

ARAS CONNECTIONS

FEDERICO FELLINI

and the Encounter with the
Spirit of the Depths

*e l'incontro con lo Spirito
delle profondità*

PART ONE
PARTE UNO



ARAS Connections

Federico Fellini and the Encounter with the Spirit of the Depths

Federico Fellini e l'incontro con lo Spirito del profondo

Part One/Parte Uno

Table of Contents/Sommario	2
Introduction/Introduzione:	
Federico Fellini and the Encounter with the Spirit of the Depths	3
<i>Federico Fellini e l'incontro con lo spirito del profondo</i>	9
Caterina Vezzoli	
I tell you about my “Uncle Chicco”, a Man as Big as a Child	15
<i>Vi racconto di mio “Zio Chicco”, un Uomo grande come un Bambino</i>	20
Francesca Fellini	
Inside and Outside Ourselves	25
<i>Dentro e Fuori de Se’</i>	36
Christina Tozzi	
Juliet and the Spirits. In Search of the Anima	48
<i>Giulietta e gli spiriti: alla ricerca dell’anima</i>	68
Livia Di Stefano	
Fellini's Satyricon. The shipwreck is everywhere	90
<i>Fellini Satyricon. Il naufragio è ovunque</i>	142
Caterina Vezzoli	
The Sacred, Religion, and Faith in Federico Fellini: Indiscreet Ascertainment by an Analytical Psychologist	193
<i>Il sacro, la religione e la fede in Federico Fellini. Ricognizioni indiscrete di uno Psicologo Analista</i>	220
Maurizio Nicolosi	

Federico Fellini and the Encounter with the Spirit of the Depths

Caterina Vezzoli

Rome, Palazzo delle Esposizioni. December 1-2-3, 2023. Conference: *Jung in Italy - Reflections of Analytical Psychology on Italian Culture*. It's a beautiful cold morning with a clear sky. We're climbing the wide staircase to reach the conference venue, unaware that a child will be conceived because of this circumstance. Having been part of the program committee, I know there will be a space dedicated to Federico Fellini.

Everything is yet to happen; the writings published in *Federico Fellini and the Encounter with the Spirit of the Depths* were conceived in this context. My interest in Fellini is long-standing, but nothing suggested to me to reconnect the broken threads of the tapestry that had settled since late adolescence and shaped my worldview toward a more mature understanding.

Rome is beautiful as always, but from the top of the staircase we have climbed, it is radiant.

The conference begins. Usual stuff, then Chiara Tozzi invites Francesca Fabbri Fellini to present her work and her experience of the uncle Federico. Something happens, and a personal reverie begins. I'm in the conference room sitting next to my friends, but I move between different levels of the unconscious, and the dreamlike reality takes me to other

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

places where the poetry of childlike creativity, returning in waves, suggests an amplification that occurs between the symbolic and the real.

Catherine's film and Barbara's comments provide further insights to understand Bernhard's role not only for Fellini but also for many other intellectuals, artists, and industrialists of those years. The richness of the poetesses, writers, and analysts during that time.

Italy in the 1950s and 1960s, the spread of Analytical Psychology, the impact of Ernst Bernhard on Fellini and vice versa. The unorthodox therapeutic approach of the analyst who views Fellini's creative genius as part of the treatment. Valuing what comes from within and disrupts the rules, ignoring moralism, and rejoicing in the new discoveries, this is the contribution that Analytical Psychology has to offer to the world.

The unconscious is amoral, and moral judgment is not part of it. My mind goes to Vittorio de Seta, who slipped Bernhard's phone number into Federico's pocket. De Seta is the director of the legendary film *Bandits of Orgosolo*, which masterfully portrays the life of shepherds living isolated in the harsh mountains of Sardinia and the deleterious effects of cultural norms and rules imposed from above that leave no escape and lead to the transformation of innocent shepherds into bandits. A film of great value and ethically impeccable, it testifies to what Fellini, Pasolini, and many others feared: the drift of power at the expense of the weakest.

At the conference, there were other presentations that I followed with interest, but what struck me was the revival of Fellini and a sort of nostalgia for a time when this country sought to explore new paths. An important and sad reflection in this time when we are once again flirting with fascism. The embryo of the current publication of these essays on Fellini was growing partly unbeknownst to me.

That same evening, during the gala dinner, Francesca Fabbri Fellini shares anecdotes from her childhood with us at the table, talking about the creativity and freshness she experienced as a child with her uncle. Salvo Pollicina, a child neuropsychiatrist and Jungian analyst, joins the conversation, adding interesting perspectives on creativity and childhood.

Talking with Livia, we exchanged impressions of the day; her interest in Giulietta Masina brings to mind a memory. In 1987, during my training at the Jung Institute in Zurich, I had written a symbolic paper on Anima and Animus using Fellini's *Juliet of the Spirits*.

Therefore, upon my return to Milan, I look for the old essay, but I don't know how many computers I've changed since then, so in 2024 the paper is impossible to locate. I retrieve from the highest shelf of my study bookcase, which stands over four meters tall, the dusty notebooks and drafts that had been sitting there for over thirty years, and in one of them, I find what I was looking.

The image I had focused on back then was the one in which young Giulietta is saved from fire by her grandfather. In the scene, Giulietta plays the part of a sick girl who is about to die when suddenly a fire erupts on stage; she doesn't move, and her grandmother and aunts do nothing. It is the grandfather, a libertine who enjoyed himself in brothels and cabarets and was poorly tolerated by his daughters and wife, who jumps onto the stage, breaking the paralyzing spell. The grandfather, the only one willing to save his granddaughter, finds her completely enchanted by a femininity too puritanical to be creative. In my notes, I emphasized that the women in the family had a destructive sadism and were not fully aware that Giulietta was a sacrificial victim. My notes, dated thirty-five years ago, were no longer as interesting, but I recognized that through Giulietta, Fellini illustrated the intricate relationship between animus and anima, their interaction in the process of individuation and in couple dynamics.

This reminiscence made me relive the impact Fellini had on me during my youth and brought me back to another of his films, *Satyricon*, a complex and hallucinatory work characterized by a refinement and beauty that mingled with the putrid and the repulsive, a film that had opened me to a fascinating and corrupted world.

An idea begins to take shape within me. I had to fulfill the desire to write about Fellini.

Chiara tells me about her encounters with Fellini at Cinecittà, and these testimonies make the project even more interesting; everything is alive and part of a lived story.

Fellini is not only the unparalleled master; he is a man.

I remember the RAI (Italian Radio and Television) documentaries on Fellini, showing the director as he filmed, using a megaphone to direct actors and the scene. It's clear that he is completely engaged in the creation of... what? An active imagination? I believe so, but how? I tried to explain it in my chapter on *Satyricon*. Fellini had all the details of his imagination and images realized because they had to correspond to his vision. It had to be a creation that came from within him, and forgive me for the comparison, but just like Jung, who started with pigments to create the colors he would use to paint the images in the Red Book representing his dreams and imagination, Fellini started with sketches of peplos, jewelry, hairstyles, and characters to create the protagonists and objects that would shape the scenes that would become the film.

There's so much to say about Fellini! His creativity is a well of wisdom that at times seems impossible to grasp. But is it truly possible to talk about such a creative genius without being reductive? Moments of discouragement. I am not alone; around me are the colleagues I already mentioned, who encourage me, and I begin to think about how to realize the project.

For other reasons, I had spoken with Thomas Singer about Bernhard and Fellini, who kindly suggested that I instead consider something on Fellini. At this point, his suggestion became part of the motivation to complete the framework for a possible publication on Fellini. The reactions of the Catholic Church to Fellini's films are not covered yet. I involve Maurizio Nicolosi for his expertise regarding the church's censorship issues. The last inspiration concerns Gabriele Ajello, a colleague always ready to hybridize new technological knowledge with the realities of the past to create new perspectives and holistic views of internal and external phenomena. He is young and has the right knowledge to do it.

The language must be English, a language that Fellini did not know well. From the beginning, I had sought help from Thomas Singer. Not only because ARAS deals with images and is widespread across all continents, but for his understanding and support of the world of images, and because he is an admirer of Fellini. Tom invites me to continue with the project and confirms ARAS interest.

My desire tells me that everything is truly moving toward a return to Fellini. Everyone is involved, and we begin to work, occasionally exchanging our impressions and thoughts. By the summer of 2024, we are making good progress. It is at this moment, while talking with some colleagues, that we realize translating into English what we write about Fellini is not so easy for some of us. Especially since we rely on artificial intelligence tools for the translation. The pleasure and subtleties of the Italian language are essential when expressing our feelings about aspects of Fellini's work, and translating them sometimes feels like a betrayal and is frustrating.

What could we do? Was it megalomaniacal to think of doing it in English? I talked to Tom about this issue to prepare him for a not-so-good English and on how to proceed. From his magician's hat, sensitive to the cultural disparities that sacrifice minorities, Tom suggests

that for those of us who feel insecure and uncomfortable with the English text, we could include both Italian and English. A truly liberating idea! Now we are presenting a publication that can also benefit Italians who do not know English. We hope that our English is sufficiently understandable for everyone.

The advantage of this publication is that we have given ample space to the images that are the essence of Fellini's work and also of Analytical Psychology.

Thanks to ARAS, to Allison, to Tom and to Chiara, Francesca, Barbara, Catherine, Salvo, Livia, Maurizio, Gabriele who contributed to creating this collective work.

Federico Fellini e l'incontro con lo spirito del profondo

Caterina Vezzoli

Roma, Palazzo delle Esposizioni. 1-2-3 dicembre 2023. *Conferenza: Jung in Italia- Riflessi della psicologia analitica sulla cultura italiana.* È una bella mattinata fredda con un cielo terso. Stiamo salendo l'ampia scalinata per raggiungere la sede del convegno ignare del fatto che il bambino sarà concepito grazie a questa circostanza. Avendo fatto parte del comitato di programma, so che ci sarà uno spazio dedicato a Federico Fellini.

Tutto deve ancora accadere, gli scritti che sono pubblicati in *Federico Fellini e l'incontro con lo spirito del profondo* sono stati concepiti in questo contesto. L'interesse per Fellini è per me di vecchia data, ma nulla mi suggeriva di riallacciare i fili spezzati dell'arazzo che si era sedimentato dalla tarda adolescenza e che aveva plasmato la mia visione del mondo verso una comprensione più matura.

Inizia la conferenza. Le solite cose, poi Chiara Tozzi invita Francesca Fabbri Fellini a presentare il suo lavoro e la sua esperienza con lo zio Federico. Succede qualcosa e inizia una fantasticheria personale. Sono nella sala conferenze seduta accanto ai miei amici, ma mi muovo tra i diversi livelli dell'inconscio e la realtà onirica mi porta in altri luoghi dove la poesia della creatività infantile, che ritorna a ondate, suggerisce un'amplificazione che avviene tra simbolico e reale.

Il film di Catherine e i commenti di Barbara forniscono ulteriori spunti per comprendere il Ruolo di Bernhard non solo per Fellini ma anche per molti altri intellettuali, uomini d'arte e industriali di quegli anni. La ricchezza delle poetesse, delle scrittrici analizzate ed analiste di quegli anni.

L'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, la diffusione della Psicologia Analitica, l'impatto di Ernst Bernhard su Fellini e viceversa. L'approccio terapeutico non ortodosso dell'analista che considera il genio creativo di Fellini come parte del trattamento. Valorizzare ciò che viene dal profondo e che sconvolge le regole, ignorare il moralismo e gioire del nuovo che si scopre è l'apporto profondo che la Psicologia Analitica ha da offrire al mondo.

L'inconscio è amorale e il giudizio morale non ne fa parte. La mia mente va a Vittorio de Seta, che ha infilato in tasca a Federico il numero telefonico di Bernhard. De Seta è il regista di un film leggendario, *Banditi a Orgosolo*, che ritrae magistralmente la vita dei pastori che vivono isolati sulle aspre montagne della Sardegna e gli effetti deleteri di norme culturali e regole imposte dall'alto che non lasciano scampo e daranno inizio alla trasformazione di innocenti pastori in banditi. Un film di grande valore ed eticamente impeccabile, testimone di quella che anche Fellini, Pasolini e tanti altri temono, la deriva del potere a scapito dei più deboli.

Alla conferenza ci furono altre presentazioni che seguii con interesse, ma ciò che mi rimase impresso fu il revival di Fellini e una sorta di nostalgia per il ritorno ad un tempo in questo paese si volevano esplorare nuove strade. Riflessione importante e triste in questo tempo dove stiamo di nuovo flirtando con fascismo. L'embrione dell'attuale pubblicazione di questi saggi su Fellini stava crescendo in parte a mia insaputa.

La sera stessa, durante la cena di gala, Francesca Fabbri Fellini condivide a tavola con noi aneddoti della sua infanzia, parlando della creatività e della freschezza sperimentate da

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.
Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

bambina con lo zio. Salvo Pollicina, neuropsichiatra infantile e analista junghiano, si unisce alla conversazione aggiungendo interessanti punti di vista sulla creatività e l'infanzia.

Parlando con Livia abbiamo scambiato le impressioni della giornata, il suo interesse per Giulietta Masina porta alla mente un ricordo. Nel 1987, durante la mia formazione allo Jung Institut di Zurigo, avevo scritto una relazione simbolica su Anima e Animus utilizzando Giulietta degli Spiriti di Fellini. Per questo al mio ritorno a Milano cerco il vecchio saggio, ma da allora non so quanti computer ho cambiato, così nel 2024 il saggio è impossibile da trovare. Recupero dallo scaffale più alto della mia libreria di studio, alta più di quattro metri, i quaderni polverosi e le bozze di scritti che giacevano lì da più di trent'anni, e in uno di essi trovo quello che cercavo.

L'immagine su cui mi ero allora concentrata, era quella in cui Giulietta bambina viene salvata dal fuoco dal nonno. Nella scena Giulietta recita la parte di una ragazzina malata che sta per morire quando improvvisamente sul palcoscenico avvampa il fuoco, lei non si muove e la nonna e le zie non fanno nulla, è il nonno salta sul palcoscenico rompendo l'incantesimo paralizzante. Il nonno, un libertino che si divertiva tra bordelli e cabaret, mal tollerato dalle figlie e dalla moglie, è l'unico disposto a salvare la nipote, completamente ammaliata da una femminilità troppo puritana per essere creativa. Nei miei appunti, ho sottolineato che le donne della famiglia di un sadismo distruttivo volevano non del tutto consapevoli che Giulietta fosse una vittima sacrificale. I miei appunti, datati trentacinque anni fa, non erano più così interessanti, ma riconoscevo che attraverso Giulietta, Fellini illustrava l'intricata relazione tra l'animus e l'anima, la loro interazione nel processo di individuazione e nelle dinamiche di coppia.

Questa reminiscenza mi ha fatto rivivere l'impatto che Fellini ha avuto su di me durante la mia giovinezza e mi ha riportato a un altro suo film, *Satyricon*, un'opera complessa e

allucinata, caratterizzata da una raffinatezza e da una bellezza che si mescolavano al putrido e al rivoltante, un film che mi aveva aperto ad un mondo affascinante e corrotto.

Un'idea comincia a formarsi in me. Dovevo realizzare il desiderio di scrivere su Fellini.

Chiara mi racconta i suoi incontri a Cinecittà con Fellini, e queste testimonianze rendono il progetto ancora più interessante; tutto è vivo e fa parte di una storia vissuta.

Fellini non è solo il maestro insuperabile, è l'uomo.

Mi vengono in mente i documentari della RAI (Radio Televisione Italiana) su Fellini, che mostrano il regista mentre gira i suoi film, usando un megafono per dirigere gli attori e la scena. È evidente che è completamente impegnato nella creazione di... cosa?

Un'immaginazione attiva? Credo di sì, ma come? Ho cercato di spiegarlo nel mio capitolo sul Satyricon. Fellini ha fatto realizzare tutti i dettagli della sua immaginazione e delle sue immagini perché dovevano corrispondere alla sua visione. Doveva essere una creazione che veniva da dentro di lui, e perdonatemi il paragone, ma proprio come Jung che iniziava con i pigmenti per creare i colori che avrebbe usato per dipingere le immagini del Libro Rosso a rappresentare i suoi sogni e la sua immaginazione, Fellini iniziava con gli schizzi dei pepli, dei gioielli e delle acconciature, dei personaggi per creare i protagonisti e gli oggetti che avrebbero dato forma alle scene che sarebbero state il film.

C'è così tanto da dire su Fellini! La sua creatività è un pozzo di saggezza che in certi momenti sembra impossibile da comprendere. Ma è davvero possibile parlare di un tale genio creativo senza essere riduttivi? Momenti di sconforto. Non sono sola, intorno a me ci sono colleghe e i colleghi che ho già menzionato che mi incoraggiano, inizio a pensare a come realizzare il progetto.

Per altre ragioni qualche tempo prima avevo parlato con Thomas Singer a proposito di Bernhard e Fellini che con molta gentilezza mi suggerì invece pensare a qualcosa su Fellini. A questo punto il suggerimento diventa parte della motivazione a completare l'impianto di una possibile pubblicazione su Fellini mi mancano ancora le reazioni della chiesa cattolica ai film e all'artista Fellini, coinvolgo Maurizio Nicolosi per la sua competenza circa le vicende della censura della chiesa cattolica. L'ultima ispirazione riguarda Gabriele Ajello, un collega sempre pronto a ibridare le nuove conoscenze tecnologiche con la realtà del passato per creare nuove prospettive e visioni d'insieme dei fenomeni interni ed esterni. È giovane e ha le giuste conoscenze per farlo.

La lingua deve essere l'inglese, lingua che Fellini non conosceva molto. Fin dall'inizio avevo chiesto aiuto a Thomas Singer. Non solo perché ARAS si occupa di immagini ed è diffusa in tutti i continenti, ma per la sua comprensione e il suo sostegno al mondo delle immagini ed è un estimatore di Fellini. Tom mi invita ad andare avanti nel progetto e conferma il suo interesse.

Il mio desiderio mi dice che tutto si muove davvero nella direzione di un ritorno a Fellini. Tutti sono coinvolti e iniziamo a lavorare, ogni tanto ci scambiamo le nostre impressioni e i nostri pensieri, verso l'estate del 2024 siamo a buon punto. È il momento in cui, parlando con alcuni colleghi, ci rendiamo conto che tradurre in inglese ciò che scriviamo su Fellini non è così facile per alcuni di noi. Soprattutto perché per la traduzione ci affidiamo a strumenti di intelligenza artificiale. Il piacere e le sottigliezze della lingua italiana sono fondamentali quando esprimiamo i nostri sentimenti su aspetti dell'opera di Fellini e tradurli sembra a volte un tradimento ed è frustrante.

Cosa potevamo fare? Era megalomane pensare di farlo in inglese? Ho parlato con Tom di questo problema per prepararlo a un inglese non molto buono e su come procedere. Dal suo

cappello di mago, sensibile alle disparità culturali che sacrificano le minoranze, Tom suggerisce che per quelli di noi che si sentissero insicuri e non a proprio agio con il testo inglese potremmo tenere sia l'italiano che l'inglese. Un'idea davvero liberatoria, ed ecco che siamo arrivati a una pubblicazione che può giovare anche agli italiani che non conoscono l'inglese. Speriamo che il nostro inglese sia sufficientemente comprensibile per tutti. Il vantaggio di questa pubblicazione è che abbiamo dato ampio spazio alle immagini che sono la sostanza del lavoro di Fellini e anche della Psicologia Analitica.

Grazie ad ARAS, ad Allison, a Tom e a Chiara, Francesca, Barbara, Catherine, Salvo, Livia, Maurizio, Gabriele che hanno contribuito a creare questo lavoro collettivo.

I tell you about my ‘Uncle Chicco,’ a Man as big as a Child

Francesca Fabbri Fellini

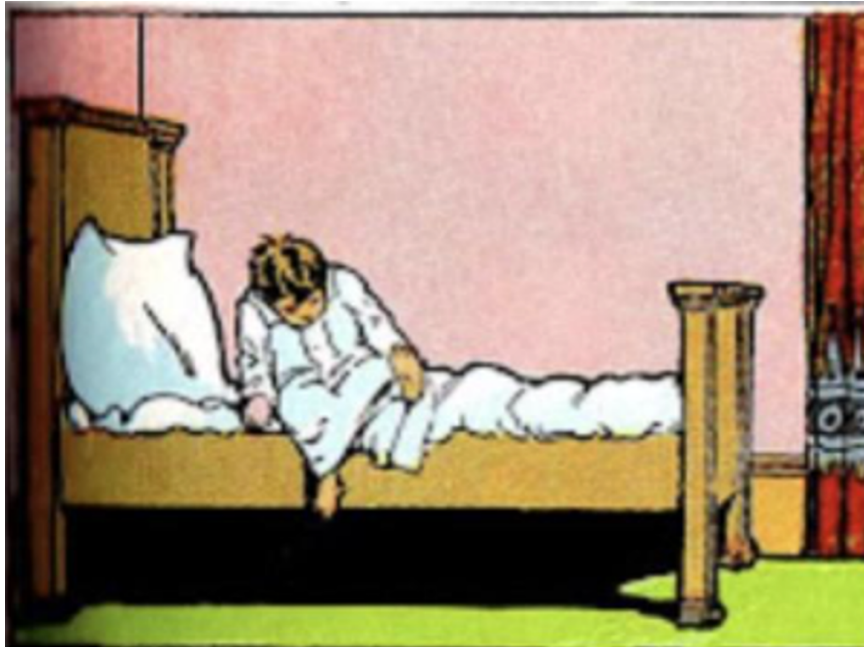
Federico Fellini, my 'Uncle Chicco,' the Man of the 5 Oscars, since childhood had a special connection with dreams, to which he attached fundamental importance.

But where did it all begin ?

As a child he loved to read the nocturnal escapes of 'Little Nemo in Slumberland' a dreamlike and imaginative comic strip that thanks to the talent and visionary nature of its author, the American Winsor McCay, has managed to exist for a century unscathed and without losing any of its charm. On the contrary, McCay succeeded and still succeeds in providing new insights, ideas and teachings to so many modern artists (especially in the fantasy filmography) who continue to admire, pay homage to and be inspired by his ideas.

Federico, as an adult, positioned McCay in the Olympus of comic book artists, for his maniacal attention to detail, the richness of each panel, and the magnificent colors. He considered “Little Nemo in Slumberland” among the most extraordinary comic book works ever created.

At the beginning of the film “The Clowns” (1970), Federico pays homage with a cameo frame, to McCay , reconstructing Nemo's bedroom in exemplary fashion. Not a thing is out of place, including the child . Here, Federico = Little Nemo



As the story goes, Uncle Federico had "baptized" the four corners of the bed at his paternal grandmother's house in Gambettola with the names of Rimini's cinemas,

including the Fulgor where he saw his first film while sitting on his father Urbano's lap on a rainy day. The film was *Maciste all'Inferno* (1925), the Big Bang of his imagination.

Uncle Federico used to always ask his friends what they had dreamed, advising them not to disregard their "night work," which was as important as and perhaps more important than the conscious work of the day. To make sure he did not forget his own dreams, he used to keep a notebook next to his bed, where he would jot down the images and sensations upon waking up.

This is how *The Book of Dreams*, published posthumously by Rizzoli in 2007, was born.

The *Book of Dreams* is a diary, a storyboard and a dreamy zibaldone together, which accompanied my Uncle Federico from the early 1960s until 1982, with some sporadic additions until 1990. A few years before his death, he had begun to compile the book on the advice of his own psychoanalyst, the Jungian Ernst Bernhard, and it contained the annotations and drawings, or, as he called them, "segnacci, hasty and ungrammatical notes" of his night life. Included were dreams, nightmares and, probably, little imaginative forays into daydreaming.

Federico said that his dreams did not serve him, but others : "That is a book of white magic. If you look at an image at night, before you close your eyes, you pass your right hand over it counterclockwise, you have dreams that cure."

We all know that Uncle Federico would never have made "Eight and a Half," for which he received his 3rd Oscar, without the psychotherapy with Bernhard. The film is one long psychoanalytic session. The relationship between Federico and Bernhard lasted roughly 5 years, until the psychoanalyst's death in the summer of 1965, while Fellini

was struggling with the post-production of *Juliet of the Spirits*, perhaps the most psychoanalytic of his films. It is said that Federico wanted to dedicate it to Bernhard, but no such dedication appears in the titles. Federico found in Bernhard a master who not only taught him the possibility of resolving in a psychological way the anxiety "to see in a fantastic way the landscapes of the magical world," but opened to him new fields of knowledge to which Italian culture still looks upon with suspicion.

I recall the words Federico dedicated to Prof. Bernhard on the day of his death:

"I owe you so much of my life. I owe you the possibility to continue living with moments of joy...Thank you forever brotherly friend, my true father. Help us still clear spirit, blessed. Peace to the good soul. Remember us, we all love you dearly in our souls. Farewell, farewell, friend of the heart, holy true man."



La Fellinette

A fairy tale suspended between dream and reality.

'When I was six years old, one day, my 'Uncle Chicco' arrived in Rimini.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

He took me for an unforgettable walk on the beach in front of the Grand Hotel.

It was January the 20th, his birthday. There was the fog, the garrulousness of the seagulls, the sound of the sea...I remember perfectly the storyboard of that walk and to my mind come back his words, like a magical mantra: “Franceschina remember that we have two lives: one with open eyes and one with closed eyes.”

My Fellinette, my little Mini Me, comes to life from that walk leaving the little notebook page where my ‘Uncle Chicco’ had drawn me.....

For the Centenary of the birth of my Uncle Federico, I conceived, wrote and directed a mixed technique short film, partly in animation and partly in live action, entitled “La Fellinette.” In my film, I relive the memories of that time and the memory of my great visionary Maestro, my Uncle, the Great Director.

The short film was awarded the Special Prize 75 at the Nastri d'Argento 2021.

Since January 20, 2023, it can be seen on Rai Play in Italy.

<https://www.youtube.com/watch?v=mm6Rcmi6oto>

Vi racconto di mio “Zio Chicco,” un Uomo grande come un Bambino

Federica Fabbri Fellini

Federico Fellini, il mio “Zio Chicco,” l’Uomo dei 5 Oscar, fin da bambino aveva un legame speciale con i sogni, ai quali attribuiva un’importanza fondamentale.

Ma da dove è iniziato tutto?

Da bambino amava leggere le fughe notturne di “Little Nemo in Slumberland”, un fumetto onirico e fantasioso che, grazie al talento e alla natura visionaria del suo autore, l’americano Winsor McCay, è riuscito a superare indenne il secolo senza perdere nulla del suo fascino. Al contrario, è riuscito e riesce tuttora a fornire nuove intuizioni, idee e insegnamenti a tanti artisti moderni (soprattutto nella filmografia fantasy) che continuano ad ammirare, rendere omaggio e trarre ispirazione dalle sue tavole e dalle sue idee.

Federico da adulto ha posto McCay per la sua maniacale attenzione ai dettagli, la ricchezza dei minimi particolari di ogni tavola e i magnifici colori, nell’Olimpo degli

artisti di fumetti e “Little Nemo in Slumberland” tra le opere a fumetti più straordinarie mai create.

All'inizio del film “The Clowns” (1970) Federico rende omaggio a McCay con un cameo, ricostruendo la camera da letto di Nemo in modo esemplare: non c'è nulla fuori posto, compreso il bambino: bambino Federico = Little Nemo



Si racconta che lo zio Federico avesse “battezzato” i quattro angoli del letto di casa della nonna paterna a Gambettola con i nomi dei cinema di Rimini, compreso il Fulgor dove vide il suo primo film seduto sulle ginocchia del padre Urbano in una giornata di pioggia. Il film era Maciste all'Inferno (1925).

Il Big Bang della sua immaginazione.

Lo zio Federico era solito chiedere sempre ai suoi amici cosa avessero sognato, consigliando loro di non disperdere il loro “lavoro notturno”, che era importante quanto e forse più del lavoro cosciente del giorno.

Per essere sicuro di non dimenticare i propri, teneva un quaderno accanto al letto, dove annotava le sensazioni del risveglio.

È così che è nato Il libro dei sogni, pubblicato postumo da Rizzoli nel 2007.

Il libro dei sogni è insieme un diario, uno storyboard e uno zibaldone onirico, che ha accompagnato mio zio Federico dai primi anni Sessanta fino al 1982, con qualche sporadica aggiunta fino al 1990, pochi anni prima della sua morte. Aveva iniziato a compilarlo su consiglio del suo stesso psicoanalista, lo junghiano Ernst Bernhard, e conteneva le annotazioni e i disegni - o, come li chiamava lui - "segnacci, appunti frettolosi e sgrammaticati" della sua vita notturna, inclusi sogni, incubi e, probabilmente, piccole incursioni immaginifiche nei sogni ad occhi aperti.

Federico diceva che i suoi sogni non servivano a lui, ma agli altri: 'Quello è un libro di magia bianca. Se guardi un'immagine di notte, prima di chiudere gli occhi, ci passi sopra la mano destra in senso antiorario, fai dei sogni che curano'.

Sappiamo tutti che lo zio Federico non avrebbe mai vinto l'Oscar per Otto e mezzo (il suo terzo Oscar) senza la psicoterapia con Bernhard. Il film è una lunga seduta psicoanalitica.

Il rapporto tra Federico e Bernhard durò circa 5 anni, fino alla morte dello psicoanalista nell'estate del 1965, mentre era alle prese con la post-produzione di Giulietta degli spiriti, forse il più psicoanalitico dei suoi film. Si dice che Federico volesse dedicarlo a Bernhard, ma tale dedica non compare nei titoli.

Federico trovò in Bernhard un Maestro che non solo gli insegnò la possibilità di risolvere in modo psicologico l'ansia di "vedere in modo fantastico i paesaggi del mondo magico", ma gli aprì nuovi campi di conoscenza verso i quali la cultura italiana guarda ancora con sospetto.

Trovo molto interessante ricordare le parole che Federico dedicò al Prof. Bernhard il giorno della sua morte:

“Ti devo tanto della mia vita. Ti devo la possibilità di continuare a vivere con momenti di gioia... Grazie per sempre amico fraterno, mio vero padre. Aiutaci spirito ancora limpido, benedetto. Pace all'anima buona. Ricordati di noi, ti vogliamo tutti bene nell'anima. Addio, addio, amico del cuore, uomo santo e vero.”



La Fellinette

Una fiaba sospesa tra sogno e realtà.

“Quando avevo sei anni, un giorno, mio zio Chicco arrivò a Rimini.

Mi portò a fare una passeggiata indimenticabile sulla spiaggia di fronte al Grand Hotel.

Era il 20 gennaio, il giorno del suo compleanno.

