l'uguaglianza tra i sessi non è sempre evidente nei film di Fellini. Ma ci sono quasi sempre delle spiegazioni, un perché per tutto: “È vero che nella fantasia felliniana non esiste la parità fra uomo e donna, ma solo nel senso che la donna è quasi sempre collocata a un livello più alto nonché avvolta nel suo mistero.”²³ Fellini stesso, all'epoca, afferma ai giornalisti: “Non c'entra il femminismo. Un viaggio nella femminilità? Ma no, una pagliacciata, una rivistina

²² Ibid, p. 326.

²³ Ibid, p. 327.

d'avanspettacolo.”²⁴ Peraltro, Fellini risponde ai suoi critici femminili, che dicono che non si trova neanche una “donna reale” durante il film: “Ma, certo che non c’è una donna reale nel film. Appunto, non è dovuta esserci una donna reale nella storia, perchè è tutto un sogno del protagonista, Snaporaz (Marcello Mastroianni).”²⁵ Le donne felliniane sono, comunque, molto diverse. A volte sono quasi solo viste come oggetti sessuali e esclusivamente sotto il controllo degli uomini. Ma, come afferma Kezich, ci sono effettivamente personaggi femminili che sono vere e proprie eroine. Oltre a Gelsomina ne *La Strada* (1954) e Cabiria in *Le notti di Cabiria* (1957), si trovano personaggi femminili forti e determinati anche nei primi film di Fellini.

Esempio 7:

In *Luci del varietà* Liliana sogna di entrare nel mondo del varietà e sfrutta il suo aspetto femminile per farsi notare. Liliana è seduttiva e affascinante, ma quando Checco ci prova con lei, Liliana rifiuta e prende subito il controllo della loro relazione. Quindi Liliana usa il suo naturale “sex appeal” per manipolare Checco e per avanzare nella vita e realizzare il suo sogno di diventare una ballerina famosa.

Esempio 8:

Ne *Lo sceicco bianco* Wanda vuole trovare l’eroe del suo fotoromanzo preferito, Fernando Rivoli o il cosiddetto “Sceicco bianco”. Ma Wanda non sa che Fernando è sposato con Rita, una donna piuttosto determinata ed aggressiva, che non è esattamente contenta quando lo vede con Wanda. Anche se Fernando deve essere l’eroe della storia, lui è sotto il comando della moglie. Prima Rita sgrida Wanda e la prende a testate e poi, quando scopre che Fernando ci ha provato con Sandra, picchia anche lui.

²⁴ Ibid, p. 327.

²⁵ Gideon Bachmann, “Federico Fellini: The Cinema Seen as a Woman”, *Film Quarterly*, Berkeley: University of California Press, 1980, p. 8, in <http://www.jstor.org/stable/1211908?seq=5> (30/04/2012).

Esempio 9:

Nei *Vitelloni*, Sandra, sorella di Moraldo e moglie del donnaiolo Fausto, rifiuta di accettare il comportamento e i tradimenti di suo marito, che ci prova con tutte. Sandra prende il suo bambino e scappa via, mentre Fausto dorme. Durante la drammatica e disperata ricerca di sua moglie e di suo figlio, Fausto si rende conto, per la prima volta nella vita, che ci si devono prendere certe responsabilità e poi, quando madre e figlio tornano a casa, lui accetta tutte le condizioni che Sandra gli impone.

Esempio 10:

All'inizio del film *I vitelloni* tutti i cinque vitelloni sono disoccupati e senza voglia di lavorare. Alberto è il più pietoso di tutti, un mammone viziato. Invece la sorella di Alberto, Olga, è il sostegno della famiglia, perchè lavora. In una scena del film Alberto chiede, senza imbarazzo, un prestito di 500 lire alla sorella e sembra accettare il ruolo della sorella come "regina" della casa. Quando Olga decide di scappare con il suo amante, un uomo sposato, Alberto sottolinea il suo ruolo di subalterno piangendo e pregandola (senza successo) di restare.