C'era la nebbia, il chiacchiericcio dei gabbiani, il rumore del mare... Ricordo perfettamente lo storyboard di quella passeggiata e mi tornano in mente le sue parole, come un mantra magico: “Franceschina ricordati che abbiamo due vite, una con gli occhi aperti e una con gli occhi chiusi”.

La mia Fellinette, la mia piccola Mini Me, prende vita da quella passeggiata lasciando la pagina del piccolo taccuino dove lo “zio Chicco” mi aveva disegnato...

Per il Centenario della nascita di mio zio Federico, ho ideato, scritto e diretto un cortometraggio in tecnica mista, in parte animazione e in parte live action, dal titolo “La Fellinette”. Nel mio film rivivo i ricordi e la memoria del mio grande Maestro visionario, mio zio, il Grande regista.

Il cortometraggio è stato premiato con il Premio Speciale 75 ai Nastri d'Argento 2021.

Dal 20 gennaio 2023 sarà visibile su Rai Play, solo in Italia.

<https://www.youtube.com/watch?v=mm6Rcmi6oto>

INSIDE AND OUTSIDE OURSELVES ¹

Chiara Tozzi

“...There is a movement afoot shown by images from my practice, to say nothing of those by Fellini and the arts, towards clowns, mimes and circus. Like small boys we want to run away and join the circus...”

James Hillman (1979)

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

I am starting this article in such an autobiographical manner because I think it is inevitable. Not only because I and other colleagues have been called from ARAS to speak

¹ This article is the updated and revised version of the Chiara Tozzi's lecture *“Inside and outside ourselves”* (in *Il mio Fellini*, Rimini: Fondazione Fellini, 2005) published in 2021 in Italian on the Fellini Magazine with the title *“Danzare assieme in cerchio”*: <https://www.fellinimagazine.com/danzare-assieme-in-cerchio/>

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

about our personal approach to Fellini, but also because each time that we relate to Fellini it seems somehow natural and inevitable that we end up dealing with our personal memory. Almost as if Fellini himself (with his poetics) forces us to explore our roots, our history and our way of approaching his films.

I will tell you about how my encounter with Fellini's films, and Fellini in person, have been a determining factor in identifying an existential and professional path. My first recollection about Fellini dates back to the summer of 1963. I was about nine years old. I was at the seaside in Focette, Versilia.

Every evening when I went to bed, at a certain moment, the music from the cinema next to the hotel we were staying in, suddenly drifted up to me. It was the music from *8½*. I didn't know anything about that film at the time, apart from the fact that I couldn't watch it because, according to my parents, it "wasn't suitable" for my age.

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

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

I have often heard people, as well as my clients, describing their first experience with a film by Fellini as something almost traumatic, amazing and unforgettable. It seems that encountering Fellini's world touches everybody profoundly, leaving a strong emotional impression. It happened to me too, that evening. But I was so young and I didn't understand: I saw a sort of circus, with a sort of lion-tamer that made people dance around and that made me burst into tears. I cried, and I didn't know whether it was because I was sad or happy. A little of both, and something else too. I cried and I felt very silly and ridiculous.

Today, I can say that was the moment that sparked a desire to understand better what is to enter a powerful and symbolic image. I too wanted to enter that circus ring. I wanted to prolong the emotion that the meeting between that music and that circle caused in me. I too wanted to be in a circus. But not in any circus: in *that circus*.

I believe that those images tied to the circus evoked in me a profound meaning that went beyond the trivial experience of seeing a circus. Therefore, the question is: if even a little girl who isn't equipped with the rational and logical instruments to understand the conceptual meaning of *8½*, manages to perceive that expressive experience in such a powerful way, what do those images contain? What do they hold that they manage to communicate so profoundly and with such force in a nine-year-old girl and in adults?

This film has struck many people from many different countries that are also very different from Italy and from the culture of someone who was born in Rimini. *8½* has had a profound influence on directors such as Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Bob Fosse, Woody Allen, and Quentin Tarantino. Everywhere, this film has stirred great and immediate emotion because it seems to touch something that is not only personal, but collective. Why does this occur?

Many years after that fateful evening in August 1963, I discovered the existence of a Swiss psychiatrist and psychoanalyst named Carl Gustav Jung, who stated that the psyche is not only individual, but that it is the same in the individual as it is in the whole of humankind. This collective psyche represents, in a certain way, the preliminary condition of every individual psyche, like the sea that carries every wave. In other words, Jung maintains that we have the common roots (*archetypes*) that provide us with the possibility of a common and deep experience. To be able to touch those profound levels, the thing that is perceived must have more value than a sign, than those signs that we constantly see: writing, posters, or advertising hoardings, and so forth. It must have something that is *symbolic*.

Fellini's cinema is highly symbolic. A symbol is something that is able to draw together two contents. Something very different and somewhat incomprehensible, rather obscure, that joined with something known, together, take a new meaning, unexplainable logical, but understandable on a total level. And when I say total I mean both prelogical and logical. As I stated elsewhere (Tozzi, 2023) the term *symbol* (σύμβολον) somehow refers to a bridge that connects. It derives its etymology from ancient Greek and means "identification card" or "hospitalitatis (hospitality) card" (Curi, 1997), based on the tradition whereby two individuals, two families or even two cities, would break a card or a ring. Each party would keep one of the two parts as a testimony to an agreement or alliance to be maintained and passed on. Being able to find the perfect match after some time proved the true existence of the agreement, and therefore of a relationship between two parties, which is exactly what I want to focus on. We might say a symbol can nullify time, significantly reducing it along the load-bearing axis of the relationship and not along that of linear time conceived by logic. Throughout decades or millennia, symbols continue to reunite and bring back to the origin of the

union: two aspects reunite although they may be completely unknown when this happens.

The images in Fellini's films evidently have a strong and symbolic importance, because they are able to strike us in our being as individuals and unique with our own specificity and our own history but also in our being like others. And this is why they move us so much: because they grab us by making our personal history resonate and at the same time they give us the possibility of connecting our story with the story of others: *inside and outside ourselves*. I believe that Fellini was exemplary and "symbolic" even in his own life. Fellini's life is truly a continuous attempt to join this outside-inside, this world of things, people, images, and of situations external to him with his interior world.

But let's get back to my personal meeting with Fellini. I left him when I was nine years old, clinging with my fingers to the fence of an open air cinema. At this point, in a script, one would write: CUT to twenty years later.

Twenty years later I met Fellini, in person. If you live in Rome and you work in the movies business, once you start talking about Fellini, it turns out often that everybody knew Fellini and everyone has something to say about him. And it is actually like that: in Rome there is an infinite number of places, and perhaps not all valid, that Fellini visited, restaurants that he ate in... Naturally it is difficult to distinguish the historical truth of a legendary character from the legend that is created around him. But that lots of people met him, I think is something, if not strictly true, certainly possible. I mean that it is possible that Fellini was really known by many people, not only through cinema, but also personally, for one simple reason: because *Fellini got himself known*.

A little like when he let himself be led by the unconscious when he created a film. He said in 1991 in "Cahiers du Cinema" (Risset, 2001), he deliberately tended towards

abandoning himself to the oneiric. And he tended to abandon himself to the experiences that life provided him. In the interview, Fellini says that he would have liked to make a film about children, because the barrier that children have between the unconscious and the consciousness is “still porous” (Risset, op.cit), that is, it is not as rigid and structured as in adults. This Fellini’s statement seems similar to what Jung said about artists, namely that the barrier that they have between the consciousness and the unconscious is especially porous (Jung, 1916/1958). Fellini stated that is because of that porous barrier that children are able to travel inside and outside, to travel, to enter and exit the world of fantasy through the images and the pre-logic construction of the unconscious. And this is what Fellini, as an artist did. Because of his personal analysis with Ernst Bernhard, he managed to maintain a porous barrier between the consciousness and the unconscious; which accounted for his rather infantile, enchanted, and bewildering way of being. His way of being with others was so influential because he let himself be penetrated.

Our meeting occurred in 1986. I used to go to Cinecittà nearly every day, working on a script that I was writing for Ettore Scola’s EL Studio². The first meeting was fleeting.

Fellini was coming out of the sound studios. Scola introduced us. In paralyzing embarrassment, I barely managed to utter: “Pleased to meet you.” A few days later, I found myself in the same carriage on the underground. I was no longer the nine year old girl who climbed the fence to secretly see 8½. I was thirty years old with a degree in psychology and I wrote scripts. And yet, in front of him, I felt still very young. At first, in the train car, there were a lot of other people besides us. Then, as always happens, as we got nearer and nearer to Cinecittà, the car emptied. Two stops before ours, we were the

² I was co-author of the film “O Samba”, by Daniele Costantini, in the TV Series Piazza Navona, Studio EL and RAI Production <https://www.raiplay.it/programmi/piazzanavona>

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

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

Italo Calvino in his *Autobiografia di uno spettatore* (Calvino, 1974) said, amongst other things, that Fellini had transformed going to the cinema. When we watch one of his films, there is obviously a projector that is projecting the images on the screen. We see people do certain things and stories unfold on the screen, but actually it’s almost as if those people and that projector was pointed towards us. In that regard, *it is the screen that is watching us*, because the stories that Fellini tells are our stories: therefore, in some way Fellini has reversed the situation and we look at ourselves in a mirror.

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

We walked along the footpaths of Cinecittà and talked. While we talked, we were stopped at every turn by a lot of people: from the barman who brought the coffee to the grip, the prop man, the make-up artist, the actors. Everybody stopped to tell Fellini something, as if he was a relation: “Because you remember Federi’, we took that trip the

other day...” ... “I must take this thing...” ... “Then, you know, there is my aunt’s problem...” ... And Fellini, very politely, address each one of them.

At a certain point it was evident that it was very difficult to continue our talk because we were constantly interrupted. So he turned and smiled to me, almost as if to apologize and said: “I’m sorry Chiarettina, but you know, *you must listen to them. You can’t not listen*, isn’t that right?”

I was struck by this. That moment is unforgettable for me, like the final image of 8½, *you must listen to them*.

Federico Fellini knew a great deal about humanity. He had been able to represent it with almost exaggerated images and expressiveness. And yet Fellini still felt *the need* to know people. This curiosity, this desire to truly discover everyone and not only “important” people but all of humanity, I believe that this, along with the ability to create symbolic images, were what rendered him especially great in a universal way.

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

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

Paul Schrader who has, among other things, also been Martin Scorsese’s script writer, maintains that to write a film you must first of all know the meaning of what you want to tell and then find a metaphor to represent it. By sliding the theme into the metaphor, so Schrader claimed, the plot pops out as if by magic (Corliss,1978). I don’t think that

Fellini did this exactly, because he didn't really like to resort to technique and logic when he set about creating a story for a film. But in actual fact this is exactly what he did, unconsciously, as very creative people do: he managed to have in himself – if not in his mind – the meaning of what he wanted to tell by giving it a metaphorical translation, a symbolic form... and the story would develop from there. What does this meaning consist of, after all? How can you explain, *by using only words*, the meaning of Fellini's work?

There has been and currently there is a great deal of discussion about Fellini's origins and the province that he left to follow his calling to "make films." Fellini has shown us how important Rimini was for him and at the same time how oppressive he found it.

Almost all the great writers of the first part of the twentieth century emigrated from the province to the city. In the documentary film about Bob Dylan, "*No Direction Home*" by Martin Scorsese (2005), Dylan, in talking about his Minneapolis, says: "I lived there." Then one day I heard a song and realized that I was born in the wrong place, that my parents weren't the right parents and that I had to leave." What does this need to go away mean? Does it only refer to an escape from the province?

It seems to me that we could say that for certain creative people, the escape is not so much from a geographical location but from what it represents: a defined, logical, given and not chosen way. A place made of rules, a family that in some way limits, and a life that stifles the creativity and specific desires of the artistic mind.

This emerges clearly in the psychoanalytical approach: when the patients arrive for the first time, the key to the suffering and the problem that they bring, lies in really understanding what they want, understanding *where they live*, why they suffer in

specific contexts, with specific people, in certain relationships, in certain families and in this life in order to individuate into their specific *place* and path.

The meaning of Fellini's work probably lies in this extraordinary talent of being able to leave a specific place in order to go and explore another. He courageously and unconsciously abandoned himself to a dream, a wish, and to people. What helped Fellini in this has been a very strong impulse: curiosity. An indomitable curiosity for people and life.

In his book *Fare Un Film* Fellini says: "Then when everything goes wrong, when there are problems, I don't understand anything anymore, the anxiety, the problems and the difficulties... I know what gets me out of the problems: it's life. Because life has always a surprise, has always something waiting for me." (Fellini, 1980)

Even at the end, after the illness that had diminished him, Fellini regretted feeling life escaping him because he *wanted to fall in love again*. (Pinto, 2020) This continuous search and curiosity for something with affection, with amorous affection in the strict sense of the term was also affection for people in a broad sense. It is probably what reaches us emotionally, touches us, and makes us all feel so close and similar when we watch his films. Similar and intimate in a circular and existential dance that involves all of us.

BIBLIOGRAPHY

Calvino, I. (1974) *Autobiografia di uno spettatore*, in *Quattro Film*, by Federico Fellini, Torino: Einaudi 1975

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

- Corliss, R. (1978) *Midsection: Screenwriters*, Interview with Paul Schrader, in *Film Comment*, Luglio-Agosto 1978
- Curi, U. (1997) *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*, Milano: Feltrinelli Editore.
- Fellini, F. (1980) *Fare un film*, Torino: Einaudi
- Hillman J. (1979) *The dream and the underworld*, p. 179, New York: Harper Collins
- Jung, C.G. (1916/58) "The transcendent function", *Collected Works*, Vol. 8, Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Pinto, T. (2020) *Omaggio a Federico Fellini* in *Quarta Parete*:
<https://quartapareteroma.it/omaggio-a-federico-fellini-di-tonino-pinto/>
- Risset, J. (2001), *Fellini e la letteratura*, in *Federico Fellini, Creatività e Inconscio*, in *Fellini Amarcord*, Fondazione Fellini, Rimini, 2001.
- Scorsese, M. (2005) *No direction home*, Documentary/Film
- Tozzi, C. (2023) *Active imagination and testament: a window on the other side of life*, in *Individuation Psychology- Essays in honor of Murray Stein*, Chiron Publ.

DENTRO E FUORI DI SE'¹

di

Chiara Tozzi

“...La memoria mi porta a immagini tratte dalla mia pratica professionale, per non parlare di quelle che ci sono offerte dai film di Fellini e dell’arte, e che riguardano clowns, mimi e circo. Come bambini vogliamo scappare di casa e unirci al circo...”

James Hillman (1979)

La mia professione si divide in due: Psicologia analitica e Scrittura. A me piace credere però che si tratti in realtà di un’unica professione e che la divaricazione sia solo apparente, perché i due campi, quello della psicologia e della scrittura – e in particolare quello della scrittura per il cinema – sono indiscutibilmente affini. Mi scuso per iniziare questo articolo in modo autobiografico, ma ritengo che ciò sia per certi versi inevitabile. E non solo perché assieme ad altri colleghi sono stata invitata da ARAS a dare una rappresentazione personale di ciò che pertiene alla vita e all’opera di Federico Fellini. Ma perché ogni volta che ci rapportiamo a Fellini, finiamo prima o poi per fare i conti con la memoria personale. Quasi che Fellini stesso, con la sua speciale poetica, ci obblighi ad esplorare le nostre radici, la nostra storia, e il nostro modo di avvicinarsi ai suoi film. È partendo da questa convinzione dunque che cercherò di raccontare in

¹ Questo articolo è la versione ampliata e aggiornata della conferenza di Chiara Tozzi “*Dentro e fuori di sé*” (in *Il mio Fellini*, Rimini: Fondazione Fellini, 2005), pubblicata anche nel 2021 in *Fellini Magazine* con il titolo “*Danzare assieme in cerchio*”: <https://www.fellinimagazine.com/danzare-assieme-in-cerchio/>

questo articolo come il mio incontro con i film di Fellini prima e con Fellini in persona poi, siano stati determinanti per l'individuazione del mio percorso esistenziale e professionale.

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

Per una bambina, *8½* era un titolo davvero curioso. Mi continuavo a interrogare, ascoltando. Quella musica mi procurava una grande emozione, un senso di commozione e struggimento, mentre il titolo *8½*, che non capivo e che nessuno mi spiegava, mi sembrava un voto. Allora, per me otto e mezzo poteva essere solo un voto scolastico. E un ottimo voto! Pensavo dunque che il film si riferisse all'andare bene, al farcela in modo eccellente. Per venire comunque a capo di questo mistero, una sera con la scusa di giocare con gli amici, rimasi alzata oltre l'ora stabilita. Poi sgattaiolai di nascosto fuori dall'albergo. Raggiunsi il cinema e mi appostai alla rete divisoria coperta d'edera. Stando in punta di piedi e spostando l'edera con le dita, potevo vedere buona parte dello schermo. Le immagini scorrevano e io non capivo niente... Fino a che non arrivò la scena finale, quella della famosa musica di Rota che accompagna la ronde di tutti i personaggi del film.

8 ½ è stato capace di raggiungere ed emozionare tantissime persone in paesi che sono assai diversi, per cultura e costume, da chi sia nato a Rimini. E ha colpito in modo significativo e profondo grandi maestri del cinema come Ingmar Bergman, Martin Scorsese, Bob Fosse, Woody Allen, Quentin Tarantino e altri ancora.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Pare davvero che l'incontro col mondo di Fellini tocchi tutti nel profondo, lasciando un'impressione emotiva forte, come accade quando qualcosa raggiunge non solo il livello personale, ma anche quello collettivo.

E così accadde anche a me, quella sera d'estate. Ma ero così piccola e non capivo: vedevo una sorta di circo, con una specie di domatore, che però faceva girare le persone, e quella cosa mi fece scoppiare a piangere.

Piangevo e non sapevo se fosse per tristezza o per gioia. Di fatto erano un po' tutte e due le cose assieme, più qualcos'altro. Piangevo e mi sentivo molto stupida e ridicola. Oggi posso dire che è da lì che nacque in me come una voglia di capire meglio, di essere là, cioè di infilarsi dentro quell'immagine dove c'era un'umanità che si muoveva, dove c'erano tanti caratteri, tanti personaggi, tante facce, e qualcuno che le faceva andare. Volevo *entrare anch'io in quel cerchio*. Volevo prostrarre l'emozione che mi dava la congiunzione fra quella musica e quel cerchio. Volevo stare anch'io in un circo. Ma non in un circo qualsiasi: in quel circo lì.

Credo che ciò che evocavano allora in me quelle immagini legate al circo fosse un significato profondo, che andava ben al di là del circo in senso stretto. E allora, la domanda è: se a una bambina che ancora non ha gli strumenti razionali e logici per capire che cosa significhi concettualmente 8½, riesce a essere comunque trasmessa quell'esperienza espressa in modo così emozionante ed esplosivo, cosa possiedono di particolare quelle immagini? Cos'è compreso in esse che riesca a comunicare profondamente e con forza, a una bambina di nove anni, come agli adulti?

Come già accennato, dal 1963 questo film ha impressionato e continua a impressionare tante e tante persone, in tutto il mondo. Ovunque il film ha suscitato e suscita questa grande, immediata emozione, perché tocca, a quanto pare, qualcosa che non è solo

personale, ma collettivo. Questo “essere collettivo” di un’immagine, e di un’immagine congiunta a una musica, e del significato di questa immagine che è l’immagine di un’umanità che gira attorno, racchiusa in un cerchio e in qualche modo guidata da un uomo che dice: “Vi amo. Vi voglio bene”, perché funziona?

Molto tempo dopo quella fatidica sera d’agosto del 1963 avrei scoperto l’esistenza di uno psichiatra e psicanalista svizzero, Carl Gustav Jung, che sosteneva che la Psiche non è solo individuale, ma *la medesima nell’uomo come nella folla, e quindi in tutti*. E che questa Psiche collettiva rappresenta in un certo senso la condizione preliminare di ogni Psiche individuale *un po’ come il mare è portatore di ogni onda*. In altre parole, Jung sostiene che noi possediamo una matrice collettiva comune (gli archetipi) che ci fornisce una possibilità di esperienza comune emotivamente profonda, nel caso che quell’esperienza porti con sé un significato capace di toccare livelli tanto profondi. Ma per essere capace di raggiungere e far risuonare quei livelli profondi, la cosa che percepiamo deve avere un valore in più rispetto a *un segno*, a quei segni che noi vediamo costantemente attraverso i media, i libri, per strada e ovunque sia necessario ottenere e dare una mera informazione o denominazione. Deve possedere qualcosa che abbia una valenza simbolica.

E il cinema di Fellini è altamente simbolico.

Ma che cosa significa *simbolo*?

Il simbolo è qualcosa che è capace di riunire in sé due contenuti. Due contenuti molto diversi e abbastanza incomprensibili o poco significativi se considerati da soli, ma che uniti assieme all’altro danno origine un significato nuovo, un significato non spiegabile logicamente, ma comprensibile a livello profondo e totale. E quando dico totale intendo dire sia pre-logico che logico.

Come ho affermato altrove (Tozzi, 2023) In greco antico, lingua da cui la parola simbolo trae la sua etimologia, il termine simbolo (σύμβολον) aveva il significato di "tessera di riconoscimento" o "tessera hospitalitatis (dell'ospitalità)"(Curi,1997) secondo l'usanza per cui due individui, due famiglie o anche due città, spezzavano una tessera o un anello, e ne conservavano ognuno una delle due parti a testimonianza di un accordo o di un'alleanza da mantenere e trasmettere. La possibilità di esperire un perfetto combaciare delle due parti della tessera, a distanza di tempo, avrebbe provato l'esistenza dell'accordo e dunque, cosa che vorrei sottolineare, di una relazione fra due parti.

Potremmo dire dunque che il simbolo sia capace di annullare il tempo, contraendolo significativamente lungo l'asse portante della relazione, invece che lungo quello del tempo lineare, concepito dalla logica: anche a distanza di decenni o di millenni, il simbolo ricongiunge, riporta all'origine dell'unione, fra due parti che al momento della riunione possono essere totalmente sconosciute l'una all'altra.

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

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

Ma torniamo al racconto del mio personale incontro con Fellini.

L'ho lasciato che avevo nove anni, aggrappata con le dita alle maglie della rete di recinzione di un cinema all'aperto. In una sceneggiatura, a questo punto si scriverebbe: STACCO, vent'anni dopo.

Vent'anni dopo incontrai Fellini, di persona.

Per chi vive a Roma e lavora nel cinema, è cosa comune che quando si inizi a parlare di Fellini, tutti sembrano aver conosciuto Fellini e che chiunque abbia da raccontare su Fellini qualcosa di speciale e personale. E stando a questi racconti pare che a Roma ci sia un numero infinito, e forse non legittimo, di luoghi che si dice Fellini abbia attraversato, trattorie dove ha mangiato, persone che ha conosciuto.

Naturalmente è difficile distinguere con precisione la verità storica di un personaggio leggendario, dalla leggenda che si crea attorno a lui. Che tante, tantissime persone che l'abbiano conosciuto però, io credo che sia una cosa, se non certamente vera, di certo possibile. Intendo dire che è possibile che Fellini sia stato davvero conosciuto da tantissime persone non solo attraverso il cinema, ma anche di persona, per un semplice motivo: perché *Fellini si faceva conoscere*. Un po' come si lasciava andare all'inconscio quando creava un film, come ci racconta lui stesso in un'intervista del 1991 in *Cahiers du Cinema* (Risset, 2001), Fellini deliberatamente tendeva al raggiungimento di un abbandono, assai affine all'onirico. E tendeva, comunque ad abbandonarsi alle esperienze che la vita gli presentava.

Nell'intervista che ho citato, Fellini racconta che gli sarebbe piaciuto fare un film sui bambini, perché la barriera che i bambini hanno fra l'inconscio e la coscienza è *ancora porosa* (Risset, op.cit), ovvero, non è diventata rigida e poco permeabile come negli adulti. Questa affermazione di Fellini appare estremamente simile a ciò che Jung riferisce riguardo agli artisti, quando sostiene che “il vantaggio degli uomini creativi

consiste proprio nella permeabilità del loro diaframma tra coscienza e inconscio “ (Jung, 1916/1958).

Fellini affermava che è proprio in virtù di questa barriera porosa che i bambini hanno la possibilità di andare dentro e fuori, e di viaggiare, entrare e uscire da realtà e fantasia, attraverso le immagini e i contenuti dell'inconscio. E questo Fellini, in quanto persona creativa, riusciva a fare. Anche grazie alla sua analisi personale con Ernst Bernhard, Fellini è riuscito a mantenere sempre una barriera porosa fra la coscienza e l'inconscio; cosa che gli dava quel modo un po' infantile, incantato e sbalestrante di essere. In particolare, di essere con gli altri: nella vita reale, nella vita quotidiana, a me pare che Fellini non andasse, come quasi tutti fanno, “dagli altri”, per fare una cosa o un'altra; piuttosto, si faceva in qualche modo investire, avvolgere. Si faceva incontrare.

Per quanto mi riguarda, l'incontro avvenne nel 1986.

Mi recavo quasi quotidianamente a Cinecittà per una sceneggiatura che stavo realizzando per lo Studio EL di Ettore Scola².

Il primo incontro fu di sfuggita. Fellini usciva dal Cinefonico, e Scola ci presentò. In un imbarazzo paralizzante riuscii a malapena a mormorare: “Piacere”.

Pochi giorni dopo, mi ritrovai con lui nello stesso vagone della metropolitana.

Non ero più la bambina di nove anni che si arrampicava per vedere di nascosto 8^{1/2}. Avevo trentadue anni, ero laureata in Psicologia e scrivevo sceneggiature. Eppure, davanti a lui, mi sentivo davvero molto piccola.

² Ero coautrice della sceneggiatura del film “O Samba”, di Daniele Costantini, nella Serie “Piazza Navona”, prodotta da Studio EL e RAI (<https://www.raiplay.it/programmi/piazzanavona>)

Nel vagone, inizialmente oltre a noi due c'erano molte persone. Poi, come sempre accade, via via che ci avvicinavamo a Cinecittà, il convoglio si svuotò. A due fermate dalla nostra, eravamo rimasti soltanto io e lui. E lui di punto in bianco si levò una scarpa e cominciò a massaggiarsi un piede. Poi alzò lo sguardo, mi vide. Mi riconobbe, fece un sorriso un po' imbarazzato e disse: "Ah, buongiorno, lei è la sceneggiatrice...". Io annuii. Rimettendosi la scarpa, spiegò che aveva un dolore al piede che gli dava molto fastidio. Poi disse: "Ma mi racconti, mi dica di lei". Dopodiché uscimmo e cominciò questa curiosissima cosa: io ovviamente avevo voglia di chiedere e sapere il più possibile di lui – mi trovavo a tu per tu con il mito! – e invece lui... capovolse le cose.

Italo Calvino nella sua *Autobiografia di uno spettatore* (Calvino, 1974), sostiene, fra l'altro, che Fellini ha "capovolto il modo di stare al cinema". Ovvero che quando assistiamo ai suoi film, c'è ovviamente un proiettore che proietta delle immagini sullo schermo e che sullo schermo vediamo persone che fanno determinate cose e storie che si svolgono; ma che in realtà è come se quelle persone e quel proiettore fossero rivolte verso di noi: "è lo schermo che guarda noi", perché "le storie che Fellini ci racconta sono le nostre storie", quindi in qualche modo c'è un ribaltamento. E noi ci rispecchiamo.

Quella mattina a Cinecittà, con Fellini, io provai esattamente quella sensazione. Non aveva alcun senso apparente, era assurdo che lui volesse sapere da me, che mi spronasse: "Racconti, racconti, mi dica, mi spieghi cosa fa, mi racconti di quel che scrive...".

Con genuina curiosità, Fellini voleva sapere come avessi cominciato a scrivere e cosa facevo, e perché. E io cercai di raccontare.

Camminavamo lungo i vialetti di Cinecittà e parlavamo, e mentre parlavamo venivamo fermati da tante persone, dal barista che portava un caffè, dal macchinista,

dall'attrezzista, dall'operatore, dal truccatore, dall'attore... Tutti si fermavano e raccontavano qualcosa a Fellini, come se fosse un loro parente: "Perché si ricorda dottore, abbiamo fatto l'altro giorno quella gita..." "Devo portarle quella cosa..." "Eh sì, c'è sempre quel problema mia zia...". E lui, con tutti gentilissimo, ascoltava, rispondeva. A un certo punto risultò evidente che fosse molto difficile portare a termine un discorso, perché venivamo interrotti di continuo. Allora lui mi rivolse un sorriso quasi di scusa e disse: "Scusa, Chiarettina. Ma sai, *bisogna ascoltarli*. Non si può non ascoltarli, vero?".

Questa frase mi è rimasta impressa in modo indelebile. È indimenticabile, probabilmente come l'immagine finale di *8½*. Perché questo "bisogna ascoltarli", me lo diceva Federico Fellini, uno che l'umanità la conosceva così tanto e talmente bene da averla saputa rappresentare con immagini ed espressività quasi debordanti. Ciò nonostante, Fellini sentiva ancora il bisogno di conoscere e ascoltare le persone. E questa curiosità, questa voglia di andare a scoprire veramente tutti e non le persone "importanti", ma l'umanità in genere, io credo che, assieme alla sua capacità di creare immagini simboliche, sia stato ciò che lo ha reso grande in modo speciale, e ovunque.

Amare per davvero e profondamente i personaggi delle storie che raccontiamo non è cosa facile.

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

Paul Schrader, che è stato fra l'altro anche lo sceneggiatore di Martin Scorsese, sostiene che per scrivere un film bisogna per prima cosa avere ben chiaro il senso di quello che si vuole raccontare, e poi individuare una metafora per rappresentarlo. Infilando il tema dentro la metafora, sostiene Schrader, ne esce fuori, come per magia, l'intreccio (Corliss, 1978).

Io credo che Fellini non facesse esattamente e intenzionalmente questo, perché non amava molto ricorrere alla tecnica e alla logica quando si accingeva a creare una storia per un film. Però di fatto faceva proprio così inconsapevolmente e spontaneamente, come fanno le persone molto creative: riusciva cioè ad avere già in sé – se non in mente – il senso di ciò che raccontava, dandogli immediatamente una traduzione metaforica, una forma simbolica... e poi da lì veniva fuori la storia.

Mi sono spesso domandata: ma questo senso in che cosa consiste, in fondo? Verrebbe da dire che ci sono mille risposte. Come si fa a spiegare, “usando solo le parole”, quale sia il senso dell'opera di Fellini?

Si è discusso a lungo e a tutt'oggi si continua a discutere sul luogo di origine di Fellini, sulla provincia da cui egli partì per seguire una specie di vocazione, il “fare film”. E a lungo si è parlato e si parla di come Fellini ci abbia mostrato quanto per lui Rimini fosse importantissima, e al tempo stesso opprimente.

Altri grandi autori del primo '900 (e di altri tempi) sono stati degli emigranti che dalla provincia passavano alle città. Nel documentario su Bob Dylan “No direction home” di Martin Scorsese (2005), lo stesso Bob Dylan, parlando della sua Minneapolis, dice: “Vivevo lì... poi un giorno ho sentito una canzone e ho capito che ero nato nel posto sbagliato, che i miei genitori non erano quelli giusti e che dovevo andarmene”.

Ma cosa significa questo bisogno di andare via? Si riferisce veramente e solo a una fuga dalla provincia?

A me pare che si potrebbe dire che per alcune persone creative, la fuga non sia tanto dal luogo geografico, ma da ciò che esso rappresenta: un modo definito, dato e non scelto. Un luogo fatto di regole, di una famiglia che in qualche modo circoscrive, che crea un quadro già compiuto e indipendente dalla persona che vi capita, indipendente dalla creatività e dai desideri specifici di quella persona. Nel lavoro analitico questo emerge con chiarezza: quando i pazienti arrivano, la sofferenza e il problema che portano, è data per lo più dal trovare difficoltà nel capire davvero cosa vogliono, comprendere veramente *dove abitano*, e perché soffrano in determinati contesti, con determinate persone, in certi rapporti d'amore, in una certa famiglia, in questa vita. E il fine del lavoro analitico pare essere quello di poter *individuare*, per usare la terminologia junghiana, il loro specifico luogo e il loro specifico percorso .

Probabilmente il senso del lavoro di Fellini sta proprio in questo straordinario talento, nel saper “uscire fuori”, nel lasciare un luogo definito per andare a esplorare altro, comunque sia, in modo molto coraggioso e incosciente nel vero senso della parola – nel senso dell'inconscio dunque – abbandonandosi a un sogno, a un desiderio, alle persone. E mi pare che ciò che ha aiutato Fellini in questo sia stata una molla forte, quella della curiosità: curiosità indomita per le persone, curiosità per la vita.

In Fare un film Fellini dice: “Poi quando alla fine tutte le cose vanno male, quando ci sono i problemi, non capisco più niente, l'angoscia, le problematiche, le strettoie... io tanto poi lo so che cos'è che mi tira fuori dai problemi: è la vita. Perché la vita ha sempre una sorpresa, ha sempre qualcosa che mi aspetta. (Fellini, 1980).

Anche alla fine, dopo la malattia che lo aveva invalidato, Fellini aveva il rimpianto di sentire la vita che gli sfuggiva perché “voleva innamorarsi ancora” (Pinto, 2020).

Questo continuo cercare con curiosità qualcosa con affetto, un affetto amoroso in senso stretto, ma anche affetto per le persone in senso lato, è probabilmente quello che ci raggiunge emotivamente, ci tocca, e ci fa sentire tutti così vicini e simili quando guardiamo i suoi film. Vicini e simili, in una danza esistenziale e circolare che tutti ci racchiude.

BIBLIOGRAFIA

- Calvino, I. (1974) *Autobiografia di uno spettatore*, in *Quattro Film*, by Federico Fellini, Torino: Einaudi 1975
- Corliss, R. (1978) *Midsection: Screenwriters*, Interview with Paul Schrader, in *Film Comment*, Luglio-Agosto 1978
- Curi, U. (1997) *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*, Milano: Feltrinelli Editore.
- Fellini, F. (1980) *Fare un film*, Torino: Einaudi
- Hillman J. (1979) *The dream and the underworld*, p. 179, New York: Harper Collins
- Jung, C.G. (1916/58) “The transcendent function”, *Collected Works*, Vol. 8, Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Pinto, T. (2020) *Omaggio a Federico Fellini* in *Quarta Parete*:
<https://quartapareteroma.it/omaggio-a-federico-fellini-di-tonino-pinto/>
- Risset, J. (2001), *Fellini e la letteratura*, in *Federico Fellini, Creatività e Inconscio*, in *Fellini Amarcord*, Fondazione Fellini, Rimini, 2001.
- Scorsese, M. (2005) *No direction home*, Documentary/Film
- Tozzi, C. (2023) *Active imagination and testament: a window on the other side of life*, in *Individuation Psychology- Essays in honor of Murray Stein*, Chiron Publ.

Juliet and the Spirits: In Search of the Anima

Livia Di Stefano



1. Final scene of the film *Juliet of the Spirits* (1965)

I like to start at the end, with the last shot of *Juliet of the Spirits*, in which Masina is alone, looking ahead. The clear sky, the green expanse of the meadow open up before her in an atmosphere of great depth and freedom from the oppressive visions of the past. Giulietta is present to herself and at the same time distant from the ordinary world. Now perhaps she can approach that boundary between the world of the living and that of the dead of which she was previously a victim. Here, an aspect of her

personality emerges that can give her space and presence beyond her roles--this "other" world that the actress and the woman both enclose and reveal.

Here is the possibility of contrasting the cognitive dimension of words, which delimit and circumscribe, with that of the indefinite, which opens up the unknown and, through archetypal language, encourages the search for new cognitive territories. In this way, the complex personality of Giulietta Masina can emerge beyond the actress, going far beyond the reductive collective representation of Federico Fellini's wife or muse, and opening up the possibility of making visible many different facets of woman in her roles in Fellini's films. Gelsomina, Cabiria, Giulietta (to mention only the most famous interpretations) become, in a kind of active imagination, a modality through which to contemplate the personal and impersonal path of inner images, without saturating the possible meanings, but leaving open the infinite possibilities. As in an initiatory journey, the structured dimension of the films and the different characters embodied by the protagonist form the background to a much more complex and profound personal descent into the underworld. A kind of *nekya*¹ that allows the woman, Giulietta, to inhabit and experience a psychic transformation that will lead her to try to give shape to her own personal cosmology.

From this point of view, we can see a psychological development in Masina who, through a constant confrontation with her own inner images and, distinct from her husband, continues the search for her own soul dimension, freed from the projections of her husband and director, and towards a personal, individual path.

¹ The word is traditionally used to refer to Book XI of the *Odyssey*, in which the episode of the invocation of the soothsayer Tiresias, performed by Odysseus before descending into the realm of the dead, is narrated; it generally refers to the descent into the underworld.

In an interview reported by Kezich (1994, p. 14), Masina emphasizes her own distance from cinematic interpretations, clarifying: *“I’m not that Juliet there, [...] crushed by her mother, subservient to her sisters. In my family, I’ve always been in charge [...] I don’t like the type of Mediterranean woman, first subservient to her parents and then parasitic in her relationship with her husband. I have never been submissive to anyone [...] all the characters I have played are not Giulietta Masina, they are mostly Federico. [...] Basically, all Federico’s characters are self-portraits.”*

If, on the one hand, it is true that these are Federico Fellini’s films and that they are the modalities through which he staged his own complex personality, on the other hand, one cannot but look at the path of psychological evolution that emerges from the incarnation of the different characters.



2.As Cabiria in *The White Sheik* (1952)



3. Scene from *La Strada* (1954)

Moreover, Fellini himself said (in Kezich, 1991 p.8) about the characters of Gelsomina and Cabiria: “They are characters born from her, transmitted by her, and created in spite of her.” And again (p. 14-15) “The actress Giulietta would like to be the opposite of the character she plays with me. Every time she is recalcitrant, [...] as if she felt she was giving life to something dark, that is inside her. [...] There is a part of enchantment, magic, visions, transparencies, the key to which is Giulietta. She takes me by the hand and leads me to place I would never have reached on my own. A fantastic world, created by her visionary drive”.

In her leading roles, Masina explores themes such as innocence, suffering, the search for identity, and inner struggle, while the characters she plays often reflect a psychological journey from naivety and vulnerability to autonomy and self-awareness.

Thus *Gelsomina* of *La Strada* (1954) is a naive, almost childlike character, full of purity and vulnerability; her simplicity reveals a soul that is sensitive and open to the world, but also mistreated and humiliated, and that over time develops an awareness of its human potential, evolving into a dimension of great emotional freedom.



4. Scene from *Nights of Cabiria* (1957)

The same freedom that accompanies *Cabiria* (*The Nights of Cabiria*, 1957), a prostitute with a strong character, but with a vulnerable and naive heart. Preserved is an unceasing hope in love and human kindness. The confrontation with her difficult shadow becomes, for *Cabiria*, the possibility to approach her own dark side of loneliness and despair in movement toward a greater integration.

The integrative dimension that we finally find in *Juliet of the Spirits* (1965), is the transition from the bourgeois, introverted, and tormented woman living in the shadow of her unfaithful husband, to the more individual dimension that is strongly implied in both the woman and the actress: from repression and insecurity, from the role of the devoted wife, to the freedom that comes from the awareness of one's own "spirits." The

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

protagonist embarks on a profound inner journey, confronting her unconscious with dreams and visions that reveal her repressed desires and more or less conscious fears.



5. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

Her psychological journey reflects a progressive confrontation with the shadow, with the recognition of her own limits and potential, and the struggle to emerge as an individual in her own complexity. Her facial expressions, delicate yet intense, gestures, and body language are fundamental in bringing to life characters who live on the border between reality and imagination.

It is as if each character allows Masina to enter a new world, in which dream and art merge until they fuse and materialize their inner images: this is the world of images, understood as an autonomous dimension, neither secondary nor subordinate to rational knowledge, but, on the contrary, interwoven with it. The alchemists already exhorted people to imagine with true *imaginatio*, which, unlike *phantasia*, allows one to experience the journey of the soul. They referred to imagination as a disposition to access a field of profound and unknown reality that remains inaccessible to the

instruments and methods of reason. Imagination, understood in this way, is a true "organ of perception," according to Corbin (2005), capable of making the objects of consciousness known, but also an essentially creative faculty, which according to Bachelard (1975), allows an encounter with feeling, the irrational, instinct, and enables us to give creative expression to the depths of the spirit, because it "comes from poetic language, (...) and is based on unconscious fantastic activity" (Jung 1988).



6. *The Magician puts Cabiria to sleep, scene with Aldo Silvani in Nights of Cabiria (1957).*

From this point of view, it seems interesting to me to consider Masina's journey as a progressive encounter with the realm of the creative imagination, the *mundus imaginalis*.(2005) She experiences the potential to mediate between two worlds, an active and creative dimension, fully real, leading to transformative and perhaps more individuating realms.



7. Poster of the Press Column: Giulietta Masina Answers

From this point of view, despite adversity and disappointment, the characters are always looking for a way out, a light that can illuminate existence where suffering is the engine of change and growth. Through the depth of her interpretations, Masina brings to light the complexity of the human journey itself, made up of the ups and downs, losses and self-discovery, within a broader and more universal psychological evolution. Certainly, Messina possesses a unique personality that sets her apart from the canon of actresses of the time: clownish, naive, exuberant, inhabited by disturbing emotions ranging from sadness to joie de vivre, to fear and despair.

Giulietta is described by biographers as a strong woman, rigorous, determined and deeply rooted in the society of her time: between 1968 and 1973 she wrote a correspondence column in the daily newspaper *La Stampa*, *Giulietta Masina Replies*, in which she dealt with central issues of Italian social and political life, such as divorce, abortion, the introduction of the contraceptive pill and, more generally, a series of questions relating to sexuality. These were the years in which the laws on divorce (1970),

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

abortion (1978), and birth control were passed in Italy. Also in 1978, Law 194 was passed in which the Minister of Health repealed the regulations prohibiting the sale of the contraceptive pill. Masina's answers reveal the strong and incisive personality of a woman who goes beyond her persona as a film star and therefore, the object of projections and identifications. Rather she becomes an active subject *one endowed with agency, performing a pedagogical function, producing ethical frameworks, catechesis and doctrine in the case of sexuality*² (p.137).



8. With Sandra Milo, scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

In this way, the column becomes a real and psychological place where Masina, having abandoned the role of the famous actress, takes on that of a *psychic-symbolic operator who allows readers to interpret and make sense of their own experiences, to question models and behaviors, defining in the dialectic of points of view*

the measure of the licit and the illicit (ibidem p.140). It is therefore a deeper and more complex arena in which to engage with the feminine, starting from the recognition of one's own needs and subjectivity. One could see in Masina a transformative space

² M. Comand, Risponde Giulietta Masina»: discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta in L. Busetta, F. Vitella, *Schermi*, n°8, luglio-dicembre 2020

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



9. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

compared to the representation of the feminine in Fellini's films of the 1960's. In those earlier films the landscape of the feminine was reduced to three stereotypes: the opulent, the mother-wife, and the pure virgin (Minuz, 2012).

Fellini always has a dialectical, often conflictual relationship with the women he portrays. Up to a certain point Masina agrees with them, understands them, loves them but after a certain point she no longer follows them. Something revolts in the actress at the obligation to adhere to a character who does not think and behave as she does (Kezich 1991, p. 10). At the same time, Masina played roles on the small screen that were different from those in which she is usually seen. In S. Blasi's *Eleonora* (1973) and S. Bolchi's *Camilla* (1976), Masina played the roles of a protester and a courageous mother. As in the newspaper column, her quiet but incisive style lead her to go beyond the rigid confines of morality, especially Catholic morality, to open up to wider horizons. These horizons are well represented in her characters, which as in a kind of rite of

passage, allow the woman to explore parts of herself and her femininity. “It is certain, however, that in the years between *La dolce vita* and *Juliet of the Spirits*, Giulietta goes through the most difficult period of her life [...]. She is in the midst of the crisis of the forties and finds it difficult to accept the passage of time[...] The actress must be praised for the steadfastness with which she brings to the screen very personal situations experienced in reality.”³ The surreal visions and various symbolic representations of the film roles she interprets are the backdrop to psychic realms that, through a complex language, are able to clarify the need not only to get in touch with the impersonal, but also to find in it a source of creative potential and personal growth.



10. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

It is as if the deep descent into the psyche of the characters allows a glimpse of a path that leads precisely through the knowledge and confrontation with the “Spirits” leads to a broader, all-female spirituality. In this regard, Masina herself, in an article from 1954⁴, speaking of *Gelsomina*'s attachment to life, emphasises that “[she] feels [. ... the life of

³ Kezich T., *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2021

⁴ Masina G., *Gelsomina sente la vita degli alberi*, In *Cinema* 139 (10 August 1954). Pp. 450-51

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

the trees, of the sky, of the wind [...] All this [...] is [...] the dream of a harmonious life"⁵ (p. 62), in which she tries to achieve a unity between the ego and the world, between the inner and the outer. In this way, *Cabiria* can go on living. She experiences the emergence of a new subjectivity born of the awareness of one's own human and spiritual resources, and of freedom from a bourgeois world and its prejudicial dimensions of marriage, romantic love, and the social and cultural position of women, as an alternative to the patriarchal status quo and at the same time, a parable of a higher spirituality, which, according to Consolati (2014), can be read from the perspective of female mysticism. According to the author, *bypassing institutional male constrictions and mediations, women's mystical love, [...] provides a model to establish a feminine politics based on genuine human connections* (ibid. p. 65), in which the feminine, represented by Masina, can become politically relevant and capable of carrying forward a model that opposes the individualistic patriarchal configuration. This patriarchal world is well represented by *Zampanò*, or by the an affective atmospheres in which *Cabiria* lives, or again in the anguished state of *Juliet*, reflecting the social, cultural and economic forces that presented themselves in the 1950s in Italy as a manifesto of capitalism and modernization.



11. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

⁵ C. Consolati, *Fellini's Franciscan holy fool: Giulietta Masina in La Strada (1954) and Nights of Cabiria (1957)*, in *Proceedings of the conference, "Fellini: Disorderly and Passionate Genius of Italian Cinema"*, Franco Cesati Editore, 2014

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



12. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

Consolati refers to Muraro (2001, 2003), a feminist philosopher who, in her book *The God of Women*⁶, explores the question of the relationship between women and spirituality, starting from the assumption that Western culture has strongly masculinized the image of God and has excluded female subjectivity from the spiritual and religious dimension. According to this philosopher, there is a “female wisdom” rooted in relationships, the experience of the body, and the maternal dimension, which can lead to a unique understanding of the divine. How can we not see in Masina the possibility of an approach to the divine, which through her mediations, is revealed as a presence that manifests itself in everyday life, in human



13. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

⁶ Muraro L., *Il Dio delle donne*. Milano: Mondadori, Milano, 2003

relationships, and in the desire for knowledge and love? In this sense, she offers us the possibility of opening up new ways of thinking about spirituality, not as something distant from real life, but as a vital force the feminine can live and witness, an experience of transcendence and knowledge rooted in women's bodily and relational experience, rather than the ascetic separation from the world often seen in male approaches to spirituality. Women develop a language of the sacred different from the official and dogmatic language of the Church, linked to symbolism, personal interpretation, and the transmission of female knowledge through the generations. This is also reflected in the recovery of female genealogy that is the transmission of wisdom and spiritual knowledge through the history of women.



14. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

Masina, in her roles, and in her personal life, speaks of the importance of her personal path of transmitting inner knowledge, beginning with her stories of her training with the Ursuline nuns. “My Ursulines, he told Ketzich (1994), had a school with methods and a mentality that were more advanced than anything that existed at that time in the field of

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

didactics.” The Ursulines were bearers of a great respect for their own bodies, understood as the realm of the sacred, and for the power of the feminine, deeply rooted in the generative capacity of meaningful relational constructions. In the light of these reflections, the film *Juliet of the Spirits* can also be seen from the point of view of the "politics of desire" that Muraro talks about, and which concerns the possibility of referring to desire not only as sexual, but as a form of tension associated with the divine, the other, and knowledge. In this sense, mysticism is not a rejection of the world or of desire, but a form of affirmation of the creative and relational power of women. Masina's difference from the other women who are always massively present in her and her husband's existential geography lies not so much in the opposition between the concreteness of desire and the ascetic dimension of detachment from the world, but in a specific way of inhabiting spirituality in an embodied, relational way that is deeply rooted in the female experience. A form of secular mysticism linked to suffering, the purity of the soul and the search for transcendence even in ordinary life. “*I care about the salvation of my Soul,*” says Juliet in a very moving and transformative scene after following the Spirits.

In this sense, she becomes the bearer of a vision of the world that is pure and full of wonder. Like Miranda in Shakespeare's *The Tempest*, she carries with her the theme of emotion and pity, evoking an image of love and compassion. *Giulietta/Gelsomina* is full of wonder that endears the other, that opens one to the new. It is the realm of affection and emotion, but it is also the ability to accept suffering as a means of connecting to a higher dimension.



15. Scene from *La Strada* (1954)

The unspeakable pain of her son's death ultimately becomes *Cabiria's* stubborn belief in human goodness and the possibility of finding love and redemption.



16. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

Although she is often deceived and betrayed, *Giulietta/Cabiria* never completely abandons her almost irrational belief in the good that can come from relating to others,

encountering the sacred in its most intimate dimension, small gestures, and everyday life and emotional bonds.



17. Scene from *Juliet of the Spirits* (1965)

The ability to transcend the ego comes through the recognition of suffering and the search for a higher meaning of everyday experience. In an associated way, the desire for the “prostitute dimension” becomes a form of energy that drives one to seek meaningful relationships and to build new forms of commonality. This desire is opposed to the patriarchal model of control and domination and represents a liberating force that can lead to social and spiritual transformation, also expressed in *Juliet of the Spirits*.

Here, as in an active imagination, Juliet learns to keep the spirits at home, becoming tolerant of them and listening to their voice in a never-ending dialogue between the ego and the unconscious, which, we like to imagine, can now work in tandem.

Here the spirits, as possible companions, ask her: "Do you want us?" Acting with a sense of responsibility towards one's inner images, to rediscover the soul through a path that implies being swallowed up, means visiting the depths inhabited by dimensions that disturb, obscure, and weaken consciousness causing it to regress towards the indeterminate, the ambivalent, disorder, and dissolution. It is a descent into the world

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

of personal and archetypal shadows, where the individual can experience chaos, madness, despair, but at the same time come into contact with the darkness bringing new energies in contact with the richness of the collective unconscious.

Jung says in *The Red Book* (2012):

“Do not cry out for help when the dead surround you; otherwise the living will flee from you, they who are your only bridge to the day. Live the life of the day and speak not of secrets, but consecrate the night to the dead for redemption's sake.”

The spirit or spirits (as in the film) of the deep must be followed, and then reconnected with the spirit of time, while the ego must subordinate itself to other figures, first and foremost an ego that is at ease in the dream world, in the world of the dead, and at the same time knows how to confirm its reality and strength.

There is a passage from the dimension of secrecy, imbued with the bourgeois and prudential spheres and a certain Catholic morality, to mystery as the psychic sphere that transcends consciousness and opens the psyche to other atmospheres of life. The root of the word mystery alludes precisely to the possibility of closing one's senses to an external vision in order to open oneself to the unconscious visions inherent in each of us. In Masina's case, it means opening up to an inner femininity by recovering the physical dimension of the psyche, passivity, introspection, together with the ability to activate emotions, and the creative and religious sides. This approach to the self is understood as an encounter with the totality of the psyche.



18. Final scene of *Nights of Cabiria* (1957)

I would like to end with the same initial topoi, but from another film, this time *Nights of Cabiria*. The camera closes in on Giulietta's face until it frames a tear that slowly melts the rouge. She looks at the camera and smiles at the audience:

"The tears stop, her face lights up, her gait, until then awkward and heavy, melts into a winged burst of optimism that meets life. This is the message that *Cabiria* entrusts to us as she looks directly into the camera, that is, the lens: serene, joyful, confident of a better future. Still and always ready to start again, to begin again, to believe.⁷"

⁷ Angelucci G., *Segreti e bugie di Federico Fellini*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2014

Bibliography

Angelucci G., *Giulietta Masina, attrice e sposa di Federico Fellini*, Sabinae, Roma, 2014

Angelucci G., *Giulietta Masina. La biografia*, Sabinae, Roma, 2021

Bachelard G. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975

Busetta L., Vitella F., *Schermi*, n°8, luglio-dicembre 2020

Consolati C., *Fellini's Franciscan holy fool: Giulietta Masina in La Strada (1954) and Nights of Cabiria (1957)*, in *Proceedings of the conference, "Fellini: Disorderly and Passionate Genius of Italian Cinema"*, Franco Cesati Editore, 2014

Corbin H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari, 2005

Jung C.G., *Psicologia e Alchimia*, Opere vol. XII, Boringhieri, Torino, 1988

Jung C.G., *Il libro Rosso*, Boringhieri, Torino, 2012

Kezich T., *Introduzione a F. Fellini, Giulietta*, Il Melangolo, Genova, 1994

Kezich T., *Giulietta Masina*, Cappelli, 1991

Masina G., *Gelsomina sente la vita degli alberi*, In *Cinema* 139 (10 August 1954). Pp. 450-51.

Minuz A., *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Roma, 2012

Muraro L., *Le amiche di Dio: scritti di mistica femminile*, D'Auria, Napoli, 2001

Muraro L., *Il Dio delle donne*. Milano Mondadori, 2003

Giulietta e gli spiriti: alla ricerca dell'anima

Livia Di Stefano



1.Scena finale film Giulietta degli Spiriti (1965)

Mi piace iniziare dalla fine, quella dell'ultima inquadratura di *Giulietta degli spiriti* in cui la Masina è sola, guarda avanti a sé. Il cielo terso, la distesa verde del prato si aprono davanti ai suoi occhi in una atmosfera di grande profondità e libertà dalle opprimenti visioni precedenti. Giulietta è presente a sé stessa e insieme lontanissima dal mondo ordinario, adesso può forse avvicinarsi a quel *limen* tra il mondo dei vivi e quello dei morti di cui precedentemente era vittima. Ed è qui che emerge prepotentemente un aspetto della sua personalità che riesce a dare spazio e presenza al mondo delle emozioni al di là dei ruoli che le chiedono di interpretare. Quel mondo "altro" che l'attrice e la donna racchiudono e al contempo svelano.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Ecco la possibilità di contrapporre alla dimensione conoscitiva delle parole, che delimita e circoscrive, quella dell'indefinito che apre all'ignoto e che attraverso il linguaggio archetipico, promuove la ricerca di nuove aree conoscitive. Così al di là e al di fuori del personaggio e dell'attrice che interpreta, può emergere la personalità complessa di Giulietta Masina che andando ben oltre la riduttiva rappresentazione collettiva di moglie o musa di Federico Fellini, si apre alla possibilità di dare visibilità a tante e diverse sfaccettature: Gelsomina, Cabiria, Giulietta (solo per citare le più famose interpretazioni) diventano, in una sorta di Immaginazione Attiva una modalità attraverso cui poter guardare al percorso personale e impersonale delle immagini interne senza saturare i possibili significati ma lasciando aperte le infinite possibilità.

Come in un percorso iniziatico, la dimensione strutturata dei film e dei differenti personaggi incarnati dalla protagonista, fanno da sfondo ad una ben più complessa e profonda discesa personale nel mondo degli inferi. Una sorta di *nekya*¹ che consente alla donna Giulietta di abitare e vivere una vera trasformazione psichica quella che la condurrà al tentativo di dare forma alla propria cosmologia personale. Da questo punto di vista, si può evincere uno sviluppo psicologico della Masina che attraverso un confronto costante con le proprie immagini interne e, in modo assolutamente differente dal marito, prosegue la ricerca di una propria dimensione animica scollata dalle proiezioni del marito e regista e verso un personale percorso individuativo.

¹ La parola è usata per indicare tradizionalmente il libro XI dell'*Odissea*, in cui si narra l'episodio dell'evocazione dell'indovino Tiresia, compiuta da Ulisse prima di discendere nel regno dei morti; Ci si riferisce in generale alla discesa negli inferi.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

In una intervista riportata da Kezich², ella sottolinea con enfasi la propria distanza dalle interpretazioni filmiche chiarendo: *Io non sono quella Giulietta là, [...] schiacciata dalla madre, succube delle sorelle. Nella mia famiglia, ho sempre comandato io. [...] Non mi piace il tipo della donna mediterranea, prima succube dei genitori e poi parassitaria nel rapporto col marito. Io non sono mai stata sottomessa a nessuno [...] tutti i personaggi che ho fatto non sono Giulietta Masina, sono in gran parte Federico. [...] Fondamentalmente tutti i personaggi di Federico sono degli autoritratti. Se da una parte questo è vero essendo i film di Federico Fellini ed essendo modalità attraverso cui questi metteva in scena la propria complessa personalità, d'altra parte non si può non guardare al percorso di evoluzione psicologica della Masina emergente dall'incarnazione dei differenti personaggi.*



2.Come Cabiria in Lo sceicco bianco (1952)

² Kezich T., *Giulietta Masina*, Cappelli, Bologna, 1991 pag.14

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



3.Scena di La Strada (1954)

E d'altronde lo stesso Fellini a proposito dei personaggi di Gelsomina e Cabiria ebbe a dire: *Sono personaggi nati da lei, trasmessi da lei e realizzati nonostante lei. E ancora ...Giulietta attrice vorrebbe essere il contrario del personaggio che fa con me. Ogni volta è recalcitrante, [...] come se avvertisse di dar vita a qualcosa di oscuro, che è in lei. [...] C'è una parte di incantesimi, magie, visioni, trasparenze, la cui chiave è Giulietta. Mi prende per mano e mi porta in zone dove da solo non sarei mai arrivato. Un mondo fantastico, prodotto da una sua carica visionaria*³.

³ Ibidem pag.8

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Nei suoi ruoli principali, Masina esplora tematiche come l'innocenza, la sofferenza, la ricerca di identità e la lotta interiore, mentre i personaggi interpretati spesso rispecchiano un viaggio psicologico che va dall'ingenuità e dalla vulnerabilità all'autonomia e alla consapevolezza di sé.

Così la Gelsomina della *Strada* (1954) è un personaggio ingenuo, quasi infantile, pieno di purezza e vulnerabilità. La sua semplicità lascia emergere un'anima sensibile e aperta al mondo, ma anche maltrattata e umiliata e che sviluppa nel tempo una consapevolezza del suo potenziale umano, evolvendo in una dimensione di grande libertà emotiva.



4. Scena di *Le Notti di Cabiria* (1957)

Quella stessa libertà che accompagna Cabiria (*Le notti di Cabiria*, 1957), una prostituta dal carattere forte, ma con un cuore vulnerabile e ingenuo, che conserva una speranza incessante nell'amore e nella bontà umana. Il confronto con l'*Ombra* difficile per Gelsomina diviene la possibilità per Cabiria di avvicinare il proprio lato oscuro di solitudine e disperazione verso una maggiore integrazione.



5. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

La dimensione integrativa che infine ritroviamo in *Giulietta degli Spiriti* (1965) nel passaggio dalla donna borghese, introversa e tormentata che vive all'ombra del marito infedele, alla dimensione maggiormente individuata che si mostra come fortemente connotata nella donna oltre che nell'attrice: da repressione e insicurezze e dal ruolo di moglie devota, alla libertà che nasce dalla consapevolezza dei propri "spiriti". La protagonista del film affronta un profondo viaggio interiore, confrontandosi con il suo inconscio attraverso sogni e visioni che le rivelano aree repressate e paure più o meno coscientizzate.

Il suo viaggio psicologico riflette un progressivo confronto con l'*Ombra*, con il riconoscimento dei propri limiti e delle proprie potenzialità, e la lotta per emergere come individuo nella propria complessità. Le sue espressioni facciali, la gestualità delicata ma intensa e il linguaggio del corpo sono fondamentali per dare vita a personaggi che vivono al confine tra realtà e immaginazione. Come se ogni personaggio permettesse alla Masina di entrare in un mondo differente da quello reale, in cui sogno e arte si fondono fino a confondersi e fino a materializzare le proprie immagini interne. E' questo il mondo delle immagini, inteso come dimensione autonoma, non secondaria né subordinata rispetto alla conoscenza razionale che ad essa è, anzi, intrecciata. Già gli alchimisti, ammonivano gli uomini ad immaginare con la vera *imaginatio* che, a differenza della *phantasia*, permetteva di sperimentare in sé il viaggio dell'Anima. Essi facevano riferimento all'immaginazione come ad una predisposizione ad accedere ad un campo di realtà profonda e ignota, che resta inaccessibile agli strumenti e ai metodi della ragione. L'immaginazione, intesa in tal senso, si pone come un vero e proprio "organo di percezione", dice Corbin (2005), adeguato a far conoscere gli oggetti della coscienza ma anche una facoltà essenzialmente creatrice che secondo Bachelard (1975) permette l'incontro con il sentimento, l'irrazionale, l'istinto e consente di dare creativamente voce alle profondità dello spirito perché "*proviene dal linguaggio*



6. Il Mago addormenta Cabiria, scena con Aldo Silvani in *Le Notti di Cabiria* (1957).

poetico, (...) e si basa sull'attività fantastica inconscia" (Jung 1988)

Seguendo questo punto di vista, mi sembra interessante guardare al percorso della Masina come ad un progressivo incontro con l'area dell'immaginazione creativa, il *mundus imaginalis* (2005) e la sua potenzialità di mediare tra due mondi; una dimensione attiva e creatrice, pienamente reale, che conduce verso aree trasformative e forse maggiormente individuali.