3. Il mondo felliniano

Non solo la lingua italiana, con il termine "felliniano", ma anche la lingua inglese, con "Felliniesque", ha coniato un termine specifico per descrivere il mondo creato da Fellini, il mondo "felliniano", appunto. In poche parole, "felliniano", o "Felliniesque", vuol dire qualcosa che ha l'aria trasognata o surrealistica, come nei film di Fellini. Come afferma Peter Bondanella, i primi tre film di Fellini (*Luci del varietà*, *Lo sceicco*

bianco e *I vitelloni*) formano una sorta di trilogia in cui la realtà e l'illusione a volte s'incontrano o si scontrano. Il risultato è una collisione inevitabile tra le maschere e i volti. I personaggi dei film rivelano la loro personalità e il loro vero carattere attraverso la maschera non meno che attraverso il volto.²⁶ Nei primi anni della costruzione del suo mondo, del mondo "felliniano", il regista prende spunto dai suoi ricordi di Rimini (*I vitelloni*), sviluppandoli attraverso il mondo dell'avanspettacolo (*Luci del varietà*) e quello dei fotoromanzi (*Lo sceicco bianco*). Ma anche se i temi dei film sono a volte pesanti e la posizione dei personaggi deprimente, i film non sono mai privi di senso dell'umorismo.

Esempio 11:

Anche se i problemi economici della compagnia di varietà di Checco sono sempre evidenti in *Luci del varietà*, l'umorismo è sempre presente, specialmente attraverso personaggi come Checco Dalmonte (Peppino de Filippo) e Melina (Giulietta Masina). Liliana (Carla Del Poggio) è sicuramente l'eroe femminile della storia ma, a volte, Melina le ruba la scena con il suo umorismo. Per esempio, quando interpreta personaggi storici famosi, come Napoleone Bonaparte, Giuseppe Verdi e per ultimo, ma non meno importante, Giuseppe Garibaldi.

Esempio 12:

Ne *Lo sceicco bianco*, quando Wanda scopre che l'uomo dei suoi sogni non corrisponde per niente alle sue aspettative, pensa di togliersi la vita gettandosi nel Tevere. Ma invece di cadere nel fiume, sbaglia e finisce in un modo piuttosto comico sull'argine. Dopo essere stata sgridata da un uomo che la vede lì giù, passa la notte al reparto psichiatrico dell'ospedale.

²⁶ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 130.

Esempio 13:

La più celebre scena ne *I vitelloni* è quando i vitelloni sono su un'auto e transitano a fianco di un gruppo di operai che lavorano sulla strada. All'improvviso Alberto fa loro una pernacchia, urla una frase di scherno e fa il gesto dell'ombrello. Ma dopo pochi metri l'auto si ferma a causa di un guasto. Il gruppo di operai cerca di catturare Alberto, ma lui scappa gridando, in modo estremamente patetico.

3.1 Illusione e realtà

“Mi piace credere in tutto ciò che stimola la fantasia, e mi presenta una visione del mondo e della vita più fascinosa, o comunque più congeniale al mio modo di essere,” dice Fellini nel libro-intervista curato dal critico cinematografico del “Corriere della Sera” Giovanni Grazzini. Nella lunga intervista di Grazzini (1983), Fellini risponde a domande sui suoi film e anche su altri temi, temi che durante la carriera ha sempre cercato di evitare.²⁷ In effetti, l'intervista svela tanti lati piuttosto inediti del carattere del regista riminese. Fellini è un italiano che non si interessa di politica e a cui non piace neanche il calcio. Ma tanti altri critici, giornalisti e autori cercano di analizzare il carattere di Fellini durante la sua carriera, per cercare di capire il suo mondo delle illusioni. Secondo Angelo Solmi, lo stile di Fellini è soprattutto basato su: “esagerare, distorcere e contraddire” certi eventi della sua memoria ed è quindi convinto che le sue illusioni sono sempre conesse con la realtà. Fellini usa spesso, nei suoi film, ciò che è chiamato “la poesia della memoria”, ma Solmi dichiara che è solo individualismo.²⁸ Peter Bondanella sostiene che l'originalità dello stile di Fellini abbia soprattutto a che fare con la sua concezione dei personaggi dei suoi film e del loro carattere. E mentre i personaggi dei film neorealistici sono spesso “definiti e limitati”, i personaggi felliniani

²⁷ Giovanni Grazzini, *Federico Fellini: Intervista sul cinema*, Roma e Bari: Laterza, 2004, p. 9.

²⁸ Angelo Solmi, *Fellini*, New York: Humanities Press, 1968, pp. 20 e 27.

sono “unici e quasi non credibili”.²⁹ Il controllo di Fellini sulla connessione tra le illusioni da una parte e la realtà dall’altra, come pure la sua nuova nozione del carattere dei personaggi, cominciano a svilupparsi già nei primi film.

Esempio 14:

In *Luci del varietà* il carattere dei personaggi principali non subisce cambiamenti marcati, nel corso della storia. All’inizio del film Checco si innamora di Liliana e lascia la fidanzata Melina. Ma dopo che Liliana lo abbandona, torna di nuovo insieme a Melina. Verso la fine del film Checco è pronto, un’altra volta, a tradire Melina, quando incontra una giovane e bella ragazza sul treno.

Esempio 15:

Ne *Lo sceicco bianco* il conflitto tra il mondo delle illusioni e il mondo reale è molto evidente ed entrambi i personaggi principali, Ivan e Wanda, sono in difficoltà a scegliere il mondo in cui vogliono stare. L’illusione di Ivan è soprattutto quella di vivere insieme a sua moglie in conformità con le rivendicazioni della società e fare finta che tutto vada bene. Invece l’illusione di Wanda è proprio di vivere nel mondo della fantasia. Infatti, all’inizio del film Wanda dichiara che il mondo delle illusioni è più preferibile di quello reale. Wanda, poi, si allontana dal mondo reale ed entra in quello delle illusioni, il mondo dei fotoromanzi, dove incontra l’uomo dei suoi sogni, Lo sceicco bianco. Ma, quando lui delude le sue aspettative il mondo delle illusioni crolla e lei torna da Ivan, nel mondo reale. Alla fine del film Ivan e Wanda sono sconfitti, ma decidono ancora di rifiutare la verità per rifugiarsi e sopravvivere ancora in un’altra nuova illusione.

²⁹ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, pp. 114-115.

John Baxter sostiene che anche l'illusione di Ivan contiene uno "sceicco bianco", il Papa Pio XII, il quale anche "racconta storie immaginarie, come scrive lo scrittore e sceneggiatore Pierre Kast nella rivista francese *Cahiers du cinéma*."³⁰ Secondo Peter Bondanella, Fellini dimostra con *Lo sceicco bianco*, attraverso Ivan e Wanda, che "la vita basata sulla convenzione sociale e sogni romantici è inevitabilmente condannata."³¹ Ne *I vitelloni* Fellini continua il viaggio d'esplorazione tra il mondo reale e il mondo delle illusioni. A proposito di quel contrasto André Bazin, il critico cinematografico francese, dichiara che quando Fellini è al di là dei limiti del realismo è come "poesia o magia".³² Ne *I vitelloni* Fellini introduce peraltro un narratore onnisciente che racconta la storia e ci dà un giudizio su tutti i vitelloni.