7. Locandina della Rubrica della Stampa: Risponde Giulietta Masina

Da questo punto di vista, i personaggi interpretati, nonostante le avversità e le delusioni, cercano sempre una via d'uscita, una luce che in quanto risorsa, possa illuminare l'esistenza e in cui la sofferenza è il motore del cambiamento e della crescita. La Masina, attraverso la profondità delle sue interpretazioni, porta alla luce la complessità del viaggio umano stesso, fatto di cadute e risalite, di perdite e di riscoperta di sé, all'interno di un'evoluzione psicologica più ampia e universale.

Certamente una personalità con una specifica caratterizzazione che la rende molto diversa dal canone delle attrici del momento: clownesca, ingenua, esuberante, abitata da emozioni dirompenti che vanno dalla tristezza alla gioia di vivere, dall'angoscia alla disperazione. Giulietta è descritta dai biografi come una donna forte, rigorosa, determinata e profondamente calata nella società del suo tempo: tra il 1968 e il 1973 tenne una rubrica di corrispondenza sul quotidiano *La Stampa*, *Risponde Giulietta Masina* in cui venivano affrontate questioni centrali per la vita sociale e politica italiana, come il divorzio, l'aborto, l'introduzione della pillola anticoncezionale e, in genere, una serie di tematiche inerenti l'ambito della sessualità. Sono gli anni in cui si approva in Italia la legge sul divorzio (1970), sull'aborto (1978) e sul controllo delle nascite (sempre nel 1978, il Ministro della Sanità abrogò le norme che vietavano la vendita della pillola anticoncezionale) e le risposte della Masina rivelano la personalità forte e incisiva di una donna al di là della caratterizzazione come star del cinema e quindi oggetto di proiezioni e identificazioni. Fino a diventare soggetto agente *ovvero dotato di agency, che assolve a una funzione pedagogica, producendo quadri di indirizzo etico, catechesi e dottrina nel caso in questione sulla sessualità*⁴.



8. Con Sandra Milo, scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

⁴ M. Comand, *Risponde Giulietta Masina*: discorso sessuale, corpo attoriale, contesto mediale attraverso la rubrica di posta in L. Busetta, F. Vitella, *Schermi*, n°8, luglio-dicembre 2020 pag. 137

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



9.Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

Così la Rubrica diviene luogo reale e psicologico in cui dismesso il ruolo dell'attrice famosa, Masina assume quello di *operatore psichico-simbolico che consente ai lettori e alle lettrici di interpretare e dare senso alle proprie esperienze, di mettere in questione modelli e comportamenti, definendo nella dialettica dei punti di vista la misura del lecito e dell'illecito*⁵. Un'area più profonda e complessa, dunque, in cui esistere nel femminile e col femminile a partire dal riconoscimento dei propri bisogni e della propria soggettività. Come se si potesse intravedere un'area trasformativa della Masina rispetto ai modelli del passato e alla dimensione regressiva dei modi di figurazione del femminile nei film di Fellini degli anni Sessanta, con la riduzione del paesaggio a tre stereotipi: l'opulenta, la madre-moglie, la fanciulla pura (Minuz, 2012).

Con le donne che rappresenta ha sempre un rapporto dialettico, non di rado conflittuale. Fino ad un certo punto va d'accordo, le capisce, le ama; da un certo punto in poi non le segue più. Qualcosa si rivolta nell'attrice all'obbligo di aderire ad un personaggio che non la pensa come lei e si comporta in conformità (Kezich 1991 pag.10).

⁵ ibidem pag.140

Al contempo, la Masina interpreta ruoli per il piccolo schermo differenti da quelli in cui si è soliti vederla e compare *Eleonora* (1973) di S. Blasi e *Camilla* (1976) di S. Bolchi in cui emerge la donna contestatrice e la madre-coraggio e in cui di nuovo, come nella Rubrica, il suo stile pacato ma incisivo la porta ad andare oltre le rigide pastoie della morale e di quella cattolica in particolare, per aprirsi a più vasti orizzonti. Gli orizzonti ben rappresentati nei suoi personaggi che, come in una sorta di rituale di passaggio, consentono alla donna di esplorare parti di sé e della propria femminilità. *È certo comunque che Giulietta, negli anni che vanno da La dolce vita a Giulietta degli spiriti, attraversa il periodo più difficile della sua vita. [...] È nel bel mezzo della crisi dei quaranta e stenta ad accettare il passaggio di età. [...] all'attrice va riconosciuta la fermezza con cui porta sullo schermo situazioni molto personali vissute nella realtà*⁶. Le visioni surreali e le varie rappresentazioni simboliche dei film che interpreta fanno da sfondo ad aree psichiche che possono chiarire, attraverso un linguaggio complesso, la necessità non solo di entrare in contatto con l'impersonale ma anche di trovare in esso una fonte di potenziale creativo e di crescita personale.



10. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

⁶ Kezich T., *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2021

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Come se la discesa profonda nella psiche dei personaggi lasciasse intravedere un percorso che, proprio attraverso la conoscenza e il confronto con gli “spiriti”, conduca verso una più ampia spiritualità tutta al femminile. A tal riguardo, Masina stessa in un articolo del 1954⁷, parlando dell'attaccamento alla vita di Gelsomina, sottolinea che “[ella] sente [...] la vita degli alberi, del cielo, del vento [...] Tutto questo [...] è [...] il sogno di una vita armoniosa” (Consolati, 2014, pag. 62), in cui cercare di raggiungere un'unità tra l'Io e il mondo, tra l'interno e l'esterno. Così Cabiria può continuare a vivere sperimentando l'emergere di una nuova soggettività, quella nata dalla consapevolezza delle proprie risorse umane e spirituali e dalla libertà da un mondo borghese e dalle sue dimensioni pregiudizievoli sul matrimonio, l'amore romantico e la posizione sociale e culturale della donna.



11. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

Questa dimensione ancora più chiara in *Giulietta degli Spiriti*, diviene un'alternativa allo status quo patriarcale e al contempo parabola verso una più alta spiritualità, da poter leggere, secondo l'opinione della Consolati (2014), all'interno dell'ottica del

⁷ Masina G., *Gelsomina sente la vita degli alberi*, In *Cinema 139* (10 August 1954). Pp. 450-51.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

misticismo femminile. Secondo l'autrice *aggirando le costrizioni e le mediazioni istituzionali maschili, l'amore mistico delle donne, fornisce un modello per stabilire una politica femminile basata su legami umani autentici* (ibidem pag.65) in cui il femminile rappresentato dalla Masina può divenire rilevante politicamente e in grado di portare avanti un modello che si oppone alla configurazione patriarcale individualista. Quest'ultima ben rappresentata da Zampanò o dalle atmosfere anaffettive in cui vive Cabiria o ancora nella angosciosa condizione di Giulietta che riflette le forze sociali, culturali ed economiche che negli anni '50 si presentavano in Italia come manifesto del capitalismo e della modernizzazione.



12. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

Consolati fa riferimento alla Muraro (2001, 2003), filosofa femminista che nel libro *"Il Dio delle donne"*(2003), esplora la questione del rapporto tra donne e spiritualità,

partendo dal presupposto che la cultura occidentale abbia fortemente mascolinizzato l'immagine di Dio e che questo abbia escluso la soggettività femminile dalla dimensione spirituale e religiosa. Secondo la filosofa, esiste una "sapienza femminile" radicata nelle relazioni, nell'esperienza del corpo e della dimensione del materno che può condurre a una comprensione diversa del divino.



13. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

Come non vedere nelle rappresentazioni della Masina la possibilità di un approccio al divino che si rivela attraverso la mediazione delle sue interpretazioni, come una presenza che si manifesta nella vita quotidiana, nei legami umani e nel desiderio di conoscenza e di amore. In tal senso, ella ci offre la possibilità di aprire nuove strade per pensare la spiritualità, non come qualcosa di distante dalla vita reale, ma come una forza vitale che il femminile può vivere e testimoniare, un'esperienza di trascendenza e conoscenza che si radica nell'esperienza corporea e relazionale delle donne, piuttosto che nella separazione ascetica dal mondo, tipica di molti approcci maschili alla spiritualità. Ancora, per Muraro, la mistica femminile si esprime anche attraverso il linguaggio e la parola. Le donne, attraverso la loro esperienza, sviluppano un linguaggio

del sacro che si discosta da quello ufficiale e dogmatico della Chiesa che è più legato al simbolismo, all'interpretazione personale e alla trasmissione di sapere femminile attraverso le generazioni. Questo si riflette anche nel recupero della genealogia femminile, ovvero la trasmissione di saggezza e conoscenza spirituale attraverso la storia delle donne.



14. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

La Masina nei suoi ruoli ma anche, come abbiamo visto nella vita personale, racconta dell'importanza del suo percorso personale di trasmissione di una conoscenza interiore a partire dai suoi racconti sulla formazione avvenuta presso le suore Orsoline. *Le mie Orsoline, avevano una scuola con metodi e mentalità più avanti di tutto quello che c'era in giro allora nel campo della didattica* (Kezich,1991). Erano portatrici di un grande rispetto del proprio corpo, inteso come area del sacro e del potere del femminile, profondamente radicato nella capacità generativa di costruzioni relazionali significative.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Alla luce di tali riflessioni si può guardare il film *Giulietta degli spiriti* secondo l'ottica di quella "politica del desiderio" di cui parla sempre Muraro (2001) e che concerne la possibilità di riferirsi al desiderio non solo o non soltanto come sessuale, ma come una forma di tensione verso il divino, verso l'Altro, verso la conoscenza. In questo senso, il misticismo non è un rifiuto del mondo o del desiderio, ma una forma di affermazione della potenza creativa e relazionale delle donne. Ecco che la differenziazione della Masina dalle altre donne, pur sempre massivamente presenti nella geografia esistenziale sua e del marito, non sta tanto nella contrapposizione tra concretezza del desiderio o pulsionale in senso lato, versus dimensione ascetica e distacco dal mondo, ma in una specifica modalità di abitare la spiritualità in modo incarnato, relazionale e profondamente radicato nell'esperienza femminile. Una forma di misticismo laico, legato alla sofferenza, alla purezza d'animo e alla ricerca di trascendenza pur nella vita ordinaria. *Io tengo alla salvezza dell'Anima mia* dice Giulietta in una scena molto toccante e trasformativa dopo aver seguito gli Spiriti. In tal senso, diviene portatrice di una visione del mondo pura e piena di meraviglia. Come Miranda nella *Tempesta* di Shakespeare, porta con sé il tema del sentimento e della pietà, evocando un immaginario di amore e compassione. Giulietta/Gelsomina è piena di quella meraviglia che affeziona l'altro, che apre a ciò che è nuovo, è l'area degli affetti e delle emozioni ma è anche la capacità di accettare la sofferenza come un mezzo per connettersi a una dimensione più alta.



15. Scena di La Strada (1954)

Quella sofferenza indicibile per la morte del figlio diviene infine la fede ostinata di Cabiria nella bontà umana e nella possibilità di trovare amore e redenzione. Anche se spesso ingannata e tradita, Giulietta/Cabiria non rinuncia mai completamente alla fiducia quasi irrazionale nel Bene che può venire dalla relazione con l'Altro, in un incontro col Sacro nella sua dimensione più immanente, quella dei piccoli gesti, della vita quotidiana e dei legami affettivi.



16. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)



17. Scena di Giulietta degli Spiriti (1965)

La capacità di trascendere l’Io attraverso il riconoscimento della sofferenza e nella ricerca di un significato più alto delle esperienze quotidiane e in cui il desiderio della “dimensione prostituta” diviene una forma di energia che spinge a cercare relazioni significative e a costruire nuove forme di comunità. Questo desiderio è in contrasto con il modello patriarcale di controllo e dominazione, e rappresenta una forza di liberazione che può portare a una trasformazione sociale e spirituale come viene ben espresso in *Giulietta degli spiriti*.

Proprio qui come in una immaginazione attiva, Giulietta impara a tenersi gli spiriti in casa, diventando tollerante nei loro confronti e ascoltando la loro voce in un dialogo mai concluso tra l’Io e l’Inconscio che, ci piace immaginare, adesso possono lavorare sullo stesso piano. Ecco che gli spiriti, come possibili compagni di strada le chiedono “Ci vuoi?”. Ciò vuol dire agire un senso di responsabilità nei confronti delle proprie immagini interne per ritrovare l’Anima attraverso un percorso che implica l’essere inghiottiti, il visitare le profondità abitate da dimensioni che turbano, oscurano, indeboliscono la coscienza e la fanno regredire verso l’indeterminato, l’ambivalente, il disordine e la dissoluzione. E’ una discesa nel mondo delle Ombre personali e

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

archetipiche in cui l'individuo può vivere il caos, la follia, la disperazione ma insieme entrare in contatto con le tenebre portatrici di nuove energie a contatto con la ricchezza dell'inconscio collettivo.

Dice Jung nel Libro Rosso (2012):

Non gridare per ottenere aiuto quando i morti ti attorniano altrimenti i vivi ti fuggiranno, loro che sono il tuo unico ponte per il giorno. Vivi la vita del giorno e non parlare dei segreti, ma consacra la notte ai morti per amor di redenzione.

Lo Spirito o gli Spiriti (come nel film) del profondo vanno seguiti, dunque, per poi ricongiungerli con lo Spirito del tempo, mentre l'Io deve subordinarsi ad altre figure, prima tra tutte un Io che sia a suo agio nel mondo onirico, nel mondo dei morti e che al contempo ne sappia confermare la realtà e la forza.

Un passaggio, dunque, dalla dimensione del segreto, quello intriso delle aree borghesi e benpensanti e di una certa morale cattolica, al mistero quale area psichica che trascende la coscienza aprendo la psiche ad altre e differenti atmosfere vitali. La radice del termine mistero⁸, allude proprio alla possibilità di chiudere i sensi ad una visione esteriore per aprirsi alle visioni inconscie insite in ognuno di noi. Vuol dire nel caso della Masina aprirsi ad una femminilità interiore recuperando alla psiche la dimensione corporea, la passività, l'introflessione insieme alla capacità di attivare emozioni, sentimenti, affetti, lati creativi e religiosi. Un avvicinamento al Sé inteso come totalità della psiche.

⁸ Il termine mistero ha origine dalla radice verbale *my(s)* già attestata nel greco miceneo col significato di chiudere gli occhi e la bocca e in senso lato dell'essere calmo, silenzioso. Dalla stessa radice deriva *myeo* che significa inizio ai misteri, *mystes* iniziato e *myesis* iniziazione

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



18. Scena finale di *Le Notti di Cabiria* (1957)

Mi piace finire con lo stesso topos iniziale ma di un altro film, stavolta sono *Le notti di Cabiria*. L'inquadratura si fa stretta sul volto di Giulietta fino ad incorniciare una lacrima che lentamente scioglie il rimmel, mentre lei guarda la macchina da presa e sorride al pubblico, *le lacrime si arrestano, il volto si illumina, il suo incedere fino a quel momento goffo e pesante, si scioglie in un alato slancio di ottimismo, incontro alla vita. È il messaggio che Cabiria ci affida, guardando direttamente in macchina, cioè rivolgendosi all'obiettivo: rasserenata, ridente, fiduciosa in un futuro migliore. Ancora e sempre pronta a ripartire, a ricominciare, a credere.*⁹

⁹ Angelucci G., *Segreti e bugie di Federico Fellini*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2014

Bibliografia

- Adam T., Duncan A., *The feminine Case. Jung, Aesthetics and creative process*,
Routledge, London 2003
- Angelucci G., *Giulietta Masina, attrice e sposa di Federico Fellini*, Sabinae, Roma, 2014
- Angelucci G., *Segreti e bugie di Federico Fellini*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2014
- Angelucci G., *Giulietta Masina. La biografia*, Sabinae, Roma, 2021
- Bachelard G. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975
- Busetta L., Vitella F., *Schermi*, n°8, luglio-dicembre 2020
- Consolati C., *Fellini's Franciscan holy fool: Giulietta Masina in La Strada (1954) and Nights of Cabiria (1957)*, in *Proceedings of the conference, "Fellini: Disorderly and Passionate Genius of Italian Cinema"*, Franco Cesati Editore, 2014
- Corbin H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari, 2005
- Jung C.G., *Gli Archetipi dell'Inconscio Collettivo* in *Opere vol. 9**, Boringhieri, Torino, 1994
- Jung C.G., *Individuazione e collettività (1916)* in *Due testi di psicologia analitica*, in *Opere vol. 7*, Boringhieri, Torino, 1993
- Jung C.G., *Psicologia analitica e arte poetica (1922)* in *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, in *Opere vol 10**, Boringhieri, Torino, 1992
- Jung C.G., *Psicologia e Alchimia*, *Opere vol. 12*, Boringhieri, Torino, 1988
- Jung, C.G., *Il Libro Rosso*, Boringhieri, Torino, 2012
- Kezich T., *Introduzione in Fellini F., Giulietta*, Il Melangolo, Genova, 1994
- Kezich T., *Giulietta Masina*, Cappelli, Bologna, 1991
- Kezich T., *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2021
- Fellini F., *Giulietta*, Il Melangolo, Genova, 1994

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.
Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Masina G., *Gelsomina sente la vita degli alberi*, In *Cinema* 139 (10 August 1954). Pp. 450-51

Minuz A., *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Roma, 2012

Muraro L., *Le amiche di Dio: scritti di mistica femminile*, D'Auria, Napoli, 2001

Muraro L., *Il Dio delle donne*. Milano Mondadori, 2003

Neumann E., *The fear of the feminine*, Princeton University press, New Jersey, 1994

Wolff T., *Structural form of the feminine psyche*, Privately printed for the Students Association. C G. Jung Institute Zurich. July 1956

Fellini's Satyricon. The shipwreck is everywhere.

Caterina Vezzoli



1.Satyricon movie poster

This will be a journey toward adulthood and starts with Fellini’s words taken from his Intimate Dictionary:

“Adolescence

Above all, Amarcord wanted to be the farewell to a certain season of life, that incurable adolescence that risks possessing us forever, and with which I still haven’t quite understood what one should do, whether to carry it along until the end or to archive it in some way. Let’s be honest, what does this moralistic goal

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

of becoming ‘adults’ really mean? And assuming it is possible to become adults, what do you do once you’ve become one? Have you ever encountered ‘adults’? I haven’t. Perhaps true adults avoid meeting ones like me.¹

Amarcord is a film from 1973, first released four years after *Satyricon*. *Satyricon*, too, has always been, for me, a film about adolescence even though when I first saw it in 1969, I was still in my adolescent years and cannot say that I truly understood the film. Perhaps I understood it because of what interested me back then: protesting. Some scenes stuck with me, especially the cave where the initial scenes occurred. The *insula Felicles* reminded me a lot of the beehive



2. Poster of the film *Amarcord*.

apartment buildings on the outskirts of Milan and the structure of Dante’s Hell², thus evoking the expectation of ‘*and we emerged to see the stars*’, the last verse when leaving Hell. It represented the hope of escaping from the dark, hellish atmosphere of the film,



3. Student demonstration in the 70s

but above all, when connected to the student protests I experienced during those years, it symbolized the hope for a peaceful “revolution” that would change the holders of power and the behavioral norms imposed on the youth, particularly

¹ Fellini F. (2019) – *Dizionario Intimo* – Piemme p.75

² Dante Alighieri - *La Divina Commedia. Inferno. Canto XXXIII. Verso 139*

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

girls. The ‘revolution’ was not peaceful; the riot police were brutal, and the Katanga³ carried iron bars wrapped in red flags. Weapons appeared, leading to fascist-style massacres and attacks, as well as the abductions by the Red Brigades.

Many stories intertwine within me—those of my adolescence, the student protest, sexual freedoms, the protest against bourgeois ideals—elements that seemed present in *Satyricon*. The demonstrations to end the Vietnam War and the destruction of the Palestinian refugee camps in Chiabra and Chatila went unreported, and we, the extremists, were the ones protesting against violence and nuclear weapons. Other stories concern the difficulty of being authentic with oneself, of not adhering to other dogmas and ideologies, while at the same time maintaining a cultural openness that can be inclusive.

I am pleased to be able to return at this moment, which I can consider the twilight of my life, to the themes of emancipation, sexual freedom, the freedom to think about one's own destiny, and to explore oneself.

The journey that began with Fellini later proved to be the underlying theme that would accompany me over the years, even when the illusions of political changes shattered against reality. 1969, the year of the release of Fellini's *Satyricon*, saw the prosperity of the economic boom, allowing all social classes to live better. The desire for freedom made us believe that fascism could finally be eradicated. But fascism never truly dies, and if I confine my observations to my own country, I must note that the regularly elected Italian government is, however, tendentially fascist.

³ Katanga was the nickname for the students of the security service who prevented the infiltration of fascists at the protests. They made sure that there were no brawls.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

The disappointment over the collapse of youthful ideals led me to reevaluate the imagination of films like *Satyricon*, which, in its complexity, helps to maintain contact with a past that has betrayed expectations. Once again, through images, it becomes possible to retrace and re-experience the tension toward transformation.

The viscosity nature of Eros in *Satyricon*

Anne Carson's theme *Eros the bittersweet*⁴ will accompany me in the first part of my exploration. Ann Carson elaborates on some love verses from a poem by Sappho and explores how Eros cannot be merely sweet pleasure, but that in its development there is always a bitter side. This is an important reflection, as the paradox serves to introduce the evolution of "after" and time.. The beauty of the young protagonists in the film contrasts with the darkness of the setting—gloomy places that are impossible to locate in time. The narrative of *Satyricon* begins with a lament of love—a love that cannot take into account moments of disillusionment or lack of love and does not explore the shadows of love.

In a dark scene without references communicating a sense of alienation, we enter *Satyricon*.

⁴ Anne Carson (1986) - *Eros the Bittersweet* – Princeton University Press.



4. Encolpius. sequence 0.00.23 N. INQ. 1

The shadow of Encolpius looms against the wall, rich with graffiti. He, increasingly furious, delivers his monologue, initially describing himself as...

I have escaped justice, I have evaded the circus, I have even stained my hands with blood... I am alone, without a penny, banished from my homeland... who has condemned me to this solitude?

Then, growing more and more enraged, he unleashes his words against Ascyltus,

a man who bears the mark of all vices... one who has made himself free through rape and advances through rape.

Encolpius despairs because, while he was sleeping, drowsy from wine, Giton, his beloved, let himself be lured by Ascyltus and went away with him. The object of contention is the young Giton:

I loved you, Giton, I still love you; I cannot share you with others because you are part of me, you are myself, you are my soul, and my soul belongs to you... you are the sun, you are the sea, you are the gods..

Encolpius



5. Encolpius



6. Ascyltus

Scene II: The Baths

At 0:02:33 N. INQ. 8, Ascyltus enters the scene.

Ascyltus:

Encolpius is looking for me, he wants revenge.

In brief phrases, he reveals his wicked deeds and laughs at his and others' baseness.

Referring to his friendship with Encolpius, he declares,

Friendship can last only as long as it is convenient, and then, at the sight of money, I sold my little slave.

The scenes are dark; it is night, and we are exploring a world of misdeeds. We are catapulted into a world where we do not understand the connections, a fragmented world, perhaps dreamlike, but rather in decay. Gradually, the image becomes clearer, and Encolpius becomes more articulate, professing his love and desire for his beloved. When the cynical Ascyltus enters the scene, we see the stark contrast in their attitudes towards love. Ascyltus sneers at the idea that he sold his little slave, while Encolpius, despite the potential for disappointment and suffering, despairs in his yearning for the return of his beloved.

In Plato's *Phaedrus*, the speech of Lysias, a sophist, argues that a beautiful boy would do well to give himself to a man who is not in love, and he enumerates the advantages he would derive from this. The non-lover, being unpossessed by desire but in complete control, would accept the changes of the beloved and would not end the relationship when desire began to wane.

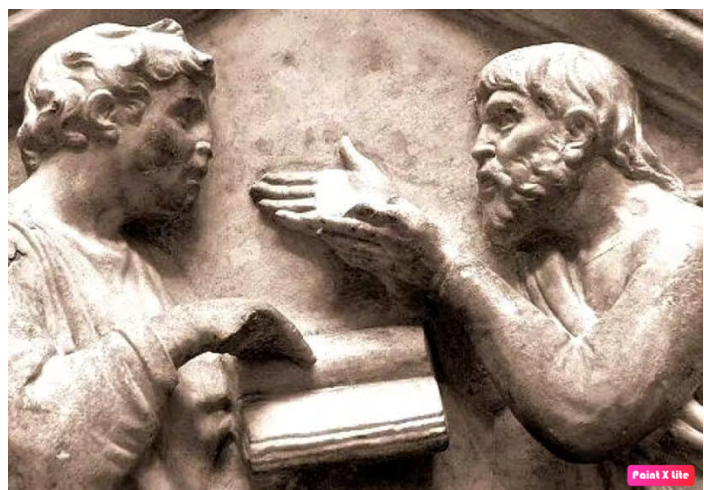
In the *Phaedrus*, the story is told like this:

Once upon a time, there was a boy, an outstanding youth, with whom many were in love. One of them, who was cunning, though not less in love than the others, convinced the boy that he did not love him. And one day, testing him, he tried to persuade him precisely of this: that it is better to please the one who does not love than the one who loves.⁵

Like Ascylltus, Lysias wants only the moment, the now of love, because the after will always bring change. Socrates in the *Phaedrus* engages in a philosophical debate, agreeing on some aspects. But also presenting his perspective, keeping the audience engaged in the discourse:

As such the boy is most delightful to his lover just where he does most damage to himself⁶

Socrates, towards the end of the *Phaedrus*, makes a general comment regarding writing and knowledge.



7. Phaedrus and Socrates

⁵ Plato – *Phaedrus*. The translation is from the Italian version of Anne Carson book note 227a 257c

⁶ ibdm

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

We should then examine the theory of what makes speaking and writing good, what makes them bad⁷

For Socrates, knowledge is alive, and writing, like a painting, freezes it; knowledge comes from dialogue. If written by an author who knows his craft, the logos will approach life, but Lysias' writing will remain a dead letter. Socrates introduces the theme of the time of inquiry.

Recognizing the tension of time—the *now* and the *after* of love—is the suspension, the journey to explore knowledge. Love lived only in the *now* has a devastating effect, as happens to King Midas, who turns into gold what he loves, and he dies of hunger. The erotic dilemma moves from Midas to the cicadas, who, seduced by the love of singing, sing until they die. The cicadas, unlike Midas, give life to the fulfilment of immediate desire but are happy.

What's the Time in Satyricon?

Ascylltus/Lysias finds himself indifferent; he sells, for a few coins, Giton, that he had just stolen from his friend, and with whom he spent the *sweetest of nights*. In the first part of the film, Ascylltus never experiences bitterness nor the yearning for sweetness as he doesn't love. A little further on in the film, we will understand that, as stated by himself and Encolpius, initially he doesn't dwell on anything and has no tension towards knowing the reasons or understanding. When Encolpius asks him why he left the meeting with the mentor who was instructing them by saying:

You are a man of letters, and so am I... why did you run away while we were talking to the master today?

⁷ *ibid*

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Ascylltus replies: *What was I supposed to do if I was starving?*

The greed of the moment seems to be his main characteristic, and he will seize everything, including Giton, who, however, after being rescued by Encolpius at the Vernacchio theater, will choose Ascylltus. Between the two contenders, Giton will prefer the non-lover over the lover.

In line with Lysias' claim, Giton is inclined to choose the one who does not love him.

I introduced this digression on love, non-love, and knowledge because, despite the great differences, Petronius's *Satyricon* and Fellini's *Satyricon* both question the reality of their time through the characters who come alive in their artistic works. These characters are the ones who are consumed by the pursuit of wealth, the vulgarity of ostentation, for how much can be wasted; the tension between “the *now*” and “the *after*” is lost in the greed of the wealthy glutton. There's no “*after*”-- only this moment; no future can be envisaged.

Fellini explores, through Encolpius' journey and the story of the poet Eumolpus, the path toward authenticity, purification, and new possibilities. The tension between “the *now*” and “the *after*” is present in Encolpius' actions and becomes a quest for meaning and self-knowledge in relation to the world around him. In this search, time feels suspended, and in the screenplay, we have situations that follow one another, but time is not chronological. It is similar to the adolescent who lives on the edge of being overwhelmed, either succumbing to the reality of the fathers' world or facing the risk of losing oneself in the unknown. Like the adolescent he has to follow his quest in the unknown to re-emerge, possibly, with a tool found in the depths that will help him in his journey towards adulthood.

The *Now* and *Later* of Eros

Does Eros change us to the point of madness? Carson,⁸ through Socrates, says that we cannot exclude the gods; no prophet, healer, or poet could practice their art without losing their sanity. Madness is the instrument of creative intelligence. The madness of Eros pushes beyond the known; more precisely, erotic madness is a precious resource in private life because it gives wings to our soul⁹. “The *now*” is the eternal beginning of the soul, the movement; “the *later*” in this case is atemporal, the *illo tempore* of fairy tales, of creation, of imagination that will develop and re-develop, always the same and yet different. The connection and integration between *Eros* and *Logos* is established in the imagination of the lover.

Aristotle speaks of the imagination of the lover; the desire for the beloved can be sweet (the sweet Eros) only if it is supported by the image of the beloved. In the moment of absence, the lover sinks into yearning. The frustration of desire generates negative feelings of bitterness and betrayal. The desire to win back the beloved leads the lover to explore the tension that causes the suffering, and they are compelled to know the unknown inner places that generate suffering. Formulating this suffering and describing it leads the lover to give voice to the unknown. Poetry, myth, and thought arise from the erotic desire that continues to question itself and creates new possibilities through imagination.

⁸ Carson A. (2021) – *Eros il dolceamaro* – Utopia Editore. Milano p. 181

⁹ *ibdm*

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

The unknown is supported by the imagination that seduces and creates the search for the beloved. Along with it, the story develops to become a new story: the unwritten poetry. This statement recalls Appendix B of the Red Book, where Jung discusses Eros and Logos (Salome and Elijah) and the importance of moving away from Logos, from the Christian myth of sonship because it is a repetition of the already known. He urges us to follow Eros instead.

Some would rather abandon themselves to despair than adhere to a worldview completely removed from the well-trodden paths of their habitual behavior. They would rather venture into a pathless, dark land at the risk of perishing there, even if this should outrage all their cowardice¹⁰.