3.2 La maschera e il volto

Ne *I vitelloni* ognuno dei cinque vitelloni vive nel suo mondo delle illusioni, per allontanarsi dalle crisi personali. Comunque, diversamente dalla scelta di Ivan e Wanda ne *Lo sceicco bianco*, nei *Vitelloni* i protagonisti sono costretti a confrontarsi con la loro realtà. Come dice Peter Bondanella: "Con la maschera strappata, devono confrontare la realtà del loro volto e il vuoto delle loro illusioni"³³ Fausto, Alberto e Leopoldo sono particolarmente "studiati", durante il film, e forse non a caso, Moraldo (l'"alter ego" di Fellini, ved. più avanti, nota 37), si trova sempre vicino, quando i tre suddetti sono osservati. Riccardo invece, come il "quinto" dei Beatles, è subito dimenticato. Nel libro *Quattro film* si può leggere il manoscritto del film *I vitelloni* ed è piuttosto agevole evidenziare e fare degli esempi (15, 16, 17 e 18) sui "momenti di verità" dei vitelloni³⁴:

³⁰ John Baxter, *Fellini*, p. 93.

³¹ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 123.

³² André Bazin, "Cabiria: The Voyage to the End of Neorealism", *Federico Fellini: Essays in Criticism*, Londra e New York, Oxford University Press, 1978, p. 99.

³³ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 126.

³⁴ Federico Fellini, *Quattro film*, Torino: Einaudi, 1974, pp. 7-8, 39, 73-74 e 133-135.

Esempio 16:

Subito all'inizio, ne *I vitelloni*, Fausto è introdotto dal narratore, che sembra essere uno del gruppo, come: "... il nostro capo e la nostra guida spirituale." Si vede pure subito che Fausto ha atteggiamenti da donnaiolo e ci prova con tante donne, anche se è fidanzato:

Fausto: Su, dammi un bacio.

Ragazza: Ti ho detto lasciami!

Fausto: ...mi hai detto che prima di partire...

Ragazza: Aah...sì, povero cocco, se ne fanno tante di promesse, pensa a quante ne hai fatte tu a Sandra.

Fausto: E dà, con Sandra! Ma chi la conosce?

Poi, quando Sandra è incinta, il padre di Fausto lo costringe a sposarla. Ma Fausto continua a commettere sciocchezze fino a che perde sia il suo lavoro sia Sandra e suo padre lo picchia di brutto. Alla fine torna insieme a Sandra e sembra cambiato, ma in realtà non si sa se davvero lo sia.

Ne *I vitelloni*, come afferma Peter Bondanella, Fellini è soprattutto occupato con il personaggio di Fausto. Nel corso del film Fellini usa ogni opportunità per rivelare tutti i tradimenti disgustosi di Fausto, mentre Sandra è sempre vista con simpatia. Peraltro, Bondanella non è convinto che alla fine del film il carattere del donnaiolo Fausto (una specie di "Don Juan" all'italiana) sia cambiato e sostiene che il padre di Fausto lo picchia come "il bambino che lo è e che lo rimane per sempre".³⁵ Forse Fellini è così interessato al personaggio di Fausto perché vede in lui alcuni tratti caratteristici di suo padre: "Mio padre aveva sempre un occhio per le belle donne, che risultava in tanti litigi tra i miei."³⁶

³⁵ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, pp. 126-127.

³⁶ John Baxter, *Fellini*, p. 15.

Esempio 17:

“Al alba, dopo il carnevale, Alberto si rende conto di quanto la sua vita sia vuota. Ma lui non ha il coraggio di cambiare. Completamente ubriaco, lascia la sua maschera per un momento, parlando con Moraldo:

Alberto: Ma chi sei?

Moraldo: Moraldo.

Alberto: Chi sei?

Moraldo: Moraldo.

Alberto: Non sei nessuno. Non siete nessuno tutti. Tutti quanti. Ma sì. Che vi siete messi in testa? Che vi siete... lasciami...lasciami...E lasciami.

Moraldo finalmente lo lascia. Alberto si avvia faticosamente trascinandosi sempre appresso il mascherone.”

Il suo mondo delle illusioni crolla e la verità della sua vita miserabile è lì davanti ai suoi occhi, ben visibile.

Esempio 18:

Leopoldo si crede uno scrittore o sceneggiatore degno di fama mondiale:

Leopoldo: E poi, quest'ultima che ho scritto affronta il problema del sesso... coraggiosamente l'ho mandata al regista Salvini, a Roma, e mi ha scritto che la leggerà.