According to Jung, Eros pushes us to explore paths, never taken before, in search of ourselves.

We will observe our protagonists traversing many strange and unknown places where they will have to confront unexpected and challenging situations from which they will learn and in which they will discover or recover parts of themselves.

To avoid mere analytical rhetoric, it is necessary to delve into the stories that precede the film, as the Satyricon describes an era in becoming and not a historical one.

This is an era of transformation which has no precise connotations, suspended in an



8.The Red Book. Liber Novus

¹⁰ Jung C.G.- 2009 – The RED BOOK , Liber Novus. A reader edition. Norton &Company. NY London p.574.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

absent yet pregnant present, where what happens is always in another place. In proceeding with this writing, somewhat like in the film, the connections are not always clear; they appear and sink only to resurface. The trace rests in the images that remain significant even in personal perspective. Like in the image of the diver, evoked in the scene of the Pinacoteca.



9. The Tomb of the Diver in Paestum

The painting of the diver is a funerary image that represents the swimmer who, with a perfect cap, plunges into death. But in *Satyricon's* art gallery, the painting of the diver is not presented; rather, it shows the scenes that underlie the main image that show the young people engaging in erotic pleasures. In a way it is a promise; we will dive into the abyss, into the unknown, and in our case, we will resurface guided by Fellini's imagination.

The Worlds of Petronius and Fellini

We began with the first scenes of the film to directly engage with the characters; now we will analyze some of the differences and similarities between Petronius's novel and the film. Fellini was always perfectly aware that he did not want to make a film about the

novel; this is why exposing the differences helps to better understand why Fellini's movie is a film about adolescence, at least from my point of view.



10. Petronius

Encountering Petronius and Fellini

The novel by Petronius has come to us in a very fragmented way, thus leaving ample room for the imagination of the reader.

Fellini read Petronius's text during the long convalescence that followed an undiagnosed allergic pleurisy that kept him between life and death for over a month. The illness had been preceded by a misadventure in court with the film producer Dino De Laurentis who had already begun to build the film setting for the project *Il viaggio di G. Mastorna*. Fellini felt he couldn't continue with the production of the movie as promised. Actually, it turned out that he never made the film that was supposed to be about a journey into the afterlife. Fellini's long hospitalization at the Salvator Mundi clinic on the Janiculum Hill was not resolved by the Papal Physician who visited him to assist his doctors in finding a cure but by his high school friend, Bagaròn. The friend, who became a doctor, visited Federico and diagnosed the illness, saving him. The nickname Bagaròn was earned due to his booming voice that resonated in the high

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

school classroom. Bagaròn is a dialectal form in Italian meaning to make noise, have fun, and create loud and chaotic situations. Bagaròn is the friend of adolescence who bursts in to save him, shuffling the cards like a trickster. A joke of fate or a significant event? We can evoke the transcendent, synchronicity; perhaps we can simply say that divergent thinking allows one to see where the presumed medical knowledge of the “barons¹¹” does not.

I use the word "barons" because at the time, universities as well as university hospitals, were governed by academic barons—figures holding power, devoted to clientelism and resistant to change, who exploited assistants and students and blocked the careers of the deserving who were not servile. Against this power structure, the students fought; demonstrations were a daily occurrence, as were clashes with the police. It was indeed one of these demonstrations that blocked the ambulance with sirens blaring as it transported Fellini toward the Janiculum.

During the journey to the hospital, the ambulance was halted by a protest, and in his comatose state, Fellini heard the doctor plead, "Let us pass; we have a dying man." The journey into the afterlife that he wished to take with *G. Mastorna* was being experienced in real life. During his convalescence, Fellini decided to stage the *Satyricon*; in a sense,



11. Student demonstration 1968

the *Satyricon* became a journey into a world of another reality that he had visited in a semi-conscious state during his illness.

The director did not want to make a historical film. Fellini said that his would be more of a science fiction movie about Martians! It would have been impossible to imagine a world from twenty centuries ago, what the guiding logics of the time were, and what aspects of that world Petronius truly described. Why use Petronius? I believe that “the *now*” and “the *later*” of creative madness needed a container, and the novel was the basis that inspired and initiated the immersion and re-emergence in the *opus*, creating a world in becoming—bringing the ancient to life through images that gave shape to the new, actively imagining how to transcend the ancient by giving shape to the new.

While immersing ourselves in the vision of the film, we too experience estrangement and alienation.

Aware that transforming a novel, a literary work, into a cinematic piece was not an easy task, Fellini was clear that he did not want a *peplum* movie. *Peplum* movies were fake films on antiquity that could be popular but were without redeeming value. Fellini’s film was meant to be about contemporaneity. We will now see how Petronius and Fellini distinguish and interpret the characters.

About Petronius Historical Period

Petronius's writing is not about the reality of his time. It is a novel, not a history. It is a narration of fantasy. Petronius chooses to introduce his main character, Encolpius, starting with a lament about the state of decline in which poetry and the culture of the

period lie alongside his mentor Agamemnon. In this opening, we are introduced to the corrupt world of the period through the main protagonist of the novel.

Amplification

A novel is not reality and the author can create his world as he wishes. Why ask what the reality of his world was? To better understand the choices or to grasp Fellini's interpretation? Curiosity about Petronius for Fellini's film? Perhaps it is an analytical indulgence, accepting the patient's reality in order to understand their choices and better accompany them on their journey. But Petronius and Fellini are not patients. The characters and stories they create teach us to reflect on ourselves and open us to other worlds. As an attempt at a response, I might argue that developing the cultural context is a kind of amplification because it allows us to delve into the exploration of unreal places that make real the movements leading to the meaning of what the novel or the movie aims to convey.

Petronius was a Roman noble who observed the decay of the Roman world around him. The ethical values that had been the backbone of Rome during Julius Caesar's time were disappearing. Julius Caesar had already realized that to make the imperial structure function, it was necessary to bring in *cives*¹² (citizens) from Gaul, Spain, and the areas of the Roman Mediterranean who would make the empire operate. The *cives* living in Rome who had inherited and lived off ancient privileges were not interested in

¹² The *cives* were Roman citizens with full rights and privileges who could be elected (chosen) to local positions in the imperial bureaucracy. Their job was to make things function in a complex and large empire which required knowledge of many different backgrounds in addition to speaking Latin, the language of the empire.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

dedicating their time to the common good. Soon the Emperors would no longer be from Rome or even of Italian origin.

Petronius is part of the entourage of Roman nobles and intellectuals whom Nero, the Emperor, loves to surround himself with. Petronius is aware of the corruption that reigns in the palace and the perversions, including the sexual ones, of the emperor and his court, which he will denounce in his testament when he decides to take his own life.

Historically, the Empire in which Petronius lives is a time of relative well-being for the population, but the world is changing rapidly. Prosperity, business dealings at all costs, and the pursuit of wealth are the sole purposes, leading to environmental and moral degradation. Nero is ceding the empire to the business bourgeoisie. The noble Petronius experiences all of this as a world in decay, where clientelism and corruption are taking up more and more space. He perceives the values he once believed in as dissolving, just like the structure of his fathers' society. Ultimately, he will commit suicide like many other Roman nobles; I will speak about this when we reach the *Villa of Suicides*.



12. The Roman Emperor Nero

There is no moralism in Petronius. He describes his time without resorting to the moralistic judgment characteristic of Cato or perhaps even our own judgments, which have been shaped by Catholic moralism. But these moral judgements do not infect Fellini's *Satyricon*. Petronius and Fellini, similar in this regard, describe the world with its petty and grand aspects. They do not condemn, nor do they preach morality.

Juvenal and Cato were moralists who railed against women, their sexual freedom, their freedom to travel and their freedom to talk about politics. They preached morality about the Hellenization or Orientalizing of Roman customs. As intellectuals, they recognized

the conditions of transformation and experienced them as catastrophic because they heralded the end of their power¹³.

Petronius has a different attitude. He sees the end of the Roman elite and mourns it but does not condemn it. Historians and scholars of Latin literature recognize that he is a writer of profound melancholy. Fellini fully captures this aspect and lets his Encolpius speak of solitude. The poet Eumolpus will betray poetry for wealth but, at his death, will return with all his ethical awareness to expose the cannibalism of those who would devour his corpse for the inheritance. (For a fine discussion of Fellini and Petronius, go to: <https://www.youtube.com/watch?v=pkGIhydN-Zs>)

Fellini and the Social Context of his time

The world in which Fellini lives is also one that, risen from the ashes of fascism and World War II, experiences the prosperity of the economic boom. Italians leave traditional agriculture for work in factories. The children of immigrants from southern Italy attend school and university. Education is widespread and the youth protest and demand more freedom.

Traditional values are fading, and Italians are moving toward a period of libertarian transformations. A few years later, in the 1970s, laws will be enacted to approve divorce, allow abortion, and importantly, uphold a law that classifies rape as a crime against the person. These are years that signal significant changes, but in our Italy, even today, the laws are still made with an eye turned to the other side of the Tiber... to the Vatican. The end of the sixties and seventies finds a world in evolution, rapidly progressing toward

¹³ Pace N. (2007) - Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* in : *Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico*. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario p. 50

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

democratic values of equality on the one hand, and towards rampant consumerism on the other.

Fellini does not avoid the fact that, although the new is advancing, the old resists change. Unlike other creatives and intellectuals, Fellini never makes political speeches. Rather, it is his images and his way of creating characters that call to the ethical depths, that goes beyond traditional religious beliefs and into the unconscious ethics that can include the monstrous without moral judgment. Fellini does not forget the shadows and interrogates them. He does so in an original manner that suits him, using set design and the camera to create dreamlike atmospheres.

Psychoid Unconscious and Paranormal Phenomena

Immersed in the preparation of this writing which included reading and looking at archival images, I learned that during the filming of the movie, scenes were shot at night in the cemetery area along the Appian Way. The crew moved and worked among the graves, listening to the whispers of the shadows that moved there.

They are guided by Genius, a medium named Eugenio Mastropietro, who is attuned to the whispers from the graves and who will play the role of Hermerotes in the movie. In this space between the ancient and the modern, the exploration of the underground ruins holds many surprises which demonstrate that the boundary between present and past is variable, and that reality encompasses various levels. This parallels the reality of the unconscious in which we move from one level to another quite fluidly. (see Chaos in the Land of Memory: https://www.youtube.com/watch?v=PLQe_d5uj7c)

While constructing the Rome metro, archaeological findings continuously emerged. During one of the journeys in these underground archeological explorations, Genius, listening to the whispers and cries from the ancient past, identified the presence and function of ruined villas, houses, streets, and shops that they encountered, much to the irritation of the archaeologist, who, although not sharing the methodology, had to admit the accuracy of the discoveries.

The way of creation of Maestro Fellini is extremely imaginative. In the videos where he is depicted while filming scenes, we can see that he is one with the imagination. He is giving shape to and living an active imagination. Thus, the journeys among the ancient tombs of the cemetery are the entry to another level of consciousness, where the time we defined as suspended becomes the non-time of Gödel¹⁴.

Fellini gives voice to this altered state in his interview with Alberto Moravia in 1969 at the conclusion of making the film. Speaking of where this imaginative journey took him, Fellini says that in *Satyricon*:

*the atmosphere is one of very dark dreams, much night, many dark environments. Distressing and constricted passages. I attempt to create a contamination of the Pompeian with the psychedelic, of Byzantine art with pop art, of Mondrian and Klee with barbaric art*¹⁵.

The mix of Pompeian and psychedelic are a synthesis of the youth atmosphere of the counter-culture years to come.

¹⁴ Palle Yourgrau (2005) – A World Without Time. The Forgotten Legacy of Goedel and Einstein. Page 15 of the Italian version.

¹⁵ Moravia A. (giugno 1969) – Velato di cenere, popolato di mostri, il Satyricon sarà il documentario di un sogno in Vogue Italia. pp100-115. (June 1969) – Veiled in ash, populated by monsters, the Satyricon will be the documentary of a dream in Vogue Italia. pp100-115.

The Pompeian, the Psychedelic, and More

The characters in *Satyricon* are antiheroes. They are very different from Roman centurions and the handsome, robust slaves like Spartacus, or from the protagonists of what we define as *peplum movies*. As we have already seen in the first two scenes, we have two young parasites who, by their own admission, live by their wits in vulgar imperial Rome, dominated by new social classes. In this first scene of Pompeian inspiration, we find ourselves at a wall with the graffiti against which the shadow of Encolpius is cast. There are indeed Pompeian graffiti which Fellini and the historians collaborating with him know well. However, for the film, the wall against which first the shadow and then the image of Encolpius are cast is a product of Fellini's creativity and painted by Nino Scardia. Everything present in the film is imagined by Fellini and realized by the artisans and painters, sometimes based on his sketches, often following his instructions.



13,14. Graffiti pompeiani e Graffiti felliniani della prima scena con ombra di Encolpio

Fellini wanted a reddish wall with graffiti and commissioned the work to Scardia. As the painter says: *I did what was requested, interpreting what was asked of me, but it was Fellini who created and either approved or did not approve*¹⁶. The result we see in the film is indeed a nod to Pompeii but with a very modern variation because the protest

¹⁶ Zanchetti G. (2007) - Fellini-Satyricon e l'arte contemporanea. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario p. 148

writings on the walls would be incomprehensible in Latin and Greek. The contemporary art in this first scene is the only recognizable and somewhat destabilizing connection because the protagonist is dressed incongruously for modernity.

Just as the wall with the graffiti from the first scene is contemporary, contemporary themes will also be prominent in Fellini's choice of actors.

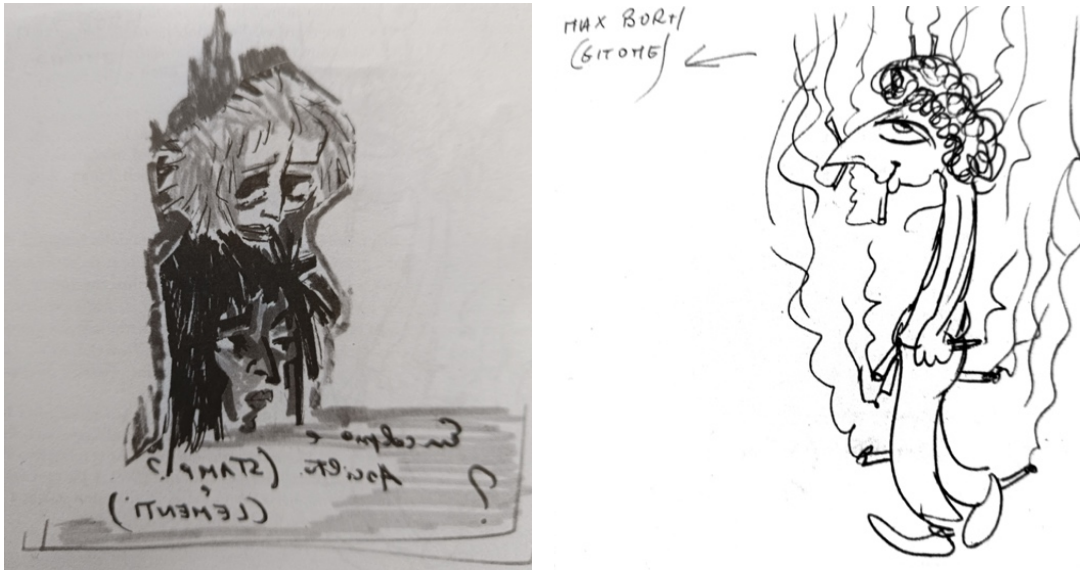
The Actors

The two young actors chosen for *Satyricon* are perfect representatives of the youth of the late '60s and early '70s. Martin Potter and Hiram Keller have an ambiguous masculine beauty, much like Helmut Berg, beautiful and damned in Luchino Visconti's film *The Damned* or Terence Stamp in Fellini's film *Toby Dammit* or Pierre Clementi in Pasolini's *Porcile*. For Giton, the seventeen-year-old Max Born was chosen, described as having

*“the sweetest and most impenetrable passivity of a plant, an ambiguous, morbid pallor like that of a tubercular girl... a cultivator of eastern disciplines, drug smoker, an early and available lover”*¹⁷. (translated by author)

¹⁷ Hughes E.L 1971 *On the set of Fellini Satyricon. A Behind the-Scenes Diary*. William Morrow and Company Inc.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



15. Fellini's sketches of the actors

We have a caricature of Fellini on Max Born/Giton¹⁸ and a study on Encolpius and Ascyltus (photo)¹⁹. I believe the choices of the actors should be considered in their cultural context, as they endure in memory and speak of an era. I would add that the choice of Donayale Luna for the role of Oenothea, the first internationally renowned African American model who left the United States for Europe due to racial prejudice against a model of color, is significant.

These choices speak of the freedom of thought necessary to explore the dark world that, under the guise of libertarianism, hides prejudice. Through his filmmaking, Fellini disrupts social class prejudices as well as gender axiomatic heterosexuality, in a puritanical and narrow-minded Italy.

¹⁸ Zanchetti G. (2007) – Fellini-Satyricon e l'arte contemporanea. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario. p.139

¹⁹ Ibid. 140

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Brief Personal References to Cinematography and Dance in Italy during the Period

The actors from *Satyricon* and those from other films by Italian directors of the period are mentioned because, in their diversity, they are the leading symbolic characters in movies that have marked the generational history to which I belong.

Fellini, Visconti, and Pasolini, in their diversity, spoke through their cinematic choices the language of those revolutionizing gender and class stereotypes. They asked for and proposed a change in perspective. Their revolution was truly peaceful but at the same time upsetting. They represent the cinema that allowed me to think differently. I cannot help but add the dancer Rudolf Nureyev, whose overwhelming beauty resembled that of an ancient god. Nureyev introduced the theme of homosexuality by performing in the ballet *Monument for a Dead Boy*²⁰ by Van Dantzig. This ballet movingly portrayed the painful story of the repression of homosexuality and made me understand the importance of contemporary dance in depicting and made me feel the power of the emotional violence aroused against gender choice. In those years, Nureyev was the star



16. Rudolf Nureyev

of classical ballet at La Scala and known to us, just out of childhood, for classic fairy tale ballets like *Snow White*. His skill and beauty were notable, but the emotional power of contemporary dance on a theme like homosexuality marked a profound revolution.

²⁰ Van Dantzig R. (Premier 19 giugno 1965) – Monument for a dead boy. Nureyev performed with the Dutch National ballet in 1968.

I remember attending one of his ballet performances of the *Monument*. It was around 1973 and was on a stage set up in the Sforza Castle within the Courtyard of Arms. Nureyev's performance left me speechless and trembling from the tragically erotic force it conveyed. This memory is associated with the fact that at that time the performances were almost free and accessible to everyone. The working-class woman who accompanied me, lacking formal education, knew more than I did about ballet and Rudolf Nureyev, the dissident who had escaped from the USSR in 1961.

Rudolf Nureyev, like Helmut Berger, Pierre Clément, and others, was photographed for the magazine *Vogue* and *Harper's Bazaar* by famous photographers who emphasized their beauty and sexual ambiguity, liberating us from the macho and violent male models. In the photograph of Nureyev, the jewels of the photo might be those wanted by Fellini for the film *Satyricon*.

Even today, nearly fifty years later, after the devastation of HIV and the even worse regression to totalitarian dreams, we recognize the faces of these actors as a promise of the possibility of emerging from the darkness of prejudice and the moralistic ignorance of the oppressive power of the ruling class. Hence, the importance of films like those of Fellini, perfectly aligned with emancipatory proposals and revisions of prejudice.

The Youth

Regarding the youth of the period I am referring to, it is no coincidence that when the movie was presented at Madison Square Garden in NY, young people flocked to see the new work by the Italian director, which showed a corrupt world that needed to be changed.

It was a stunning spectacle, that army of hippies [...]. Unpredictably, mysteriously, in that among the most unlikely environments, Satyricon seemed to have found its natural place. It no longer even seemed mine in the sudden revelation of such a secret understanding, of ties so subtle and never interrupted, between ancient Rome of memory and that fantastic audience of the future²¹.

A personal memory from Italy in 1969: the weekly magazine ABC, popular among us young activists, saw in Fellini's film an additional opportunity to discuss sexual freedom, censorship, and social changes. The story of Fellini's conflict with the ecclesiastical authorities, who condemned *La Dolce Vita* was well-known to us.

It was confirmation of the repressive power present in religious tradition. The harshest critic of Fellini was Cardinal Montini, the Archbishop of Milan, who became Pope Paul VI. Fellini was an exponent of change and, therefore, unwelcome to ecclesiastical authorities.

The new world had long hair, walked barefoot through the world, and wanted change. Unlike Pasolini, who initially saw in the young proletariat the new forces against fascism and in favor of democracy, Fellini observed the Beats, the flower children, the long-haired individuals as the new vanguard for transformation.

Perfectly integrated into the contemporary world, Fellini was interviewed for *Vogue* by Moravia and for the first Italian edition of *Harper's Bazaar*. While ABC was an alternative political magazine, the readers of the two fashion magazines were quite different. They were lifestyle magazines as well as fashion newspapers that understood the significance of the intellectual avant-garde that Fellini represented. They

²¹ Be Berti R. (2007) – Riflessi di Fellini-Satyricon nella stampa periodica. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario P.294

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

appreciated and seemed to recognize the intellectual aspects were not for immediate understanding but were perhaps able to grasp some of the choices regarding makeup, hairstyles, the peplos and chitons designed for the film, and the jewelry created and approved by Fellini. In *Satyricon*, everything was visionary and invented. The fashion created for the ancients was an expression of modern invention and the fashion magazines were fascinated by it.

Contemporary and Imagination

The young Encolpius and Ascyltus bear the traces of contemporary life and serve as guides through the imaginary world, which, with its many dark sides, will be the reality to explore. Our guide is Encolpius, a contemporary young parasite, even if placed in a presumed antiquity. His contemporary nature lies in the contradiction between the world he inhabits—full of violence and ugliness—and the meaning he must find for himself.



17. Encolpius and Vernacchio in the scene at the Vernacchio theatre.

We explore the grim environments of the theater of Vernacchio, a nonsensical, chaotic place that feels a bit insane and uncomfortable. Vernacchio's specialty is farting, which is also one of the possible meanings of his name; the other meaning refers to the freedom redeemed from slavery, thus a freedman. Vulgarity is associated with these two conditions: being a freedman who performs while farting. Freedmen can lose their status and return to slavery, explaining why, when in the scene... the magistrate asserts his authority, Vernacchio yields Giton.

Vernacchio! Your conduct has become intolerable; just for that motto of yours against Caesar, we could strip you of your words... and you continue to incite disorder? Let that young man take back the slave, or tomorrow I'll have your theater burned.

However, the magistrate is merely a blackmailer who wants, like all mature men and heads of families, as Ascyllus reminds us in the film's opening scene, to have Giton for himself.

Encolpius and Giton escape the trap, and in the dark night, they find Calpurnia. (Scene IV – Quarter of the Suburra. Exterior. Night).

Hand in hand, they walk through the dark alleys evading someone who seems to be chasing them, perhaps the magistrate. They come across an old, ugly woman with an elaborate hairstyle guarding a door, who calls out to them, saying,

"Look who's here!

Calpurnia, where do we live?

And where do you want to live? Here, beautiful children!"



18. Calpurnia guardian of the door in *Satyricon*

To understand this scene, one must look into the details of the screenplay. The accuracy of the old woman's makeup and her hairstyle, which recalls those in the portraits at the Capitoline Museums—dating about a decade after the time of Petronius—indicates a particular interest in her character. The colors of the door, the makeup, and the hairstyle are reference to the *Villa of the Mysteries* in Pompeii²². The frescoes of the Villa depict the initiation of a young girl into sexuality, with Dionysus and Ariadne presiding over the ceremony. The image of the terrified preadolescent who is there to be initiated evokes thought; the adults around seem protective. Jungian analysts who have studied the frescoes and female initiation might have overlooked that perhaps the initiation was indeed into sexuality, but it could also be at the profession of the Ethereal. Calpurnia, as the guardian of the threshold, signifies that this is the entrance to another world.



19. Villa of the Mysteries. Pompeii

²² The door of the brothel is copied from a painting at the Villa of the Mysteries. (Slavazzi F. 86)."

At the entrance to the brothel which might also be understood as the entrance to Eros as



20. Insula Felicles

bittersweet, the figurine of Venus could evoke the small Venus from Pompeii. For the two young men, the dangers are not over. The old panderer wishes to take Giton for himself. As we follow our couple deeper, we too enter into contact with the sexual perversions of various kinds.

Walking through the quarter of the Suburra, we arrive at the *Insula Felicles*.

The *Insula Felicles*, already mentioned in the introduction for its Dantean reference, is a snapshot of what we might define as "popular

housing of ancient Rome." In imperial Rome, which is the presumed historical context of Fellini's film, there existed the building of *Fellicula*, a huge poorly constructed apartment block that grew alongside the Pantheon. Inhabited by the lower classes, it was muddy, foul-smelling, without proper sewage, built with scrap materials that often collapsed due to their precarious nature, and contained a varied humanity. Historical information tells us that the dizzying height of these buildings was the cause of frequent collapses. At that time in Rome, there were other *Insulae*, other apartment blocks created by speculators to get rich, which often caught fire or crumbled. They were unhealthy places.

The *Insula Felicles* is presented as a true hell; the sins of this hell are not divided into circles like in Dante's hell but are mixed and placed in various oppressive niches saturated with disgust and sadness.

In this overpopulated place of miserable humanity, the young couple climbs hand in hand. The insula becomes slightly brighter. We glimpse the oculus in the ceiling, reminiscent of that of the Pantheon, through which twilight light enters. They stop in a cleaner area than those we have seen and find a somewhat separated space where we witness an unexpected scene of tenderness. Encolpius faces Giton. Giton kisses him on the hand and in the subsequent shot, they lie embraced. The scene suggests that although Encolpius presented himself as one who has blood on his hands, he still maintains a clean space within himself. His relationship with Giton seems to express this naïve desire for love, which makes him sensitive.



21. Encolpius and Gitone embraced.

If it were romantic love, the story would end here. But it does not as Ascyltus arrives in what is also his lodging. The two discuss the division of possessions. As previously mentioned, the outcome of the discussion between the friends is that Giton, free to choose, leaves with Ascyltus.

Shortly after, the sad, wretched, and filthy *Insula Felicles* will collapse. In the film, a roar is heard as if it were an earthquake. The insula begins to crumble, and Encolpius tries to escape. We see horrific scenes of men, women, and children seeking refuge, panicked horses trapped, as the infernal building collapses, burying its inhabitants.

Scene X – Pinacoteca



22. Encolpius in the art gallery

Finally, after the squalor of the *Suburra*²³ and *Insula*, we find ourselves in a bright white space filled with ancient statues and paintings, where Encolpius and the poet Eumolpus meet for the first time. Psychologically, we could say that the collapsing of the *Insula* frees Encolpius from decay and rot, from the hell in which he lived. It is true that the space shared with Ascyllus, where he loved Giton, was not as squalid as the rest of the building, the niches glimpsed while walking through the brothel and the *Insula Felicles*. He and Ascyllus managed to create a relatively protected space. We could compare the collapse of the building to a moment of serious psychological crisis. If that were so, the Pinacoteca would represent a place for reconnecting with a new reality. A sort of

²³ *Suburra* is the Latin term that refers to a neighborhood in Rome, historically known for being a lower-class and marginalized area, often associated with illicit activities and decay.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

analytical room? A protected space. The threats seem to be over, and the artifacts of the ancient, reproductions of Roman and Greek works, as well as the two portraits of Giton, with his playful gaze, are antiquated to suggest a past returning to life when we look at it.

If we think of Encolpius in his transition to adulthood, we can consider the walk through the *Insula* as a revision of the traumatic past that the adolescent must somehow recognize to free himself from it. Giton is the young slave, while Encolpius and Ascyltus are freedmen. They have experienced what it means to be slaves. Furthermore, an adolescent must emancipate himself from "family protection/dependence/slavery." The love for Giton could be for Encolpius the desire to experience constructive relationships, but he does not tolerate frustration. As Jung states in *The Red Book*, initially eros (Salomé) is blind.

Among the artifacts of the past in the Pinacoteca that suggest Minoan art, Greek vases, and Roman paintings, reproduced for the film by the painter Scardia, the erotic scene of the Tomb of the Diver is recognizable. Discovered in Paestum on July 3, 1968, just in time for the film. The erotic scene features two young men.



23.Details Tomb of the Diver in Paestum

The Pinacoteca is a place of art to unite the past and present, and Eumolpus is welcoming, happy to explain and support Encolpius.

Eumolpus in Fellini is different from the one in Petronius. In Petronius the poet is an opportunist, a cunning and skeptical sycophant. While in Fellini's view, the poet Eumolpus evokes sympathy. He stands in opposition to Trimalchio, a newly rich person who appropriates verses belonging to Lucretius. Eumolpus refuses to compromise. He is sharp and ironic and has a benevolent and respectful attitude towards Encolpius when expressing his viewpoints. According to Luca Canali²⁴, the Latin scholar who collaborated with Fellini, Eumolpus resembles Fellini himself—an intellectual, yet passionate about his work.

Inside the Pinacoteca, Encolpius recognizes some paintings and, in a dreamy tone, mentions a few works:

Ganymede... Narcissus... Apollos who turned the shadow of the young man into a flower... all myths speak to us of love... of unions without rivals... but I have taken in a cruel guest.

Eumolpus intervenes, approaching the young man.

I am a poet—”

and continues,

You may ask! But why do you dress so poorly?... Ah, precisely for this reason... the passion for art has never enriched anyone. I don't know why! But poverty is always the sister of genius.

²⁴Pace N. (2007) - Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* in : *Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico*. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario

My name is Eumolpus.

The masterpieces you see in this Pinacoteca denounce the current lethargy... such painting cannot be made by anyone today... and what has provoked this revolution?

The lust for money! In the past, the ideal of man was pure and simple virtue, and for this reason, the liberal arts flourished.

Eudoxus the astronomer and Lysippus the artist are also mentioned by Eumolpus.

While we, amidst wine and whores... no longer even know the masterpieces that exist! But where is the dialectic? Where has astronomy gone? Where is philosophy, which was once the main road?

Do not be surprised, my young friend, if painting is finished.

The role of Eumolpus is that of the mentor who reveals to the young man the reality of the world they live in. So begins the process of Encolpius' development, or could we say individuation?

He recognizes Ganymede and Narcissus and associates them with myth. Perhaps this marks the beginning of his understanding of his relationship with Giton. It is here that Eumolpus intervenes, stating, *I am a poet*. Art bursts in, shifting the focus of reflection to the loss of beauty for a pile of gold. King Midas returns, though not mentioned, symbolizing the loss of meaning and of energy as in the *Phaedrus*.