Alberto: È bella?

Leopoldo: È una cosa forte.

Poi, quando Leopoldo crede di avere trovato l'uomo giusto che potrebbe aiutarlo con il suo manoscritto ed avanzare la sua carriera, non realizza che è un omosessuale, e che vuole solo sedurlo. Dopo quell'incontro Leopoldo torna a casa, con la fiducia in se stesso completamente distrutta.

Esempio 19:

Dopo aver assistito al crollo degli suoi amici, Moraldo decide di fare qualcosa per fare in modo che il suo destino non sia lo stesso. Ma un giovane ragazzo lavoratore, Guido, ha pure una notevole influenza su Moraldo, durante il racconto ed alla fine del film è lui l'ultima persona che Moraldo vede quando decide di scappare via verso la grande città:

Ragazzo: E dove vai?

Moraldo: Non lo so. Parto. Non lo so.

Ragazzo: Ma allora, che vai a fare?

Moraldo: Non lo so! Debbo partire. Vado via.

Ragazzo: Ma non stavi bene qui?

“Sul volto di Moraldo c'è un'ombra di grande malinconia. In quattro rapide inquadrature impastate l'una all'altra, appaiono addormentati nei loro rispettivi letti... Leopoldo... Riccardo....Alberto....e Fausto con Sandra e il bambino.”

Peter Bondanella sostiene che Moraldo decide di abbandonare la provincia quando si rende conto che “le illusioni infantili come quelle degli suoi amici sono immeritevoli per il mondo degli adulti”. Bondanella afferma pure che Moraldo sia il primo personaggio felliniano ad avere “un'epifania” ed “accettare le sue responsabilità ed abbandonare le sue illusioni”. Bondanella peraltro lo chiama “un'alter ego” di Fellini.³⁷ Anche Tullio Kezich sottolinea il collegamento tra Fellini e Moraldo e indica che nel 1954 Fellini scrive un trattato intitolato *Moraldo in città*, in cui il personaggio di Moraldo è costruito sulla base delle esperienze del regista quando trasloca a Roma nel 1939.³⁸ Angelo Solmi afferma che Moraldo sia uno dei personaggi che costituiscono il simbolismo felliniano.³⁹

³⁷ Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, p. 129.

³⁸ Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, p. 137.

³⁹ Angelo Solmi, *Fellini*, p. 36.

3.3 Il simbolismo felliniano

“Ah, tutto è simbolo e analogia! Il vento che passa, la notte che rinfresca sono tutt’altro che la notte e il vento: ombre di vita e di pensiero. Tutto ciò che vediamo è qualcos’altro,” dice il poeta portoghese Fernando Pessoa nella sua versione di *Faust*.⁴⁰ Secondo alcuni critici, autori e studiosi di Fellini, il simbolismo è sempre presente nei suoi film e quindi sembra giocare una parte fondamentale nel creare il mondo felliniano. “La misteriosità è a volte troppo eccessiva,” dice Angelo Solmi e afferma peraltro che il simbolismo felliniano sia a volte “basato su interpretazioni ingannevoli” e “ai confini dell’assurdo”. Solmi critica specialmente in questo contrasto i critici italiani e francesi che collegano Fellini con il barocco del Cinquecento e il melodramma del Settecento, anche se questi film riflettono verità oscure.⁴¹

Alcuni simboli sono evidenti e ripetuti nei i primi film di Fellini e spesso messi in contrasto con qualcosa in particolare, nel mondo felliniano:

Esempio 20:

Le spiagge e il mare sembrano essere sempre inclusi nei film di Fellini. Le scene più famose in questo senso sono probabilmente l’inizio e la fine del viaggio di Gelsomina e Zampanò ne *La strada*. Ma ci sono pure scene nei primi film di Fellini che dimostrano il panorama in questione.