What is Encolpius' personal myth? What must he go through? In the scene of Trimalchio's dinner, we see Encolpius and Eumolpus witnessing the complete lack of ethics of their host. Everything is chaotic and excessive. Everything that happens or does not happen relates to the arrogance and reification of the self-made man. It is a

strenuous scene, heavy in atmosphere, dominated by the vulgarity of Trimalchio, who seeks to be acclaimed as a poet. Eumolpus risks his life by opposing the barbarities uttered by his host.

The Babel of languages

Trimalchio speaks Italian with a southern Lazio accent. His guests greet him in Latin: *Gaius vivat*. There are also other dialogues in Latin with *restituted pronunciation*, rather than *ecclesiastical pronunciation*, which could be understood by those who have studied classics in the Italian grammar schools or at universities.

At Trimalchio's dinner, multilingualism emerges, a characteristic of the Roman Empire that stretched from Hadrian's Wall to all of North Africa, Egypt, Turkey, Tunisia, and the part we now call the Middle East. Unrecognizable languages spoken by slaves are also present.

The melting pot created by Fellini through the multilingualism of his characters serves to portray reality. The language you use reveals where you come from, who your ancestors are, how educated you are, and the social class you belong to. Having the characters speak many different languages is also a way to distribute the idioms and make them all worthy of being spoken. The decision to use *restituted pronunciation*²⁵ for Latin instead is a choice that leans towards estrangement. We are in a world whose language we do not understand, where we struggle to communicate, yet where all languages can be spoken and reveal diversity, as we will see with Lichas.

²⁵ The restituted pronunciation was that of the educated classes, the classical pronunciation; it was not the Latin spoken by the common people.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Another aspect concerns the humility of estrangement. We are all strangers. At the same time, some scenes convey the sweetness and melancholy that singing in a language known only to you can transmit, like the slave in the underground of the *Villa of the Suicides*.

The Italian spoken, although understandable, is heavily accented by regional inflections from various southern regions. Distinct accents include those from Puglia, Sicily, and Naples, all regions of southern Italy.

It must be specified that in Italy in 1968, immigration north from southern locations, required for factory work, had exposed regional accents that were synonymous with belonging to different cultures and traditions, often accompanied by many prejudices towards the south. Fellini is reproducing the reality of the clash of cultural backgrounds governed by the prejudice of ignorance of the new rich like Trimalchio.

While an example of the beauty of poetry coming from mixed cultural background is in the Homerists' praise in Greek verses of Pindar²⁶... mixed with a poem in Turkish by the poet Orban Veli Kanik

IMMERSED

We have seas, immersed in the sun;
 we have trees, immersed in leaves,
 morning and evening,
 between our seas and our trees we wander,
 immersed in misery.

²⁶ Scala A. (2007) - *Diverse Lingue, Orribili Favelle?* In *marginale I Multilinguismo del Fellini-Satyricon*. In : *Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico*. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario. P.1 16

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

The misery of existence, a reflection on life and death. In fact, Trimalchio will show his funeral monument designed to convey to posterity his supposed greatness. A sort of camouflage that will guarantee him lasting remembrance.

Scene – XXVIII

Finally free from the presence of Trimalchio, we find Eumolpus and Encolpius in a bare place. Encolpius tries to revive the poet. The first phrase that Eumolpus, completely exhausted from the evening, says to his young friend is:

Poets die, Encolpius... but what does it matter? Poetry remains.

My brother, you have been the last companion of my life! You will be able to say: 'I knew Eumolpus! The poet.'

He will not leave the ships of Trimalchio as inheritance, but I can make you the heir only of what I have had... I leave you poetry, I leave you the seasons, especially spring and summer; I leave you the wind, the sun, the sea, the sea that is good, and also the earth is good... the mountains, the streams, the rivers, and the great clouds that pass by, solemn and light...

And I leave you the trees, and their agile inhabitants, love, tears, joy, the stars, Encolpio, I leave you! The sounds, the songs, the noises! The voice of men, which is the most harmonious music... I leave you.

The Ship of Lichas, the Pirate with a German accent



24. Locandina del film di Gunter Grawert

In the subsequent scenes from XXIX to XXXIX, we meet Lichas from Taranto, the pirate who plunders riches for the emperor. Encolpius is taken as a slave and finds himself in the ship's hold alongside Ascyltus and Giton, who have also

been captured by Lichas' men. Young and beautiful slaves are valuable merchandise.

Lichas is old and challenges the young to fight in order to kill them and demonstrate his strength. He spares Encolpius for his beauty and marries him after the favorable prophecy of the beautiful Tryphaena, who delivers a positive response.



25. Lichas and Encolpius married.

Lichas, dressed as a woman and speaking with a German accent, recalls the *Night of the Long Knives*, a Gunter Grawert film of 1967, recounting the massacre carried out by the SS, Hitler's personal militia, against the SA (Sturmabteilung) of the National Socialist Party, loyal to Ernst Röhm. In the film, at a rally, the burly SA men, half-drunk, put on makeup, wear lipstick, and dress as women, like at a carnival. However, this reveals the repressed side, and the inferior function takes its revenge. Hitler and the SS will

exterminate them mercilessly, but this did not halt the ascent of the Führer and the subsequent exterminations.

Lichas ends up beheaded by the rebellious soldiers who announce the emperor's death and a regime change. His head floats in the waters, coloring them red with blood.

After the violence of Trimalchio's wealth, Encolpius discovers with Lichas the pathetic, yet dramatic abuse of power through weapons. The senselessness of Lichas' violence speaks German. In the film, German is always shouted, reminiscent of the experience of Italy occupied by the Germans, which Italians of Fellini's age knew well²⁷.

Interesting are the glances exchanged between Aschyltus, Giton, and Encolpius assisting at the ceremony with Lichas dressed as a bride and with a veil on the head. Glances that convey derision and a deep sense of estrangement from the abuse endured. The young people are obliged to play what is expected but they know it's wrong.

From the shipwreck of the vessel of Lichas and Trifenea, Encolpius and Giton manage to save themselves and rescue Eumolpus, who had remained writing his poem while the ship sank. Driven by the current, a corpse approaches the shore, and they recognize it as Lichas. Encolpius says:

This man, once powerful, arrogant, aggressive, proud of his power, look at how he is reduced now; the sea overwhelms him; here he is at the mercy of fish and beasts...

He concludes,

The shipwreck is everywhere.

²⁷ In 1943, after the armistice with the Allies, Northern Italy remained under German occupation. With the armistice, Northern Italy was assigned to Mussolini, who founded the Italian Social Republic, supported by Germany. Southern and Central Italy remained with the Allies.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

This last quote is from Melville and is immediately understandable because our lives can easily capsize. The shipwreck as defeat, disaster is always possible, but since it is everywhere, despite difficulties, we can seek other routes.

After the violence of money, the tyranny of the one who takes what he wants is revealed. In the initial fight with Lichas, Encolpius, now defeated, stops fighting when he understands and surrenders to the embrace that will save his life.

The Roman Nobility Commits Suicide

Scenes XLVIII – XLIX: The Villa of the Suicides.

We witness the suicide of a noble couple. After granting freedom to their slaves and entrusting them with their children, a Roman nobleman and his wife commit suicide by cutting their veins, conversing with each other while drinking a cup of wine. The staged suicide resembles that of Petronius, who cut his veins, then had them stitched up, only to cut them again until he died.

In the sumptuous dwelling at twilight, Ascyllus and Encolpius arrive, entering cautiously and wandering around, observing the mosaics and paintings.



26. Games in the impluvium

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Together, we discover the elegance and sober majesty of the residence. The two friends playfully bathe in the impluvium of the atrium and hear a lament. In the underground dormitory reserved for the slaves, they find a weeping young slave girl, and Encolpius' kindness reassures her. They begin to have fun, inventing erotic games for three, and it is here that Asclytus and Encolpius exchange tender moments. The young slave girl laughs at the situation. The two friends fall asleep while the slave girl sings a melancholic tune softly in an unknown language. They will awaken to the crackling of the funeral pyre. The playful atmosphere will dissipate.

The suicides of Petronius, Seneca, and Lucan are induced by Nero, who suspects them of participating in a conspiracy against him. Meanwhile, in the *Satyricon*, the aristocrats choose to take their own lives. This marks a significant difference. Now there is total distrust in the the empire among the aristocracy. The role of the aristocracy has faded as has its faith in the empire--truly the end of an era.

Unlike in the art gallery (Scene X) , the artworks that are part of the aristocratic residence are frescos which will be abandoned and then looted. The new emperor or the wealthy freedmen will take the art work for themselves. Memory will be lost.

Interlude

After the scenes on Lichas' ship, Giton is captured by the henchmen of the new emperor and disappears from the scene, leaving Encolpius and Asciltus to return as a pair of traveling companions.

If up to this point the journey was governed by the presence of the beloved Giton and Encolpius' lament for lost love, where will the regained unity of the friendship between Encolpus and Asclitus lead? What will Encolpius learn? What will his path be?

He will find his course. Until now, we have wandered with our protagonists in and out of dark scenes, often at night. Whenever Giton reappears, Encolpius looks at him with



27.The Hermaphrodite's Cave

sadness, and his comment returns to mind when he sees the paintings depicting Ganymede and Narcissus.

SCENE L TO SCENE LVII.

Following their encounter with the insatiable Nymphomaniac (scene L) and the discovery of the miraculous powers of the Hermaphrodite, they go to the temple

of Ceres. This is where beggars go to visit the hermaphrodite to ask for miraculous healing. The two friends join a bandit to take possession of the poor hermaphrodite, who, taken from the dark temple and protected by the two elderly caretakers, quickly dies from lack of water. The scenes (LIII – LVII), both in the cave—where the bodies ravaged by diseases and the hope of those who go there to seek grace are visible—and in the flight through the desolate land with the dilapidated cart carrying the hermaphrodite, are chilling. The bandit, instigator of the robbery of the gifts that the beggars bring in return for miracles, accuses the two friends of the hermaphrodite's death, leading to a struggle in which they risk perishing. Encolpius is saved by Asclitus, who ultimately kills the adversary with a sharp stake retrieved from the cart that carried the hermaphrodite.

The magical city and the return of Eumolpus (scene LVIII)

28.The Magic City. The Mask of the Minotaur.

After the fight in the Labyrinth against the supposed Minotaur, Encolpius will plead for mercy, claiming not to be a man of arms but a poet. He will discover the festival of laughter and the reward that awaits him, which is Ariadne, who is there waiting to be satisfied by him. Here, in front of the entire audience that watches him, he will find himself impotent. Everyone laughs at him,

and the woman/Ariadne insults him, stepping away and spitting on him.

Encolpius remains lying in the ditch, sighing in despair, while *Ascylltus*, who has seen everything, laughs at him. Encolpius, sobbing, says to his friend,

...Ascylltus... I've lost my sword!

Immediately after, *Ascylltus* raises his arm, pointing at something, and exclaims,

Look, Encolpius!

Eumolpus enters, lying on a litter, and speaks, saying:

Ah! Luxury... wealth... beautiful women... sumptuous dinners lasting until the rooster crows...

The indulgences that cloud the mind.

Then he continues, promising Encolpius his help:

Priapus... is a mischievous god who can make you feel wooden one moment and pasty the next.

But there are remedies! Your Eumolpus will heal you."



29. Enothea the sorceress

Thus, Eumolpus leads Encolpius to the *garden of delights* where the countless temptations have no effect, and when he is now in despair, he is told about the powerful sorceress Oenothea.



30. The boatman attacks Ascyrtos.

Eumolpus leaves, arranging to meet the next day at the ship that will take them to Africa. To go to the sorceress, it is necessary to cross the marsh; Ascyrtus accompanies his friend, a boatman transports them, and finally, they reach the sorceress's house. The hut is poor, with a strange fetish on the wall. Encolpius enters and leans against the wall, looking towards the beautifully enchanting sorceress, and as told in the story he heard, fire is born from her vagina.

While Encolpius waits, through a hole in the wall, he catches a glimpse of the boatman attacking Ascyltus—this scene repeats several times.

A very curvy woman with dark skin approaches and lies down naked in front of Encolpius, who imposes himself by saying,

I must... I must... I must.

He removes his dark cloak and clothes and lies down on the woman, who is much larger and heavier than he is.



31.The Healer

He feels weak as he hears Ascyltus' whisper calling,

Encolpius... Encolpus.

Scene LXXI - Encolpius emerges from the cave-like house of Oenothea, healed and shouting joyfully, "Farewell, Oenothea... generous mother." Encolpius is healed by the great mother; what the scene evokes is the regression to the unconscious mother, darkness, fire—a sort of hellish cauldron--brings regeneration and transformation.

Encolpius happily announces to his friend,

Now we must stay cheerful and make up for lost time.

The flower of youth withers quickly.

He prompts Ascylltus to run to catch Eumolpus' ship, which is departing loaded with young people and precious goods for Africa. Only then does he realize that Ascylltus is not following him and finds him bloodless and soon to die. At that point, Encolpius exclaims:

Where is your joy and your arrogance now? You are at the mercy of the fish and the beasts... you, who just moments ago flaunted your warrior innocence... Go on, mortals, now fill yourselves with dreams!



32. Death of Ascylltus

A new shipwreck occurs; Encolpius repeats more or less what he said upon finding Lichas' corpse. This new shipwreck reflects the unresolved aspects of his friend's character, especially that warrior innocence that ultimately led to his loss. The ostentation of the bag full of gold coins displayed before the boatman caused his downfall.

The flower of youth—what is Fellini’s concept of youth? Fellini's creativity managed to influence the present of the 1970s by proposing and renewing costumes, jewelry, and ancient traditions. Vogue photographed Nureyev with jewelry inspired by the Satyricon, a headdress of the sorceress Oenothea was transformed for Vogue Italia, as well as the



33. Come on mortals now fill yourselves with dreams.

female hairstyles of those years²⁸. All of this emphasizes that creativity rejuvenates the world and renews the potentials between past and present for new possibilities.

Go on, mortals, now fill yourselves with dreams,

perhaps this is the eternal youth of films like Satyricon and its creator.

Scene LXXIII

On the beach, Eumolpus' ship, small, with a square sail, awaits.

²⁸ Galletti E. (2007) - La percezione dell'antico. In : Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario. P.244



34. The captain reads Eumolpus' will.

The young captain reads to Encolpius the strange testament of Eumolpus, where he specified that his belongings and riches will be shared with those who eat his body. Eumolpus' old friends eagerly comply, consuming and dismembering his corpse to gain the wealth.

The young men move away, laughing as they watch the old ones strip and eat the corpse. They head toward the moored ship, waiting to depart.

The captain asks Encolpius

Are you coming with us?

Yes.

Let's go!

The wind is favorable; it has broken the clouds over there.



35.Young people laugh at the greed of old gluttons.

On the ship, now at sea, Encolpius, in his role as poet-narrator, begins to recount:



36.Let's go! The wind is favorable.

*I decided to leave with them; we set sail that very night. I was part of the crew.
We touched the shores of unknown cities: I heard for the first time the names of
Kaliscia... Rectis...*



37. Icon of Encolpius

In The final scene, Encolpius transformed into a fresco, and other shots seen in the film pass by.



38. Encolpius the poet tells.

Conclusions

Fellini's film is a film about youth, poetry and its poets, and about love. It explores the bittersweet love of the poet who navigates the depths of his emotions and transforms the unspeakable into feeling. Just as Fellini did with Encolpius, transforming him multiple times, revealing unexpected and bitter aspects that ultimately led him to find his myth and his story.

It is beautiful to think of adolescence as a continuous process that renews and recreates us, if only we could embrace bittersweet Eros.

Fellini invites us to travel down paths yet to be explored. For this reason, he is always young.

Fellini Satyricon. Il naufragio è ovunque.

Caterina Vezzoli



1. Locandina del film Satyricon

Sarà questo un viaggio verso l'età adulta ed inizierei dalle parole di Fellini prese dal suo Dizionario Intimo:

Adolescenza

Soprattutto Amarcord voleva essere l'addio a una certa stagione della vita, quell'inguaribile adolescenza che rischia di possederci per sempre, e con la quale non ho ancora capito bene che si deve fare, se portarsela appresso fino alla fine,

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

o archivarla in qualche modo. Diciamo la verità, questo moralistico traguardo del divenir “adulti” che cosa significa veramente? E ammesso che sia poi possibile divenire adulti, che cosa si fa quando lo si è poi diventati? Voi avete mai incontrato “adulti”? Io no. Forse gli adulti veri evitano di incontrare quelli come me.¹



2. Locandina del film *Amarcord*.

Amarcord è un film del 1973 quindi di 4 anni successivo al *Satyricon* che è sempre stato per me il film sull'adolescenza anche se, quando lo vidi per la prima volta nel 1970, ero io stessa ancora nell'età dell'adolescenza e non posso dire di aver veramente capito il



3. Manifestazione studentesca anni 70

¹ Fellini F. (2019) – *Dizionario Intimo* – Piemme p.75

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

film. O forse lo avevo capito per quello che mi interessava allora: contestare. Alcune scene mi restarono impresse, prima fra tutte la caverna in cui si svolgevano le scene iniziali. *L'Insula Felicles* ricordava tanto i palazzoni alveare delle periferie milanesi e pure la struttura dell'inferno di Dante e quindi l'attesa del "ed uscimmo a riveder le stelle"². Rappresentava la speranza di uscire dall'atmosfera cupa, infernale del film ma soprattutto, trasportato nella realtà di contestazione studentesca che vivevo in quegli anni, la speranza di una "rivoluzione" pacifica che cambiasse i detentori del potere e le norme comportamentali imposte ai giovani, in particolare alle ragazze. La "rivoluzione" non fu pacifica, i *celerini* erano brutali e i *katanga* avevano le spranghe arrotolate nelle bandiere rosse, comparvero le armi e finì con le stragi di stampo fascista e gli attentati, oltre ai rapimenti delle Brigate Rosse.

Molte storie si intrecciano dentro di me, quelle della mia adolescenza, della protesta studentesca, delle libertà sessuali, della contestazione degli ideali borghesi, tutti aspetti che anche ai tempi mi sembravano presenti anche nel film di Fellini. Le manifestazioni e per finire la guerra in Vietnam. La distruzione dei campi profughi palestinesi di Chiabra e Chatila che veniva passata sotto silenzio ed eravamo noi, gli estremisti, a manifestare contro la violenza e le armi nucleari. Altre storie riguardano la difficoltà di essere autentici con sé stessi, di non aderire a dogmi altrui, alle ideologie e allo stesso tempo mantenere un'apertura culturale che possa includere.

Mi fa piacere poter ritornare in questo momento, che posso considerare il crepuscolo della mia vita, sui temi dell'emancipazione, la libertà sessuale, la libertà di pensare il proprio destino e di sperimentarsi.

² Alighieri D. – La divina Commedia

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Il percorso iniziato con Fellini si è poi dimostrato essere il tema di fondo che mi avrebbe accompagnato negli anni anche quando le illusioni dei cambiamenti politici si sono infrante contro la realtà. Nel 1969 anno di uscita del Fellini-*Satyricon*, il benessere del boom economico permetteva a tutte le classi sociali di vivere meglio, la povertà di alcune fasce della popolazione era risolta. La tensione verso la libertà sembrava ormai garanzia che il fascismo fosse stato finalmente debellato. Ma il fascismo non muore mai e se voglio restare a considerazioni che riguardano solo il mio paese, devo osservare che il governo italiano regolarmente eletto è però di stampo fascista. Forse, proprio la delusione per la caduta degli ideali giovanili mi ha portato a rivalutare l'immaginazione di film come *Satyricon* che nella sua complessità aiuta a restare in contatto con un passato non passato che ha tradito le aspettative; ancora una volta attraverso le immagini diventa possibile ripercorrere e risperimentare la tensione verso la trasformazione.

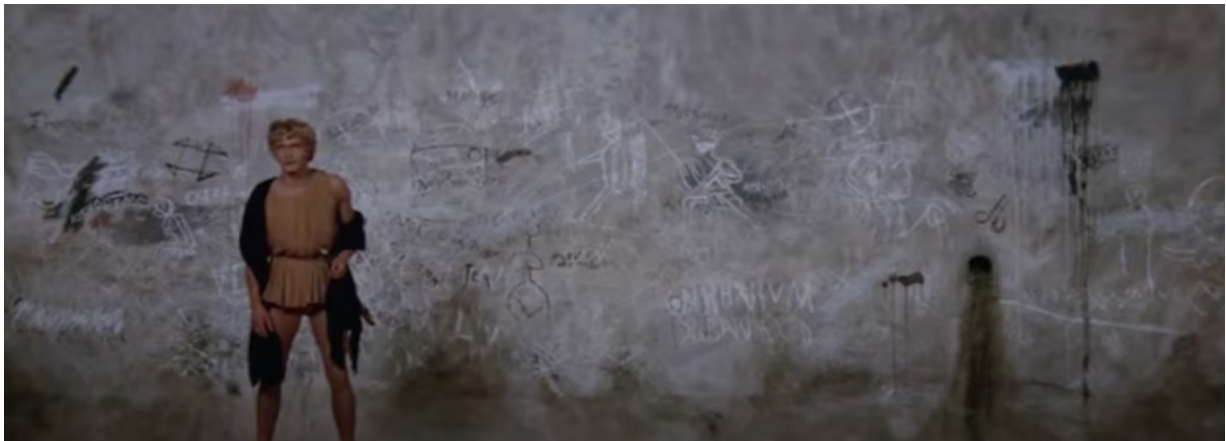
La vischiosità di Eros nel *Satyricon*

Sottotraccia il tema di *Eros il dolceamaro* di Anne Carson³ mi accompagnerà in questa prima esplorazione. La bellezza dei giovani protagonisti del film contrasta col buio dell'ambientazione, i luoghi tetri e impossibili da collocare nel tempo, la narrazione del *Satyricon* inizia con un lamento d'amore. Un amore che non può considerare i momenti di disamore o di mancanza di amore e non esplora le ombre dell'amore.

In una scena buia senza riferimenti che comunica un senso di estraniamento entriamo nel *Satyricon*.

³ Carson A. (2021) – *Eros il dolceamaro* – Utopia Editore. Milano

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



4. Encolpio. sequenza 0.00.23 N. INQ. 1

L'ombra di Encolpio si staglia sul muro ricco di graffiti, lui sempre più furente inizia il monologo descrivendo se stesso come

...Sono sfuggito alla giustizia, sono scampato al circo, mi sono persino macchiato le mani di sangue .. sono solo senza un soldo bandito dalla patria... chi mi ha condannato a questa solitudine?



5. Encolpio

Poi sempre più rabbioso si scatena a parole contro Ascilto *uno che porta il marchio di tutti i vizi ...uno che si è reso libero con lo stupro e con lo stupro si fa avanti.*

Encolpio si dispera perché mentre lui dormiva assopito dal vino Gitone il suo amato si è lasciato adescare da Ascilto e con lui se ne è andato.

L'oggetto del contendere è il giovane Gitone:

Io ti amavo Gitone, ti amo ancora, non posso dividerti con altri perché tu sei parte di me, sei me stesso, sei la mia anima, e l'anima mia ti appartiene ...sei il sole, sei il mare, sei gli dèi.



6. Ascilto

Scena II le terme A 0.02.33 N. INQ. 8 entra in scena Ascilto

Ascilto:

Encolpio mi sta cercando, vuole vendicarsi.

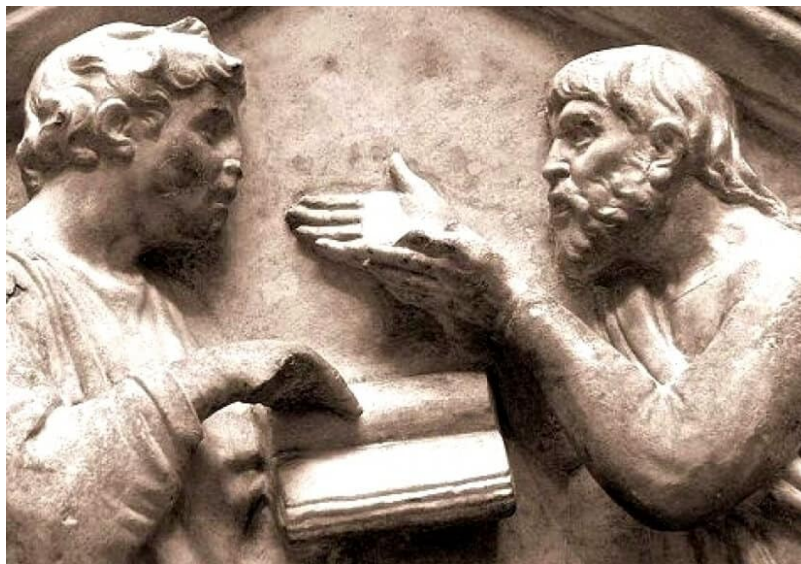
In poche succinte frasi rivela le sue nefandezze e ride della sua e dell'altrui bassezza.

Riferendosi alla sua amicizia con Encolpio dichiara:

l'amicizia può durare solo finché fa comodo, e poi alla vista del danaro ho ceduto il mio schiavetto.

Le scene sono buie è notte, stiamo esplorando un mondo di misfatti, siamo catapultati in un mondo in cui non capiamo i nessi, un mondo frammentato forse onirico, ma piuttosto in disfacimento. Un po' per volta l'immagine si definisce ed Encolpio diventa più reale e professa il suo amore, il suo desiderio per l'amato. Quando entra in scena il cinico Ascilto capiamo la somiglianza e la differenza fra i due. Pur senza professare che è meglio non amare per poi non essere delusi e soffrire, Ascilto sghignazza all'idea che ha venduto il suo schiavetto, mentre Encolpio si dispera, ha desiderio dell'amato.

Nel *Fedro* di Platone il discorso di Lisia, un sofista, sostiene che un bel ragazzo farebbe bene a concedersi ad un uomo non innamorato ed enumera i vantaggi che ne trarrebbe. Perché il non innamorato, non essendo posseduto dal desiderio ma in pieno controllo, accetterebbe i cambiamenti dell'amato, non interromperebbe la relazione quando il desiderio dovesse scemare.



7.Fedro e Socrate

Nel *Fedro* si racconta:

C'era una volta un fanciullo, o meglio un giovanetto assai bello, di cui molti erano innamorati. Uno di loro, che era astuto, pur non essendo innamorato

meno degli altri aveva convinto il fanciullo che non lo amava. E un giorno, saggiandolo, cercava di persuaderlo proprio di questo, che bisogna compiacere chi non ama piuttosto che chi ama....⁴

Lisia come Ascilto vuole solo l'ora, l'adesso dell'amore perché il *dopo* sarà sempre un cambiamento. Socrate nel *Fedro* concorda su alcuni aspetti

In quanto il ragazzo è più piacevole per il suo amante solo laddove è più dannoso a se stesso⁵.

Socrate, verso la fine del *Fedro* fa un commento generale che riguarda la scrittura e la conoscenza

Dovremmo quindi esaminare teoreticamente cosa renda un bene il parlare e lo scrivere, cosa li renda un male⁶.

Per Socrate la conoscenza è viva e la scrittura come in un dipinto la congela, la conoscenza viene dal dialogo: Il *logos* se scritto da un autore che conosce il suo mestiere si avvicinerà alla vita ma la scrittura di Lisia resterà lettera morta. Socrate introduce il tema del tempo della ricerca.

Riconoscere la tensione del tempo l'ora e il poi dell'amore è la sospensione, il percorso da esplorare verso la conoscenza. Farlo vivere solo nell'ora ha un effetto devastante come capita a re Mida che trasforma in oro ciò che ama e muore di fame. Il dilemma erotico passa da Mida alle cicale che sedotte dall'amore per il canto, cantano fino a

⁴ Platone – Fedro in Anne Carson -Eros il Dolce amaro in note 227a 257c

⁵ ibdm

⁶ ibdm

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

morirne. Le cicale contrariamente a Mida danno la vita al soddisfacimento del desiderio immediato ma sono felici.

Quale tempo nel Satyricon?

Ascilto/Lisia si trova ad essere indifferente, a vendere per pochi soldi Gitone, sottratto poco prima all'amico e col quale ha *trascorso la più dolce delle notti*. Ascilto, non sperimenta l'amarezza della perdita dell'amato perché non ama e quindi neppure l'anelito alla dolcezza. Poco più avanti nel film capiremo che come dichiarato da lui stesso e da Encolpio, Ascilto non si sofferma inizialmente su nulla e non ha alcuna tensione verso la conoscenza. I nostri due protagonisti sono un filosofo e un poeta e quando Encolpio gli chiede ragione del perché ha lasciato l'incontro col maestro mentore che li stava istruendo:

tu sei uomo di lettere ed anch'io... perché oggi sei scappato mentre stavamo parlando col maestro?

Risponde Ascilto: *ma che dovevo fare se stavo morendo di fame.*

L'ingordigia dell'ora sembra essere la sua caratteristica e si impossesserà di tutto, compreso Gitone, il quale però, dopo essere stato recuperato da Encolpio al teatro di Vernacchio, non lo sceglierà. Tra i due contendenti preferirà il non amante all'amante. In linea con la pretesa di Lisia, Gitone è favorevole a scegliere colui che non ama. Ho introdotto questa digressione su amore, non amore, conoscenza perché, pur nelle grandi differenze, il Satyricon di Petronio e quello di Fellini mettono in discussione attraverso i personaggi la realtà del loro tempo che è consumata dall'arricchirsi e dalla volgarità dell'ostentazione al consumo, dove la tensione dell'amore tra l'ora e il poi è persa nell'ingordigia del ricco crapulone.

Quella che chiamo digressione è il fil rouge della mia interpretazione di alcuni passaggi del Satyricon Felliniano. Infatti, egli esplora attraverso la ricerca di Encolpio e la storia del poeta Eumolpo il percorso verso l'autenticità, la purificazione e le nuove possibilità. La tensione tra l'*ora* e il *poi* è presente nelle azioni di Encolpio e diventerà una ricerca di senso e conoscenza di sé nel confronto con il mondo che lo circonda. In questa ricerca il tempo è come sospeso e nella sceneggiatura abbiamo situazioni che si susseguono ma il tempo non è cronologico. L'esperienza di sé nel mondo è dell'adolescente che vive in bilico tra l'essere travolto e soccombere alla realtà del mondo dei padri e affrontare il rischio di perdersi nell'ignoto per poi riemergere con uno strumento ritrovato nella profondità e che aiuterà a percorrere un altro pezzo di strada.

L'ora e il poi di Eros

L'Eros ci cambia fino alla follia? Carson⁷, attraverso Socrate dice che non possiamo escludere gli dèi, nessun profeta o guaritore o poeta potrebbe praticare la sua arte se non perdesse il senno. La follia è lo strumento dell'intelligenza creativa. La follia di Eros spinge oltre il conosciuto, più precisamente la follia erotica è una risorsa preziosa nella vita privata perché mette le ali alla nostra anima⁸. L'*ora*, l'eterno inizio dell'anima, il movimento; il *poi* in questo caso è atemporale è l'illo tempore della fiaba, della creazione, dell'immaginazione che si



8. *Il Libro Rosso. Liber Novus*

⁷ Carson A. (2021) – Eros il dolceamaro – Utopia Editore. Milano p. 181

⁸ Ibdm

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

svilupperà e si ri-svilupperà sempre uguale e diversa. La connessione e integrazione tra Eros e Logos si stabilisce nell'immaginazione dell'amante.

Aristotele parla dell'immaginazione dell'amante, il desiderio dell'amato può essere dolce (il dolce eros) solo se è sostenuto dall'immagine dell'amato. Nel momento della mancanza, l'amante si inabissa nello struggimento. La frustrazione del desiderio genera sentimenti negativi di amarezza, di tradimento. Il desiderio di riconquistare l'amato, porta l'amante all'esplorazione della tensione che lo fa soffrire ed è obbligato a conoscere i luoghi interiori ignoti che generano sofferenza. Formulare questa sofferenza e descriverla porta l'amante a dare voce all'ignoto. La poesia, il mito, il pensiero nascono dal desiderio erotico che continua ad interrogarsi e a creare immaginando nuove possibilità.

L'ignoto è sostenuto dall'immaginazione che seduce e che crea la ricerca dell'amato e con essa la storia, la nuova storia e la poesia non ancora scritta. Questa affermazione richiama l'appendice B del Libro Rosso dove Jung discutendo di Eros e Logos (Salomè ed Elia) e dell'importanza di uscire dal Logos, dal mito cristiano della figliolanza perché è ripetizione del già noto, e seguire invece Eros.

Qualcuno, perciò, preferirà rifugiarsi nel coraggio della disperazione anziché voler persistere in una visione del mondo che non ha nulla a che fare con la dissestata carreggiata del proprio agire abitudinario. Preferirà avventurarsi in un'oscura terra senza strade, correndo il pericolo di perirvi anche se la sua viltà dovesse ribellarvisi.⁹

l'Eros che spinge ad esplorare sentieri mai percorsi alla ricerca di noi stessi.

⁹ Jung C.G. (2009) – *Il Libro Rosso. Liner Novus*. Edizione lettura. Bollati Boringhieri 449

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Osserveremo i nostri protagonisti attraversare molti luoghi estranei e sconosciuti dove si dovranno confrontare con situazioni impreviste e scabrose da cui impareranno e nelle quali scopriranno o recupereranno parti di sé.

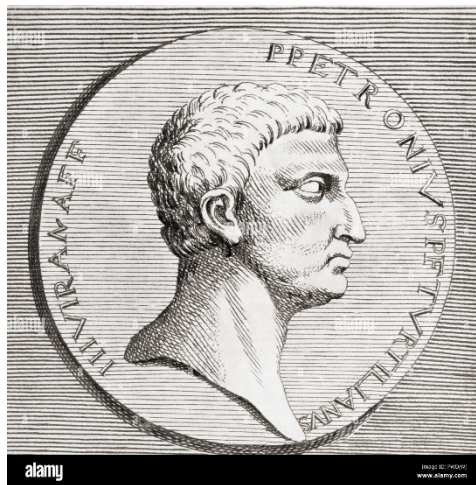
Per non fare solo retorica analitica è necessario entrare nelle storie che precedono il film, poiché il *Satyricon* descrive un'epoca, non storica, ma in divenire, in trasformazione che non ha precise connotazioni, sospesa in un presente assente e allo stesso tempo pregnante, dove ciò che avviene è sempre in un altrove. Nel procedere in questo scritto, un po' come nel film i nessi non sempre sono chiari, compaiono e si inabissano per poi riemergere. La traccia riposa nelle immagini che si imprimono come significative anche da un punto di vista più personale. Come nell'immagine del tuffatore, evocata nella scena della Pinacoteca, ci tufferemo nell'abisso, nell'ignoto e nel nostro caso riemergeremo guidati dall'immaginazione felliniana.



9. La Tomba del Tuffatore a Paestum

I mondi di Petronio e quelli di Fellini

Abbiamo iniziato con le prime scene del film per entrare direttamente in contatto con i personaggi ora analizzeremo alcune delle differenze e somiglianze tra il romanzo di Petronio e il film. Fellini è sempre stato perfettamente cosciente di non voler fare un film sul romanzo, per questo mettere a nudo le differenze permette di capire meglio perché il film di Fellini è un film sull'adolescenza, almeno dal mio punto di vista.



10. Petronio Arbitro

Incontro di Federico Fellini con Petronio Arbitro

Il romanzo di Petronio è giunto a noi in modo molto frammentato lasciando, quindi, largo spazio all'immaginazione di chi lo legge.

Fellini lesse il testo di Petronio durante la lunga convalescenza seguita alla malattia che lo aveva tenuto tra la vita e la morte per più di un mese in seguito ad una pleurite allergica che non era stata riconosciuta. La malattia era stata preceduta da una disavventura in tribunale con il produttore cinematografico Dino De Laurentis che aveva già iniziato a costruire il set cinematografico per il progetto del film *Il viaggio di*

G. Mastorna, che Fellini non si sentiva più di continuare. In effetti, non realizzò mai il progetto che avrebbe dovuto riguardare un viaggio nell'aldilà.

Il lungo ricovero alla clinica Salvator Mundi, al Gianicolo, fu risolto, non dall'Archiatra Pontificio che visitò il malato per aiutare i medici nel tentativo di trovare una cura, ma dall'amico del liceo Bagaròn. L'amico diventato medico andò a trovare Federico e diagnosticò la malattia, salvandolo. Il soprannome Bagaròn era stato meritato per il vocione dell'amico che risuonava nella classe del Liceo. *Bagaròn* è una forma dialettale, in italiano significa fare chiasso, divertirsi, creare situazioni rumorose e caotiche. L'amico Bagaròn è l'amico dell'adolescenza che irrompe a salvarlo scombinando le carte come il trickster. Uno scherzo del destino o un evento significativo? Possiamo evocare il trascendente, la sincronicità, forse possiamo semplicemente dire che il pensiero divergente permette di vedere dove la presunta conoscenza medica dei "baroni" non vede.



11. *Manifestazione studentesca 1968*

Uso la parola "baroni" perché le università del tempo, così come gli ospedali universitari erano governate *dai baroni universitari*, personaggi detentori del potere dediti al

clientelismo e resistenti al cambiamento che sfruttavano assistenti e studenti e bloccavano le carriere dei meritevoli non servili. Contro il sistema di potere, lottavano gli studenti. Le manifestazioni erano all'ordine del giorno così come gli scontri con la polizia. Fu infatti una di queste manifestazioni a bloccare l'ambulanza che a sirene spiegate portava Fellini verso il Gianicolo.

Nel viaggio verso l'ospedale l'ambulanza fu bloccata da una manifestazione e nel suo stato comatoso Fellini udì il medico implorare "lasciateci passare abbiamo un moribondo". Il viaggio nell'aldilà che avrebbe voluto fare con *G. Mastorna*, veniva sperimentato nella realtà. Durante la convalescenza Fellini decise di mettere in scena il *Satyricon* che divenne il viaggio in un mondo della realtà altra che aveva visitato nello stato di semi-incoscienza della malattia.

Il regista non voleva fare un film storico, disse che il suo sarebbe stato più un film di fantascienza, sui marziani! Perché, sarebbe stato impossibile immaginare un mondo di 20 secoli prima, quali fossero le logiche che lo guidavano e che cosa di quel mondo Petronio veramente descriveva? Perché usare Petronio? Credo che l'ora e il poi della follia creativa abbia bisogno di un contenitore e il romanzo era la base che aveva dato l'ispirazione e il via all'immergersi e al riemergere creando un mondo in divenire.

Facendo vivere attraverso le immagini l'antico che dava forma al nuovo. Fellini si dedicò attivamente a creare un antico per far nascere il nuovo. Ben consapevole che trasformare un romanzo, un'opera letteraria, in un'opera cinematografica non era cosa da fare, egli aveva altrettanto chiaro che non voleva un *peplum movie*. Il suo doveva essere un film sulla contemporaneità.

Vedremo ora come Petronio e Fellini si distinguano e si interpretino.

Il periodo storico di cui Petronio narra

Lo scritto di Petronio è un romanzo, narra quindi non la realtà che noi conosciamo dai libri di storia. La sua critica o l'angolatura dalla quale racconta il mondo è personale. Petronio sceglie di presentare il suo personaggio principale, Encolpio, iniziando col lamento sullo stato di decadenza in cui giace la poesia e la cultura del periodo con il suo



12. L'imperatore romano Nerone

mentore Agamennone.

Amplificazione

Un romanzo non è la realtà e l'autore può creare il suo mondo come vuole, perché porsi la domanda su quale fosse la realtà del mondo dell'autore? Per capire meglio le scelte o per capire l'interpretazione di Fellini? Curiosità per Petronio? Per il film di Fellini? Forse è un vezzo analitico, accettare la realtà del paziente per capirne le scelte e meglio accompagnarlo nel percorso? Petronio e Fellini non sono pazienti, i personaggi e le storie che creano insegnano però a pensare su di sé e aprono ad altri mondi fantasticati che hanno a che fare con noi. Come tentativo di risposta potrei sostenere che elaborare il contesto pre-narrativo riguarda l'amplificazione perché ci addentriamo nell'esplorazione di luoghi non reali che rendono reali i movimenti che conducono al significato di ciò che nell'insieme il romanzo o il film vogliono trasmettere. Amplificare è introdurre complessità nell'insieme da cui può emergere il significato. Se amplificheremo sul romanzo di Petronio, introducendo alcuni elementi conosciuti della sua vita, non lo faremo per imprigionarlo in uno schema ma piuttosto per lasciar emergere il nostro sentimento sulla storia che lui narra e per trovare il focus sul nostro interesse per il *Satyricon*.

Petronio era un nobile romano che osservava la decadenza del mondo romano attorno a lui. I valori etici che erano stati il nerbo della Roma di Giulio Cesare stavano sparendo. Già Giulio Cesare si era reso conto che per far funzionare la struttura imperiale era necessario far venire dalle Gallie, dalla Spagna e dalle aree del mediterraneo romano, i *cives*¹⁰ che avrebbero fatto funzionare l'impero. I *cives* romani che avevano ereditato e vivevano degli antichi privilegi non erano interessati a dedicare il loro tempo al bene comune, bisogna guardare altrove ai nuovi cittadini. Gli stessi imperatori non saranno più di origine romana e neppure italiana.

Petronio è parte dell'entourage di nobili romani ed intellettuali di cui Nerone, l'imperatore, ama circondarsi. Conosce molto bene la corruzione che regna a palazzo e le perversioni, comprese quelle sessuali dell'imperatore e della sua corte, le denuncerà nel suo testamento quando deciderà di suicidarsi.

Storicamente quello dell'Impero in cui vive Petronio è un tempo di relativo benessere per la popolazione, ma il mondo sta cambiando è in trasformazione, il benessere, l'affarismo, l'arricchirsi come unico scopo portano a brutture ambientali e morali.

Nerone sta cedendo l'impero alla borghesia affarista. Il nobile Petronio vive tutto ciò come un mondo in disfacimento, dove, clientelismo e malaffare prendono sempre più spazio, percepisce i valori, la struttura della società ereditata dai suoi padri come in dissolvimento. Infine, si suiciderà come molti altri nobili romani dell'entourage imperiale, parlerò di questo quando arriveremo alla *Villa dei suicidi*.

Non c'è moralismo in Petronio, descrive il suo tempo senza incorrere nei giudizi moralistici che sono di Catone o potrebbero essere anche i nostri cresciuti nel

¹⁰ I *cives* erano i cittadini romani con pieni diritti e privilegi che potevano essere eletti (scelti) alle cariche locali della burocrazia imperiale

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

moralismo cattolico. Fellini come Petronio in *Satyricon* non è giudicante, lascia parlare le immagini e i personaggi e li segue con attenzione ed interesse. Petronio e Fellini, simili in questo, descrivono il mondo con le meschinità e le grandezze, non condannano, non fanno la morale.

Giovenale e Catone erano dei moralisti che si scagliavano contro le donne, la loro libertà sessuale, la libertà di fare viaggi, di parlare di politica. Facevano la morale anche sull'ellenizzazione o l'orientalizzazione del costume romano. Come intellettuali si rendevano conto delle condizioni di trasformazione e le vivevano come catastrofiche perché annunciavano la fine del loro potere¹¹.

Petronio ha un atteggiamento diverso vede la fine dell'élite romana e ne piange ma non condanna, gli storici e gli accademici di letteratura latina riconoscono che è uno scrittore di una melancolia profonda. Fellini coglie appieno questo aspetto e fa parlare il suo Encolpio di solitudine. Il poeta Eumolpo tradirà la poesia per arricchirsi ma ritornerà con tutta la sua consapevolezza etica a smascherare il cannibalismo di chi mangerà il suo cadavere per avere l'eredità.

Fellini e il contesto storico

Anche il mondo in cui vive Fellini, è un mondo che risorto dalle ceneri del fascismo e della Seconda guerra mondiale, conosce il benessere del boom economico. Gli Italiani hanno lasciato la tradizionale agricoltura per il lavoro nelle fabbriche. I figli degli immigrati del sud Italia vanno a scuola e all'università, l'istruzione è diffusa, i giovani contestano e vogliono la libertà. I valori tradizionali stanno tramontando e viaggiamo verso un periodo di trasformazioni libertarie. Pochi anni dopo, negli anni 70 saranno

¹¹ Pace N. (2007) - Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* in : *Fellini-Satyricon*, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

varate le leggi per approvare il divorzio, la legge sull'aborto e importante, la legge sullo stupro come reato contro la persona. Anni di preparazione a cambiamenti importanti anche se nel nostro paese ancora oggi le leggi sono fatte con l'occhio rivolto all'altra parte del Tevere ... in Vaticano. È un mondo in evoluzione, che rapidamente progredisce verso valori democratici di uguaglianza da una parte, e di consumismo che diverrà sfrenato dall'altra.

Non sfugge a Fellini che anche se il nuovo avanza, il vecchio resiste. A differenza di altri creativi ed intellettuali non fa mai discorsi politici, sono le sue immagini, il suo modo di creare i personaggi che richiamano alla profondità etica che va oltre i credi religiosi, per addentrarsi, parafrasando Jung, nell'etica inconscia che può includere il mostruoso senza giudizio morale. Non dimentica le ombre e le interroga, lo fa in modo originale a lui congeniale con la scenografia e la macchina da presa creando atmosfere oniriche.

Inconscio Psicoide e fenomeni paranormali

Immersa nella preparazione di questo scritto, leggendo e guardando immagini di repertorio, mi sono imbattuta nell'informazione che durante la lavorazione del film, la notte si girano scene nella zona cimiteriale sull'Appia Antica dove la troupe si sposta e lavora tra le tombe ad ascoltare i sussurri delle ombre che lì si muovevano. Sono guidati da Genius il sensitivo al secolo Eugenio Mastropietro che raccoglierà i sussurri, nel film farà la parte di Ermerote. Tra l'antico e il moderno l'esplorazione dei ruderi sotterranei riserverà molte sorprese a dimostrare che il confine tra presente e passato è variabile e che la realtà comprende vari livelli e come con l'inconscio possiamo spostarci da un livello ad un altro.

Nella costruzione della metropolitana di Roma emergevano in continuazione reperti archeologici, in uno dei viaggi nel sottosuolo, tra sussurri e grida dell'antico,

accompagnati da un archeologo, Genius a modo suo individuava la presenza e la funzione cui erano stati destinati i luoghi diroccati che incontravano, con grande irritazione dell'archeologo che pur non condividendo la metodologia doveva ammettere la precisione dei ritrovamenti suggeriti dal sensitivo.

Il modo di creare del maestro Fellini è estremamente immaginativo, nei video che lo ritraggono mentre sta girando le scene, riusciamo a cogliere che è tutt'uno con l'immaginazione a cui sta dando forma, sta rappresentando e vivendo un'immaginazione attiva. Così i viaggi tra gli antichi sepolcri del cimitero sono l'entrata ad un altro livello di coscienza dove il tempo che abbiamo definito sospeso diventa il tempo-non tempo di Goedel¹².

In questo contesto, nell'intervista rilasciata ad Alberto Moravia nel 1969 a conclusione del film, Fellini parlando del suo immaginario dirà che nel *Satyricon*

*l'atmosfera è quella dei sogni molto bui, molta notte, molti ambienti oscuri. Passaggi angosciosi ed angusti, cercherò di operare una contaminazione del pompeiano con lo psichedelico, dell'arte bizantina con quella pop, di Mondrian e di Klee con l'arte barbarica.*¹³

Il pompeiano e lo psichedelico sono la sintesi dell'atmosfera giovanile degli anni che verranno.

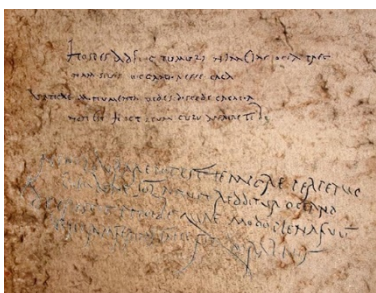
¹² Palle Yourgrau (2016) – Un mondo senza tempo – l'eredità dimenticata di Goedel e Einstein. Il Saggiatore. Milano p.15

¹³ Moravia A. (giugno 1969) – Velato di cenere, popolato di mostri, il *Satyricon* sarà il documentario di un sogno in *Vogue Italia*. pp100-115.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Il pompeiano, lo psichedelico ed altro

I personaggi *del Satyricon* sono degli antieroi. Diversissimi dai centurioni romani al dopobarba e dagli schiavi belli e aiutanti come Spartacus, o come i protagonisti di quelli che definiamo *peplum movies*. Così come abbiamo già visto nelle prime due scene abbiamo i 2 giovani parassiti che per loro stessa ammissione vivono di espedienti nella Roma imperiale volgare e dominata dalle nuove classi sociali. In questa prima scena di ispirazione pompeiana potrebbe essere il muro con i graffiti su cui si staglia l'ombra di Encolpio. Esistono infatti i graffiti pompeiani, che Fellini e gli storici che collaborano con lui conoscono bene.



13, 14. Graffiti pompeiani e Graffiti felliniani della prima scena con ombra di Encolpio.

Per il film però il muro sul quale si staglia prima l'ombra e poi l'immagine di Encolpio è frutto della creatività di Fellini e realizzato da Nino Scardia. Ogni cosa presente nel film viene immaginata da Fellini e realizzata dalle maestranze e dai pittori spessissimo da suoi bozzetti, altre volte seguendo le sue indicazioni.

Fellini vuole un muro rossastro con dei graffiti e commissiona il lavoro al pittore ed amico Nino Scardia come dice il pittore: facevo, interpretando quello che mi veniva chiesto, ma era Fellini che creava e approvava o non approvava (148)¹⁴. Il risultato che

¹⁴ Zanchetti G. (2007) – Fellini-Satyricon e l'arte contemporanea. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario p. 148

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

vediamo nel film è sì un richiamo a Pompei ma con una variazione molto moderna, le scritte di protesta sui muri che Fellini avrebbe voluto incomprensibili in latino e greco. Il muro che è stato realizzato per il film richiama le esperienze artistiche degli anni Cinquanta a cui Scardia si riferì. L'arte contemporanea di questa prima scena è l'unico nesso riconoscibile e in un certo senso destabilizzante perché il protagonista è vestito in modo incongruo alla modernità.

¹⁵Il muro con i graffiti della prima scena è storia contemporanea. La contemporaneità sarà protagonista anche nella scelta degli attori.

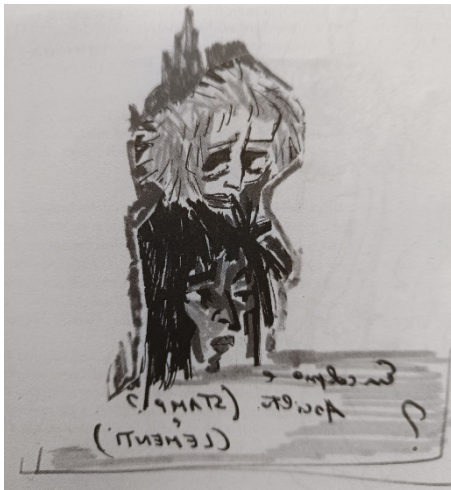
Gli attori

I due giovani attori scelti per il *Satyricon* sono perfetti rappresentanti della gioventù degli anni 68/70. Martin Potter e Hiram Keller dalla bellezza maschile ambigua come del resto lo erano Helmut Berg bello e dannato nel film di Luchino Visconti *La caduta degli dei*. Terence Stamp nel film di Fellini *Toby Dammitt*. Pierre Clementi in *Porcile* di Pier Paolo Pasolini. Per Gitone fu scelto il diciassettenne Max Born

“passività dolcissima e inespugnabile di una pianta, un pallore ambiguo, morboso da ragazza tubercolotica... cultore di discipline orientali, fumatore di droga, amatore precoce e disponibile¹⁶.

¹⁶ Hughes E.L 1971 On the set of Fellini *Satyricon*. A Behind .the-Scenes Diary. William Morrow and Company Inc.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.



15. Schizzi di Fellini degli attori

Abbiamo una caricatura di Fellini su Max Born/Gitone¹⁷, e uno studio su Encolpio e Ascilto¹⁸. Credo le scelte degli attori vadano considerate nella loro realtà, perché perdurano nella memoria e parlano di un'epoca. Aggiungerei la scelta per la parte di Enotea di Donayale Luna, la prima indossatrice afro-americana di fama internazionale che lasciò gli Stati Uniti per l'Europa a causa dei pregiudizi razziali nei confronti di una indossatrice di colore.

Sono scelte che parlano della libertà di pensiero necessaria per esplorare il buio mondo che sotto la presunta veste libertaria nasconde i pregiudizi. Con il suo modo di fare cinema Fellini scardina, in un'Italia ancora beghina e benpensante molti degli assiomi che governavano e per certi aspetti ancora governano i pregiudizi di genere e le classi sociali.

¹⁷ Zanchetti G. (2007) – Fellini-Satyricon e l'arte contemporanea. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario p. 139

¹⁸ Ibidem p.140

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Brevi accenni alla cinematografia e alla danza nell'Italia nel periodo

Sono citati gli attori del *Satyricon* e quelli degli altri film di registi italiani del periodo perché nella loro diversità sono gli attori protagonisti dei film che hanno segnato la storia generazionale che mi appartiene.

Fellini, Visconti, Pasolini nella loro diversità parlavano, attraverso le scelte cinematografiche, il linguaggio di chi rivoluzionava gli stereotipi di genere e di classe. Chiedevano e proponevano un cambiamento di prospettiva. Una rivoluzione davvero pacifica la loro. Rappresentano il cinema che mi autorizzò a pensare in modo altro. Non posso fare a meno di aggiungere il danzatore Rudolf Nureyev dalla *bellezza travolgente di un antico dio* che introdusse il tema dell'omosessualità performando nel balletto *Monument for a Dead Boy*¹⁹ di Van Dantzig, rappresentando in modo struggente la storia della repressione dell'omosessualità e mi fece capire l'importanza della danza contemporanea per rappresentare la violenza, emotiva e non solo, esercitata nei confronti della scelta di genere.



16. Rudolf Nureyev

In quegli anni Nureyev era la star dei balletti di danza classica del teatro alla Scala e noto a noi da poco usciti dall'infanzia per la danza classica delle fiabe come *Biancaneve*, la sua bravura e bellezza erano note ma la potenza emotiva della danza contemporanea

¹⁹ Van Dantzig R. (Premier 19 giugno 1965) – *Monument for a dead boy*. Nureyev si esibì con il Balletto nazionale olandese nel 1968.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

su un tema come quello dell'omosessualità era una rivoluzione semantica. Ricordo un suo balletto, parecchi anni dopo la performance del 1968, credo nel 1973 sul palcoscenico allestito al Castello Sforzesco all'interno del Cortile delle Armi, dove Nureyev rappresentò una parte del *Monument* che mi lasciò ammutolita e tremante per la forza tragicamente erotica che trasmetteva. Questo ricordo si associa al fatto che a quel tempo la cultura era democratica, gli spettacoli erano quasi gratuiti e alla portata di tutti, l'operaia che mi accompagnava senza avere un'educazione canonica sapeva più di me sul balletto e su Rudolf Nureyev, dissidente fuggito dall'URSS nel 1961.

Rudolf Nureyev, così come Helmut Berger, Pierre Clément e gli altri furono fotografati per Vogue e Harper Bazaar da fotografi famosi che enfatizzarono la loro bellezza ed ambiguità e per noi costituivano una liberazione dai modelli maschili machi e violenti. Nella fotografia di Nureyev i gioielli della foto potrebbero essere quelli voluti da Fellini per il film *Satyricon*. Ancora oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, dopo le stragi dell'HIV e quelle ancora peggiori della regressione a sogni totalitari, riconosciamo i volti di questi attori come promessa della possibilità di uscire dall'oscurità del pregiudizio e dell'ignoranza moralistica del potere opprimente della classe dominante. Da qui l'importanza dei film come quelli di Fellini perfettamente in linea con proposte emancipative e di revisione dei pregiudizi.

I giovani

A proposito della gioventù del periodo cui mi riferisco, non è un caso che quando il film fu presentato al Madison Square Garden di NY i giovani accorsero a vedere la nuova opera del regista italiano che proponeva un mondo corrotto che aveva necessità di essere cambiato.

Per Fellini l'accoglienza del suo film da parte dei giovani Americani fu indimenticabile perché avvicinava il suo film alla contemporaneità.

Era uno spettacolo stupendo quell'armata di hippies [...]. Imprevedibilmente, misteriosamente, in quell'ambiente fra i più improbabili, Satyricon sembrava aver trovato una sua naturale collocazione. Non pareva neanche più mio nell'improvvisa rivelazione di un'intesa così segreta, di legami tanto sottili e mai interrotti, fra l'antica Roma della memoria e quel pubblico fantastico dell'avvenire²⁰.

Un ricordo personale dell'Italia del 1969, il settimanale ABC popolare tra noi giovani attivisti vedeva nel film di Fellini un'ulteriore possibilità di discutere di libertà sessuale, di censura e di cambiamenti sociali. La vicenda di Fellini con le autorità ecclesiastiche che avevano condannato la *Dolce Vita* ci erano nota, era per noi la conferma del potere repressivo presente nella tradizione religiosa, il più aspro critico di Fellini era il cardinal Montini arcivescovo di Milano diventato papa Paolo VI. Fellini era un esponente del cambiamento e quindi invisibile alle autorità ecclesiastiche²¹.

Il mondo nuovo aveva i capelli lunghi, camminava a piedi scalzi per il mondo e voleva il cambiamento. Diversamente da Pasolini che inizialmente vedeva nei giovani del proletariato le forze nuove contro il fascismo e per la democrazia, Fellini osservava i beats, figli dei fiori, *i capelloni* come le nuove leve verso la trasformazione.

Perfettamente inserito nel mondo dell'attualità Fellini venne intervistato per Vogue da Moravia e per la prima edizione italiana di Harper Bazar. Se ABC era un giornale politico alternativo ben altri erano i lettori di Vogue e Harper Bazar. Erano giornali di

²⁰ Be Berti R. (2007) – Riflessi di Fellini-Satyricon nella stampa periodica. In: Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario P.294

²¹ Vedi Nicolosi M. at p ?

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

moda ma anche di costume e capivano il significato di avanguardia intellettuale che Fellini rappresentava. Apprezzavano e in parte sembravano riconoscere gli aspetti intellettuali coinvolti nelle scelte cinematografiche e musicali del *Satyricon* che non erano di immediata comprensione ed erano in grado di capire alcune delle scelte che riguardavano il trucco, le acconciature, i pepli e i chitoni disegnati per il film, i gioielli creati e approvati da Fellini. Nel *Satyricon* tutto era visionario e inventato, la moda antica era espressione dell'invenzione moderna e le riviste di moda ne erano affascinate.

Contemporaneità e immaginazione

I giovani Encolpio e Ascilto portano le tracce della contemporaneità e fanno da guida attraverso il mondo immaginario che con i molti lati oscuri sarà la realtà da esplorare. La nostra guida è Encolpio un giovane parassita contemporaneo anche se collocato in una presunta antichità. La sua contemporaneità consiste nella contraddizione tra il mondo in cui vive con le violenze e le brutture e il senso che deve trovare per se stesso.



17. Encolpio e Vernacchio nella scena al teatro di Vernacchio.

Esploriamo con lui i tetri ambienti del teatro di Vernacchio, un luogo insensato, caotico, anche un po' manicomiale che mette a disagio. La specialità di Vernacchio è quella di fare peti che è anche uno dei possibili significati del suo nome, l'altro significato del nome è quello che si riferisce alla libertà riscattata alla schiavitù, quindi un liberto. La volgarità è associata a queste due condizioni essere un liberto che recita facendo peti. I liberti possono perdere la loro condizione e ritornare schiavi e questo ci spiega perché quando nella scena il magistrato parla facendo pesare la sua autorità Vernacchio cede Gitone.

Vernacchio! La tua condotta è diventata intollerabile già per quel tuo motto contro Cesare potremmo privarti delle parole...e tu continui a fomentare disordine? Lascia che quel giovane riprenda lo schiavetto, o domani faccio bruciare il tuo teatro.

Il magistrato però è solo un ricattatore che vuole, come tutti gli uomini maturi, padri di famiglia, come ricorda Ascilto nella scena iniziale del film, avere Gitone per sé.

Encolpio e Gitone sfuggono all'insidia e nella notte buia trovano Calpurnia (Scena IV – Quartiere della Suburra. Esterno. Notte).

Encolpio e Gitone mano nella mano camminano nei vicoli bui sfuggendo a chi sembra inseguirli, forse il magistrato, arrivano da una vecchia laida con una ricca acconciatura di guardia ad una porta che li apostrofa dicendo

guarda chi c'è?

Calpurnia, dove abitiamo noi?

E dove volete abitare? Qua bambini belli!



18. Calpurnia guardiana della porta in *Satyricon*

Per capire questa scena bisogna entrare nei particolari della sceneggiatura.

L'accuratezza del trucco della vecchia, della sua acconciatura che richiama quella dei ritratti dei Musei Capitolini, successive di una decina d'anni al tempo di Petronio, stanno ad indicare un interesse particolare per la sua figura. I colori della porta, il trucco e la capigliatura sono un riferimento alla *Villa dei Misteri* di Pompei. Gli affreschi rappresentano l'iniziazione di una fanciulla alla sessualità, Dioniso e Arianna presiedono la cerimonia. La figura della preadolescente terrorizzata che è lì per essere iniziata, fa pensare ma gli adulti attorno sembrano protettivi. Le analiste Junghiane che si sono occupate degli affreschi e dell'iniziazione femminile potrebbero aver trascurato che forse l'iniziazione era sì alla sessualità ma a quella dell'eterea.