Ne *Lo sceicco bianco* il mondo dell’illusione di Wanda crolla sulla spiaggia e i suoi sogni sono affogati, nel senso proprio della parola, durante una navigazione insoddisfacente in barca con l’uomo degli suoi sogni, lo sceicco bianco.

Tante scene importanti sono girate sulla spiaggia ne *I vitelloni* e non si può non fare un collegamento fra il film e gli anni della giovinezza del regista riminese. Il film inizia e finisce sulla spiaggia, come il viaggio che fa Fellini quando abbandona la provincia per andare a Roma.

⁴⁰ In <http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD1/pessoa.html> (30/04/2012).

⁴¹ Angelo Solmi, *Fellini*, pp. 34-39.

Esempio 21:

In *Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni* le piazze deserte sono spesso viste durante la notte e spesso dopo un festeggiamento. Secondo molti studiosi felliniani la piazza deserta può essere un simbolo per la solitudine e la tristezza del personaggio in questione, quando questi è in crisi. In *Luci del varietà* Checco cammina vicino una piazza quando ha perso il controllo della sua vita. Poi, di notte incontra la gente che lo ispira. Durante la sua ricerca di Wanda, ne *Lo sceicco bianco*, il marito Ivan si siede di fronte a una fonte in mezzo a una piazza nella notte. Disperato e senza speranza di ritrovare Wanda, parla con un paio di prostitute e poi va con loro. Ne *I vitelloni* Moraldo cammina spesso di notte in mezzo alle strade deserte pensando alla sua vita e al suo futuro. In una di queste notti, nei pressi di una piazza, Moraldo incontra il ragazzo Guido, che avrà un profondo significato per la storia e influenzerà la decisione di Moraldo di scappare via, alla fine e iniziare una nuova vita.

Esempio 22:

Alcuni elementi relativi alla Chiesa cattolica sembrano essere molto usati da Fellini. Specialmente quando i personaggi dei film fanno qualcosa che va contro la coscienza morale della Chiesa. Per esempio all'inizio de *Lo sceicco bianco*, quando Wanda tradisce suo marito Ivan e va a cercare l'uomo dei suoi sogni. Mentre cammina verso il suo incontro "predestinato" si sente un suono ripetuto di una campanella della chiesa. Come un avvertimento, un simbolo del suo tradimento. Quando Ivan si rende conto che sua moglie è sparita, la prima persona che incontra è un prete, che però, non essendo italiano, non può fare niente per aiutarlo ad uscire dalla sua crisi. Forse Fellini ci sta dicendo che la Chiesa non può risolvere tutti i problemi.

Forse è inutile fare altri esempi del simbolismo nei film di Fellini perchè, come sostiene Solmi, “Accettando le teorie del simbolismo di principio, tutto a suo modo può essere considerato simbolo.”⁴² Tullio Kezich concorda con lo scetticismo di Solmi e afferma: “Il contenuto del simbolo, in ogni caso, è il mito.”⁴³

3.4 L'influenza di Giulietta Masina

Molto è stato scritto sullo stile di Fellini come regista e sul cosiddetto mondo felliniano, con il collegamento tra illusioni e realtà e lo scontro tra maschera e volto. Ancora di più è stato scritto sui primi anni della carriera del regista e poi più tardi sugli influssi felliniani che si trovano nei film di alcuni dei registi più famosi degli ultimi decenni del ventesimo secolo. Per esempio *Mean Streets* di Martin Scorsese, *American Graffiti* di George Lucas e *St. Elmo's Fire* di Joel Schumacher.⁴⁴ Poi ci sono gli influssi che Fellini trae da altri registi, tra cui Roberto Rossellini, come già sottolineato. Alberto Lattuada sostiene: “Io ho inventato Fellini!”⁴⁵ Ma nel libro *Intervista sul cinema*, quando a Fellini viene chiesto quali siano i film che lo hanno maggiormente colpito, il nome di Lattuada non si trova, nella risposta. Fellini, invece, nomina Akira Kurosawa ed “il suo fratello maggiore, più serio” Ingmar Bergman, i fratelli Marx, Buster Keaton, John Ford, il suddetto Rossellini, Stanley Kubrick, Orson Welles, John Huston, Joseph Losey, François Truffaut, Luchino Visconti, Alfred Hitchcock, Francesco Rosi, David Lean e Michelangelo Antonioni. Poi Fellini confessa pure di ammirare alcuni film sull'agente segreto 007 dello spionaggio inglese.⁴⁶ Però, quando si parla degli influssi sulla carriera di Fellini, in generale, un nome sopra a tutti viene subito in mente. Il nome di sua moglie, Giulietta Masina. L'attrice bolognese lo incontra per la prima volta nel 1942 e l'anno dopo i due si sposano. Dal loro rapporto artistico verranno creati e interpretati

⁴² Ibid, p. 35.

⁴³ Tullio Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, p. 207.

⁴⁴ Ibid, p. 137.

⁴⁵ John Baxter, *Fellini*, p. 85.

⁴⁶ Giovanni Grazzini, *Federico Fellini: Intervista sul cinema*, pp. 62-64.

alcuni dei personaggi più memorabili della storia del cinema moderno, e senza dubbio questi personaggi costituiscono un elemento importante nella creazione del già citato mondo felliniano. Quando il maestro del cinema viene premiato con l'Oscar alla carriera nel 1993, riceve la statuetta dalle mani dell'altro amico e collaboratore importante, Marcello Mastroianni. Nell'occasione Fellini fa un discorso memorabile, in inglese, in cui dice testualmente: "I would like, naturally first of course, to thank all the people that have worked with me. I cannot nominate everyone. Let me make only one name...of an actress...who is also my wife. Thank you, dear Giulietta! And please, stop crying!!"⁴⁷

⁴⁷ Ved. <http://www.youtube.com/watch?v=1Xs5kbd6gtE> (30/04/2012).

Conclusione

Nel corso della preparazione della mia tesi ho letto numerosi libri, articoli ed interviste. Non dalla prima all'ultima riga, ma abbastanza per prendere spunto dai vari scrittori e critici, studiosi felliniani, e realizzare una ricerca sul soggetto: Il famoso regista riminese, e come dice di stesso, romagnolo solo a metà, Federico Fellini. Nella mia ricerca per trovare e sottolineare gli elementi fondamentali delle sue opere e del cosiddetto mondo "felliniano", ho studiato in particolare i primi tre film del regista (*Luci del varietà*, *Lo sceicco bianco* e *I vitelloni*). Ma, invece di esporre e ripetere tutti i dettagli della trama dei film, ho cercato di descrivere lo stile e la tecnica spesso usata dal regista, prendendo esempi dai film in questione. Inoltre, studiando il mondo del cinema italiano, e più in generale la storia d'Italia del secondo dopoguerra, ho cercato di descrivere alcuni elementi sociali ed alcuni "compagni di viaggio" che hanno influenzato Fellini. Le parole "poesia", "fantasia" e "magia" sono spesso usate per descrivere lo stile di Fellini e forse la sua opera è una raccolta di tutte queste cose.

Fellini non è mai stato un regista neorealista, anche se ha lavorato con registi neorealisti su film neorealisti, e questo è un fatto che nella tesi ho cercato di sottolineare. Ma non è neanche giusto chiamarlo "un traghettatore", come alcuni critici lo hanno definito, solo perché Fellini non accettava i termini e non voleva lavorare nell'ambito neorealista. Fellini è stato un pioniere, in questo senso, ma dice di essere grato al regista Roberto Rossellini per aver acceso la sua passione per il mondo del cinema. Altri influssi notevoli, non meno importanti, sono venuti da Marcello Mastroianni e soprattutto dalla moglie, Giulietta Masina. Nei primi film di Fellini il conflitto tra la realtà e l'illusione è piuttosto evidente e spesso i due mondi s'incontrano o si scontrano, nel suddetto mondo "felliniano". Il risultato è una collisione inevitabile tra le maschere e i volti, per cui le vere caratteristiche dei personaggi sono rivelate e viste sotto luci diverse. Questo conflitto tra la realtà e l'illusione, o tra la maschera e il volto, che avrà un completo sviluppo nei grandi capolavori del Fellini più maturo, è evidente in modo già notevole nei primi film del regista, *Luci del varietà* (1950), *Lo sceicco bianco* (1952) e *I vitelloni* (1953). A proposito di questo ultimo film, Moraldo, il protagonista, è il primo personaggio di Fellini ad avere un'epifania. Dopo aver assistito al crollo degli amici, Moraldo decide di fare qualcosa per evitare che il suo destino sia lo stesso. Moraldo abbandona la provincia per iniziare una nuova vita nella grande città. Alcuni studiosi (Bondanella, per esempio) chiamano Moraldo "l'alter ego"

di Fellini perché notano in lui alcuni elementi autobiografici dal regista. Nei primi film di Fellini sono evidenti alcuni simboli, spesso ripetuti, che contribuiscono alla creazione del mondo felliniano. Gli elementi mistici e misteriosi sono ovviamente fondamentali, nel creare un mondo di fantasia. Le piazze deserte, preferibilmente notturne, le spiagge e il mare, alcuni elementi di riferimento alla Chiesa cattolica sono fra gli esempi più evidenti della simbologia dei film di Fellini. Particolarmente, nel mondo “felliniano”, tutto, in qualche modo, può essere considerato un simbolo. Inoltre, durante tutta la sua carriera Fellini ha sempre messo i suoi valori artistici sinceri al primo posto. Come conseguenza, i suoi film non hanno quasi mai un taglio commerciale, non sono realizzati per soddisfare i produttori e in un certo senso neanche per soddisfare il pubblico. Fellini è, soprattutto, sempre pronto a esagerare, distorcere e contraddire/contraddirsi, per creare confusione e controversie. Ma così, come ogni vero artista, Fellini obbliga gli spettatori a vedere le “cose” sotto una luce nuova, a interrogarsi, a farsi delle domande.

Bibliografia

- H. Alpert, *Fellini: A Life*, Paragon House Publishers, New York, 1988.
- J. Baxter, *Fellini*, Fourth Estate, Londra, 1993.
- A. Bazin, *Federico Fellini: Essays in Criticism*, “Cabiria: The Voyage to the End of Neorealism”, Oxford University Press, Londra e Nuova York, 1978
- G. Bluestone, *Federico Fellini: Essays in Criticism*, “An Interview with Federico Fellini”, Oxford University Press, Londra e Nuova York, 1978.
- P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, Londra e New York, 2001.
- G. Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari e Roma, 1991.
- A. Costa, *Saper Vedere il Cinema*, Strumenti Bompiani, Milano, 1985.
- F. Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino, 1974.
- F. Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto: La storia del cinema italiano 1940-1990*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.
- P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino, 1989.
- G. Grazzini, *Federico Fellini: Intervista sul cinema*, Laterza, Roma e Bari, 2004.
- T. Kezich, *Federico: Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- D. Orati, “Cronache di poveri amanti: Alcune osservazioni sul passaggio dal romanzo al film”, in G. Tinazzi e M. Zancan (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990.
- A. Solmi, *Fellini*, Humanities Press, New York, 1968.
- P. Sorlin, *Italian National Cinema 1896-1996*, Routledge, Londra e New York, 1996.
- T. Vilhjálmsson, “Fundur með Fellini”, *Birtingur*, 3 (1956).

Sitografia

<http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD1/pessoa.html>, Fernando Pessoa,
(Consultato il 30.04.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=1Xs5kbd6gtE>, Federico Fellini, (Consultato il
30.04.2012).

<http://www.jstor.org/stable/1211908?seq=5> (Consultato il 30.04.2012).