19. *Villa dei Misteri. Pompei*

Calpurnia a guardiana della soglia sta a significare che da lì si entra in un altro mondo. All'entrata nel lupanare la statuette di Venere potrebbe essere un richiamo alla piccola Venere di Pompei. Per i due giovani i pericoli non sono finiti. Il vecchio Lenone vorrebbe appropriarsi di Gitone.

Addentrandonci al seguito della nostra coppia entriamo anche noi in contatto con le perversioni sessuali di vario genere. Camminando nel quartiere della Suburra giungiamo *all'Insula Felicles Insula Felicles* già accennata nell'introduzione per il richiamo dantesco è uno spaccato di quella che potremmo definire come "edilizia popolare della Roma antica".

Nella Roma imperiale che è la connotazione storica in cui si inserisce il film di Fellini, esisteva il fabbricato di Fellicula un enorme caseggiato mal costruito che cresceva



20. *Insula Felicles*

accanto al Pantheon. Abitato dal popolino, fangoso, puzzolente, senza fognature, costruito con materiali di scarto che spesso crollavano proprio perché precari, conteneva umanità varia. Le informazioni storiche ci raccontano che l'altezza vertiginosa di queste costruzioni era causa dei crolli frequenti. Nella Roma del tempo esistevano altre *Insulae*, altri caseggiati creati dagli speculatori per arricchirsi che spesso si incendiavano o crollavano, luoghi umidi e malsani.

L'insula è presentata come un vero inferno, i *peccati* di questo inferno non sono divisi per gironi come nell'inferno dantesco ma mescolati e collocati nei vari loculi opprimenti e saturi di disgusto e tristezza.

In questo luogo sovrappopolato da un'umanità miserabile, la giovane coppia sale mano nella mano e l'insula un po' si rischiara, intravediamo l'oblò sul soffitto, che richiama quello del Pantheon, da cui entra però luce crepuscolare. I nostri ragazzi si fermano in un luogo più pulito di quelli che abbiamo visto e trovano uno spazio un po' separato e qui assistiamo ad una scena di tenerezza inaspettata in quel luogo, Gitone bacia la mano di Encolpio che gli sta di fronte, nell'inquadratura successiva giacciono abbracciati.



10. *Encolpio e Gitone abbracciati.*

La scena fa pensare che nonostante Encolpio si presenti come chi si è macchiato le mani di sangue mantiene dentro di sé uno spazio pulito e la relazione con Gitone sembra essere espressione di questo desiderio d'amore forse ingenuo, che lo rende però sensibile. Se fosse amore romantico la storia finirebbe qui ma così non è ed Ascilto arriva, in quello che è anche il suo alloggio, e i due discutono sulla divisione dei beni. Come già accennato l'esito della nuova discussione tra i due amici è che Gitone libero di scegliere se ne andrà con Ascilto.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Poco dopo la triste, caotica e lurida *Insula Felicles* crollerà, nel film si sente un boato come se fosse un terremoto. L'insula inizia a crollare, Encolpio cerca di fuggire. Vediamo scene raccapriccianti uomini, donne, bambini che cercano scampo, cavalli imbizzarriti imprigionati, lo stabile infernale crolla seppellendo i suoi abitanti.

Scena X – Pinacoteca



11. Encolpio nella pinacoteca.

Finalmente dopo lo squallore degli ambienti della Suburra e dell'Insula ci troviamo in uno spazio bianco luminoso con statue e quadri antichi, Encolpio ed il poeta Eumolpo si incontrano per la prima volta.

Psicologicamente potremmo dire che il crollo libera Encolpio dallo sfacelo e dal putridume, dall'inferno nel quale viveva. È pur vero che lo spazio condiviso con Ascilto e in cui amava Gitone non era squallido come il resto del caseggiato e dei loculi intravisti camminando nel lupanare e *nell'insula Felicles*. Lui ed Ascilto avevano saputo creare uno spazio relativamente protetto. Potremmo paragonare il crollo dell'*insula* ad un momento di grave crisi psichica; se così fosse la Pinacoteca rappresenterebbe un luogo dove ritrovarsi. Una sorta di stanza analitica? Un luogo protetto. Le minacce sembrano

finite e i reperti dell'antico, rifacimenti di opere romane e greche, così come i due ritratti di Gitone, con il suo sguardo ammiccante, sono anticati.

Se pensiamo a Encolpio nella fase di passaggio verso l'età adulta, possiamo pensare alla camminata attraverso l'Insula come ad una revisione del passato che l'adolescente deve in qualche modo riconoscere per liberarsene. Gitone è lo schiavetto ma Encolpio e Ascilto sono liberi, hanno sperimentato cosa significa essere schiavi. Inoltre, un adolescente si deve emancipare dalla "protezione/dipendenza/schiavitù familiare". L'amore per Gitone potrebbe essere per Encolpio il desiderio di esperire relazioni costruttive, non tollera però la frustrazione come dice Jung nel Libro Rosso l'eros (Salomè) inizialmente è cieco.

Tra i reperti del passato della pinacoteca che rievocano soggetti minoici, vasi greci, dipinti romani, fatti dal pittore Scardia, è riconoscibile la scena erotica della Tomba del Tuffatore ritrovamento avvenuto a Paestum il 3 luglio 1968 giusto in concomitanza con l'inizio del film. La scena erotica è tra due giovani uomini.

La pinacoteca è un luogo d'arte per unire passato e presente ed Eumolpo è accogliente contento di spiegare e sostenere Encolpio.



12. Particolari Tomba del Tuffatore a Paestum

L'Eumolpo di Fellini è diverso da quello di Petronio per il quale il poeta è un opportunista, un ruffiano astuto e scettico. Mentre per Fellini il poeta Eumolpo suscita simpatia, si oppone a Trimalcione l'arricchito quando si appropria dei versi che sono di Lucrezio, non scende a compromessi, è arguto ed ironico ed ha un atteggiamento di interesse benevolo e rispettoso nei confronti di Encolpio quando esprime i suoi punti di vista. Secondo Luca Canali²², il latinista che collaborò con Fellini, Eumolpo assomiglia a Fellini, uno studioso, che si appassiona alla sua opera.

All'interno della Pinacoteca Encolpio riconosce alcuni dipinti ed in tono trasognato nomina alcune opere

*Gaminede...Narciso...Apollo che trasformò in un fiore l'ombra del giovanetto...
tutti i miti ci parlano d'amore.... Di unioni senza rivali... ma io mi sono preso in
casa un ospite crudele.*

interviene Eumolpo che si avvicina al giovane

²² Pace N. (2007) - Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* in : *Fellini-Satyricon*, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario

Io sono un poeta –

e continua

Tu dirai! ma com'è che ti vesti così malamente?...eh proprio per questo ...la passione per l'arte non ha mai arricchito nessuno. Non so perché! ma la povertà è sempre sorella del genio.

Mi chiamo Eumolpo

I capolavori che vedi in questa pinacoteca denunciano il letargo attuale ...una pittura così oggi non la sa fare nessuno ... e da che cosa è stata provocata questa rivoluzione?

Dalla brama del denaro! Nei tempi passati l'ideale dell'uomo era la virtù pura e semplice e per questo fiorivano le arti liberali,

vengono menzionati Eudosso l'astronomo e Lisippo l'artista.

Mentre noi tra vino e baldracche ... neppure i capolavori che ci sono conosciamo più! Ma dove sta la dialettica? Dove è andata l'astronomia? Dov'è la filosofia che una volta era la strada maestra.

Non ti meravigliare mio giovane amico se la pittura è finita.

Il ruolo di Eumolpo è quello del mentore che rivela al giovane la realtà del mondo nel quale vivono. Inizia in questo modo il processo di sviluppo di Encolpio. Riconoscere Ganimede e Narciso e associarli al mito è forse l'inizio dell'elaborazione della sua relazione con Gitone ed è qui che Eumolpo interviene dicendo io sono poeta. L'arte irrompe spostando il piano della riflessione sulla perdita della bellezza per un mucchio

d'oro. Re Mida ritorna senza essere menzionato nel suo significato di perdita di senso ed energia vitale come nel *Fedro*.

Qual è il mito personale di Encolpio che cosa deve attraversare? Nella scena della cena di Trimalcione vediamo Encolpio ed Eumolpo assistere alla totale mancanza di etica del padrone di casa. Tutto è caotico, eccessivo, tutto quello che accade o non accade ha a che vedere con l'arroganza e la reificazione del self made man. È una scena faticosa, dall'atmosfera pesante, dominata dalla volgarità di Trimalcione che vuole essere acclamato come poeta, Eumolpo mette in pericolo la sua vita opponendosi alle bestialità che il suo ospite dice. La babele delle lingue parlate è un altro degli enigmi di questa scena.

La babele delle lingue

Trimalcione parla italiano con un'inflessione del sud del Lazio, i suoi ospiti lo salutano in latino: *Gaius vivat*. E ci sono altri dialoghi in latino con *pronuncia restituta* e non la *pronuncia ecclesiastica* che potrebbe essere compresa da chi avesse fatto studi classici.

Alla cena di Trimalcione entra il multilinguismo che doveva essere una caratteristica dell'Impero Romano che comprendeva popolazioni che abitavano ampi territori che andavano dal Vallo di Adriano a tutto il nord Africa Egitto, Turchia, Tunisia, Palestina, la parte che oggi chiamiamo Medioriente, sono presenti anche lingue non riconoscibili parlate dagli schiavi.

Il melting pot creato da Fellini con il multilinguismo dei suoi personaggi è un modo per ritrarre la realtà. Il linguaggio che usi svela da dove vieni, chi sono i tuoi avi, quanto istruito sei, la classe sociale da cui provieni. Far parlare tante lingue diverse ai personaggi è anche un modo per distribuire gli idiomi e renderli tutti degni di essere

parlati. Decidere poi che per il latino si sarebbe usata la *pronuncia restituta*²³ invece che la *pronuncia ecclesiastica* che è quella che si impara al liceo, è una scelta che va nella direzione dell'estraniamento, siamo in un mondo di cui non capiamo la lingua, in cui faticiamo a comunicare, dove però tutte le lingue possono essere parlate e rivelano le diversità come vedremo con Lica. L'altro aspetto riguarda l'umiltà dell'estraniamento: siamo tutti estraniati, allo stesso tempo alcune delle scene comunicano la dolcezza e la melanconia che il canto in una lingua sconosciuta può comunicare, come la schiava del sotterraneo della *Villa dei suicidi*.

L'italiano che viene parlato anche se comprensibile è pesantemente accentato da inflessioni regionali, di varie regioni del sud. Distinguibili sono gli accenti Pugliese, Siciliano, Napoletano, tutte regioni del sud Italia.

Va precisato che nell'Italia del 1968 l'immigrazione verso nord dalle località del sud Italia, richiesta per il lavoro nelle fabbriche, aveva esposto gli accenti regionali che erano sinonimo di appartenenza a culture e tradizioni diverse spesso con molti pregiudizi nei confronti del sud.

Gli omeristi alla cena di Trimalcione decantano in greco versi di Pindaro ²⁴... mescolati ad una poesia in lingua turca del poeta Orban Veli Kanik²⁵ che così recita

Immersi

Abbiamo mari, immersi nel sole;

abbiamo alberi, immersi nelle foglie,

²³ La pronuncia restituta era quella delle classi colte, la pronuncia classica, non era il latino parlato dal popolo.

²⁴ P. 116

²⁵ P. 126

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

mattina e sera,

tra i nostri mari e i nostri alberi vaghiamo,

immersi nella miseria.

La miseria dell'esistenza una riflessione sulla vita e sulla morte, infatti Trimalcione porterà in visita al suo monumento funerario costruito in modo da tramandare ai posteri la sua presunta grandezza. Sorta di camuffamento che gli garantirà il ricordo imperituro. La poesia non lascia però alcun dubbio sulla condizione umana.

Scena – XXVIII

Finalmente liberi dalla presenza di Trimalcione ritroviamo Eumolpo e Encolpio in un luogo spoglio. Encolpio cerca di rianimare il poeta. La prima frase che Eumolpo completamente spossato dalla serata dice al giovane amico è:

i poeti muoiono Encolpio ... ma che importa, la poesia resta.

Fratello mio sei stato l'ultimo compagno della mia vita! Potrai dire: "ho conosciuto Eumolpo! Il poeta.

non lascerà in eredità le navi di Trimalcione ma:

ti posso fare erede solo di quello che ho avuto io ...Ti lascio la poesia, ti lascio le stagioni, soprattutto la primavera e l'estate, ti lascio il vento, il sole il mare, il mare che è buono, e anche la terra è buona ... le montagne, i torrenti, i fiumi, e le grandi nuvole che passano, solenni e leggere ...

E ti lascio gli alberi, e i loro agili abitanti, l'amore, le lacrime, la gioia, le stelle, Encolpio, ti lascio! I suoni, i canti, i rumori! La voce degli uomini, che è la musica più armoniosa ... ti lascio.

La nave di Lica, il pirata con l'accento tedesco

Nelle scene successive dalla XXIX – alla XXXIX facciamo la conoscenza di Lica di Taranto, il pirata che fa razzia di ricchezze per l'imperatore.



24. Locandina del film di Gunter Grawert

Encolpio viene preso come schiavo e si ritrova nella stiva della nave insieme ad Ascilto e Gitone anche loro catturati dagli uomini di Lica. Gli schiavi giovani e belli sono merce preziosa. Lica è vecchio e sfida i giovani alla lotta per ucciderli e per dimostrare di essere forte.



25. Lica ed Encolpio sposi.

Risparmia Encolpio per la sua bellezza e lo sposa dopo il vaticino favorevole della bella Trifena che dà responso favorevole.

Lica vestito da donna che parla con accento tedesco ricorda *la notte dei lunghi coltelli* un film di Gunter Grawert, del 1967, in cui si narra la strage operata dalle SS, la milizia personale di Hitler, delle SA (Squadre d'Assalto) del partito nazionalsocialista, fedeli ad

Ernst Rhöm. Nel film al raduno i duri omaccioni delle SA mezzi ubriachi si truccano, si mettono il rossetto, si travestono da donne, come ad un carnevale. Svelano però il represso, la funzione inferiore si prende la rivincita. Hitler e le SS li stermineranno senza pietà, ma questo non fermò l'ascesa del Furer, e i successivi stermini.

Lica finisce decapitato dai soldati ribelli che annunciano la morte dell'imperatore e il cambio di regime. La sua testa galleggia sulle acque colorandole di sangue.

Interessanti sono gli sguardi che Ascilto, Gitone ed Encolpio si scambiano al momento della cerimonia con Lica vestito da sposa e con il velo in testa. sguardi che raccontano la derisione e la profonda estraneità all'abuso subito.

Dopo la violenza della ricchezza di Trimalcione, Encolpio scopre con Lica il patetico, ed allo stesso tempo drammatico, abuso del potere delle armi. L'insensatezza della violenza di Lica parla tedesco. Nel film il tedesco è sempre urlato reminiscenza dell'esperienza dell'Italia occupata dai Tedeschi che gli italiani dell'età di Fellini conoscevano bene²⁶.

Dopo la violenza del danaro quella del tiranno che prende ciò che vuole. Nella lotta iniziale con Lica, Encolpio ormai perdente smette di lottare quando capisce e si lascia andare all'abbraccio che gli salverà la vita.

Dal naufragio della nave di Lica e Trifena riescono a salvarsi Encolpio e Gitone e traggono in salvo Eumolpo che era restato a scrivere il suo poema mentre la nave si inabissava. Spinto dalla corrente un cadavere si avvicina alla riva e riconoscono che è Lica ed Encolpio dice:

²⁶ Nel 1943 dopo l'armistizio con gli alleati il nord Italia restò sotto la dominazione dei tedeschi. Con l'armistizio il Nord Italia restò a Mussolini che fondò la Repubblica Sociale Italiana sostenuta dalla Germania. Il Sud e il centro Italia restarono agli alleati.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

*quest'uomo prima potente, arrogante, aggressivo, orgoglioso del suo potere,
ecco come è ridotto, ora il mare lo travolge; eccolo in balia dei pesci e delle belve*

...

e conclude

Il naufragio è ovunque

Quest'ultima è una citazione di Melville ed è di immediata comprensione perché le nostre vite possono facilmente naufragare. Il naufragio come sconfitta, il disastro è sempre possibile, ma poiché è ovunque nonostante le difficoltà possiamo cercare altre rotte.

L'aristocrazia romana si suicida

Scena XLVIII – XLIX La villa dei Suicidi

Assistiamo al suicidio della coppia di nobili. Dopo aver riconosciuto agli schiavi la libertà e aver affidato loro i figli, un nobile romano e la moglie si suicidano tagliandosi le vene, parlando tra loro e bevendo una coppa di vino. Il suicidio inscenato è quello di Petronio che si tagliò le vene e poi se le fece ricucire e poi se le ritagliò fino a morire.

Nella sontuosa dimora al crepuscolo arrivano Ascilto ed Encolpio, entrano guardinghi e si aggirano osservando i mosaici e i dipinti insieme a loro scopriamo l'eleganza e la sobria maestosità della dimora. I due amici si bagnano divertiti nell'impluvium dell'atrio, sentono un lamento, nel dormitorio sotterraneo riservato agli schiavi, trovano una schiavetta piangente, la gentilezza di Encolpio la tranquillizza. Iniziano a divertirsi,

a inventare giochi erotici a tre ed è qui che Ascilto ed Encolpio si scambiano tenerezze.

La schiavetta ride della situazione. I due



26. *Giochi nell'impluvium*

amici si addormentano e la schiavetta canta melanconica a voce bassa in una lingua sconosciuta. Si risveglieranno per il crepitio del rogo funebre. L'atmosfera giocosa svanirà.

I suicidi di Petronio, Seneca, Lucano sono voluti da Nerone che li sospetta di aver partecipato ad una congiura contro di lui. Mentre nel *Satyricon* gli aristocratici scelgono di suicidarsi. È una differenza significativa di sfiducia totale nell'evoluzione dell'impero ormai destinato al deterioramento del potere ed alla totale sfiducia in quella che era stata la funzione dell'aristocrazia, davvero la fine di un mondo.

A differenza che nella pinacoteca (Scena X) le opere d'arte della dimora aristocratica in parte affreschi e in parte abbandonate per essere razziate, diventano oggetti che il nuovo imperatore ma più probabilmente i ricchi liberti prenderanno per sé. Si perderà la memoria.

Interludio

Dopo le scene della nave di Lica, Gitone sparisce dalla scena, restano Encolpio e Ascilto che sono tornati la coppia di amici compagni di strada. Se fino a qui il percorso era governato dalla presenza dell'amato e dal ripianto di Encolpio per l'amore perduto, la recuperata unità della coppia amicale dove porterà? Encolpio cosa imparerà? Quale sarà il suo percorso? Troverà la sua rotta. Fino ad ora abbiamo vagato con i nostri protagonisti fuori e dentro da scene oscure, spesso di notte. Ogni volta che Gitone ricompare, Encolpio lo guarda con tristezza e ritorna in mente il suo commento quando vede i dipinti che rappresentano Ganimede e Narciso



27. *La caverna dell'ermafrodita.*

Dopo l'incontro con l'insaziabile Ninfomane e la scoperta dei miracolosi poteri dell'Ermafrodita, arrivano al tempio di Cerere dove si recano in visita i questuanti che chiedono la guarigione miracolosa all'Ermafrodita. I due amici si associano al predone per impadronirsi del povero

esserino che tolto dal tempio buio e protetto dai due anziani che si occupano di lui, muore rapidamente per mancanza d'acqua. La scena sia nella caverna, quando si vedono i corpi devastati dalle malattie e la speranza di coloro che lì si recano a chiedere la grazia, sia quella della fuga, nella landa desolata con lo sgangherato carro che porta l'ermafrodita, sono raccapriccianti. Il predone istigatore della rapina a scopo di lucro per accaparrarsi i doni che i questuanti portano in compenso per i miracoli, accusa i due amici della morte dell'ermafrodita e si ingenera una lotta in cui i due rischiano di perire. Encolpio sarà salvato da Ascilto che infine ucciderà l'avversario con un palo appuntito recuperato dal carro che trasportava l'ermafrodita.

La città magica e il ritorno di Eumolpo (scena LVIII)

Dopo la lotta nel Labirinto contro il presunto Minotauro, Encolpio supplicherà pietà per



28. La città magica. La maschera del Minotauro.

non essere un uomo d'arme, ma un poeta e scoprirà la festa delle risate e il premino che gli spetta. E' l'Arianna che lo attende per essere da lui soddisfatta e qui davanti a tutto il pubblico che lo osserva, scoprirà di essere impotente. Tutti ridono di lui e la donna/Arianna lo insulta scostandosi e sputandogli addosso.

Encolpio resta sdraiato nel fossato e sospira disperato, Ascilto che ha visto tutto ride di lui. Encolpio singhiozzando dice all'amico

...Ascilto... ho perduto la spada!

Subito dopo Ascilto alza il braccio indicando qualcosa ed esclama

Guarda, Encolpio

Entra Eumolpo sdraiato su una lettiga e parla così dicendo:

Eh! Il lusso, ...la ricchezza, ...le belle donne, ...Le cene succulente e prolungate fino al canto del gallo...

Le mollezze che ottenebrano la mente,

Poi continua promettendo ad Encolpio il suo aiuto

Priapo ... è un dio dispettoso che ora ti fa di legno e ora di pasta.

Ma i rimedi ci sono! Il tuo Eumolpo ti guarirà.

Così Eumolpo accompagna Encolpio al Giardino delle Delizie dove le innumerevoli sollecitazioni non hanno effetto e quando è ormai disperato gli viene raccontata della maga Enotea, una maga molto potente.

Eumolpo se ne va e si danno appuntamento per il giorno dopo alla nave che li porterà in Africa.



29. Enotea la maga

Per andare dalla maga è necessario attraversare l'acquitrino, Ascilto accompagna l'amico, un barcaiolo li trasporta ed infine raggiungono la casa della maga. La capanna è misera con uno strano feticcio alle pareti, Encolpio entra e si appoggia al muro guardando verso la maga bellissima in certi momenti e come nella storia che gli è stata raccontata dalla sua vagina nasce il fuoco.

Mentre Encolpio resta in attesa, da un buco nel muro si intravede il barcaiolo che aggredisce Ascilto, la scena si ripete più volte.



30. Il barcaiolo aggredisce Ascilto.

Una donna molto formosa di pelle scura si avvicina e si sdraia nuda davanti ad Encolpio che si impone dicendo

Devo ... devo...devo

si toglie lo scuro mantello e l'abito e si sdraia sulla donna molto più grande e grossa di lui. Si sente debole il sussurro della voce di Ascilto che chiama

Encolpio ... Encolpio



31. La guaritrice.

Scena LXXI

Encolpio riemerge dalla casa caverna di Enotea guarito gridando felice

Addio Enotea madre generosa

Encolpio viene guarito dalla grande madre, ciò che la scena rievoca è la regressione alla madre-inconscio, il buio, il fuoco una sorta di calderone infernale, porta la rigenerazione e la trasformazione.

Encolpio annuncia divertito all'amico

bisogna stare allegri adesso e riguadagnare il tempo perduto...

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws. Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Il fiore della giovinezza appassisce presto

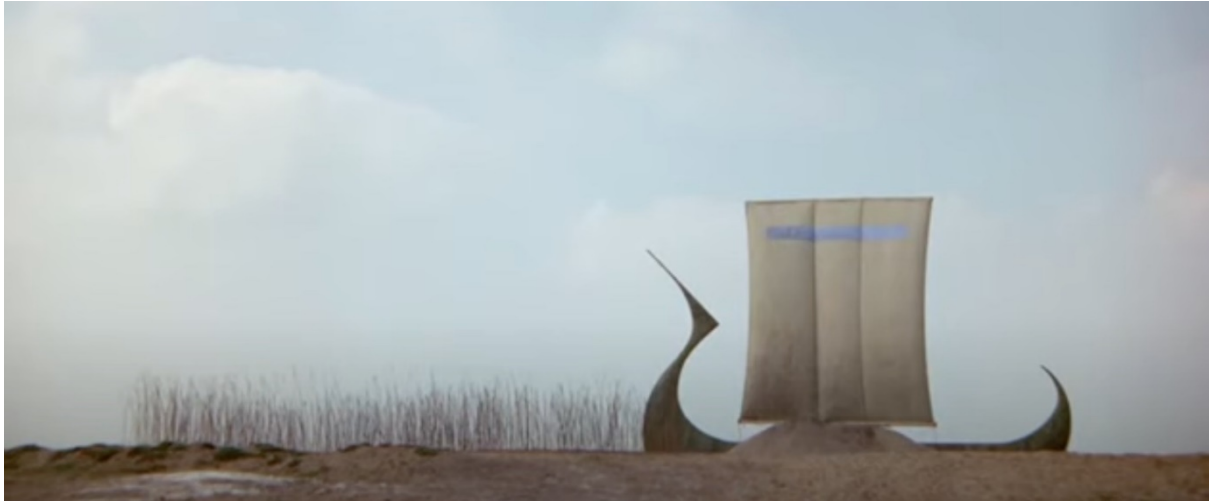
Invita Ascilto a correre per prendere la nave di Eumolpo che sta partendo carica di giovani e di merci preziose per l'Africa. Solo poi si accorge che Ascilto non lo segue e lo trova esangue presto morirà ed Encolpio a quel punto esclama:

*Dov'è adesso la tua gioia e la tua prepotenza? Sei in balia dei peschi e delle belve
...tu che poco fa ostentavi la tua innocenza guerriera Avanti mortali ora
riempitevi di sogni!*



32. *Morte di Ascilto*

Un nuovo naufragio, Encolpio ripete in parte quanto ha detto al ritrovamento del cadavere di Lica. Il nuovo naufragio ricorda i lati irrisolti del carattere dell'amico soprattutto quella innocenza guerriera che infine lo ha perduto. L'ostentazione della borsa piena di monete d'oro esibita davanti al barcaiolo lo ha perduto.



33. *Avanti mortali ora riempitevi di sogni.*

Il fiore della giovinezza, qual è la giovinezza felliniana? La creatività di Fellini è stata in grado di influenzare l'oggi degli anni 1970 proponendo e rinnovando i costumi, i gioielli le tradizioni antiche. Vogue fotograferà Nureyev con gioielli creati per il *Satyricon*, un gioiello da testa della maga Enotea viene trasformato per Vogue Italia e così le pettinature femminili di quegli anni²⁷. Tutto questo per dire che la creatività ringiovanisce il mondo e rinnova le potenzialità tra passato e presente per aprire nuove possibilità.

Avanti mortali ora riempitevi di sogni, forse questa è l'eterna giovinezza dei film come *Satyricon* e del suo creatore.



34. *Il capitano legge il testamento di Eumolpo.*

²⁷ Galletti E. (2007) - La percezione dell'antico. In : Fellini-Satyricon, l'immaginario dell'antico. Cisalpino Istituito Editoriale Universitario. P.244

Scena LXXIII

Sulla spiaggia la nave di Eumolpo, piccola e con la vela quadrata attende. Il giovane capitano legge ad Encolpio lo strano testamento di Eumolpo dove specifica che i suoi averi e le sue ricchezze saranno divisi con chi mangerà il suo corpo. I vecchi amici di Eumolpo si adegueranno e alacramente mangeranno e faranno a pezzi il suo cadavere pur di avere le ricchezze.

I giovani si allontanano ridendo e guardando i vecchi spolare e mangiare il cadavere. Se ne vanno verso la nave ormeggiata in attesa di partire. Il capitano chiede ad Encolpio:

Vieni via con noi?

Si.

Andiamo!

Il vento è favorevole. Ha rotto le nubi laggiù.



35. I giovani ridono della cupidigia dei vecchi crapuloni.



36. Icona di Encolpio

Sulla nave ormai in mezzo al mare Encolpio nelle sua veste di poeta narratore inizia a raccontare:



37. Andiamo! Il vento è favorevole.

Decisi si partire con loro, salpammo nella stessa notte, facevo parte dell'equipaggio. Toccammo porti di città sconosciute: udivo per la prima volta i nomi di KalisciaRectis....

In un'isola ricoperta di erbe alte e profumate si presentò un giovane greco e raccontò che negli anni....

Nella scena finale Encolpio si trasforma in un affresco e passano altre inquadrature che sono state viste nel film.



38. *Encolpio il poeta racconta.*

Conclusioni

Il film di Fellini è un film sulla giovinezza, sulla poesia e i suoi poeti, sull'amore.

Sull'amore dolceamaro del poeta che esplora nei meandri delle sue emozioni e trasforma l'indicibile in sentimento. Come ha fatto Fellini con Encolpio, lo ha trasformato molte volte facendo scoprire a lui e a noi aspetti impreveduti ed amari che lo hanno portato a trovare infine il suo mito e la sua storia.

È bello pensare all'adolescenza come ad un processo continuo che ci rinnova e si ricrea se solo riuscissimo ad accettare Eros dolceamaro.

Fellini ci invita a percorrere le strade mai percorse.

The Sacred, Religion, and Faith in Federico Fellini Indiscreet Ascertainment by an Analytical Psychologist

Maurizio Nicolosi¹

Summary:

Fellini believer? Fellini Catholic? Fellini (anti) clerical? Much has been hypothesized and said about the narrator from Romagna, but neither the critical essays nor the interviews allow for answers, not only definitive but not even sufficiently circumstantial. And then, Fellini was a great liar. All that remains is to question the creative work, but the risk of an opinionated hubris looms. The relationship between cinema and psychoanalysis is much more complex than that between psychoanalysis and literature, which remains essentially biunivocal, while the "seventh" art (cinema), well-guarded by the "tenth" Muse (Sappho), interfaces with depth psychology on at least three levels: the re-production of psychoanalytic themes, interpretation, and psychodynamic theories on cinema.

That the director was *naturaliter religiosus* does not seem to be in doubt. But was he also *naturaliter credens*, according to the Jaspersian perspective? The filmography

¹ Psychiatrist, Psychotherapist, Senior Analytical Psychologist CIPA and IAAP.

following the more openly neo-realist period, inspired by the collaboration with Rossellini (*La strada*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *Otto e 1/2*, *Giulietta degli Spiriti*) offers different perspectives, and different "visions," with the recurring presence of a feminine in image, that is all the more symbolic as it is more carnal and disruptive, and with the representation of the shadow, personal and collective, tiring in personal life, perhaps illusory but consoling in the imagination.

Paradoxically, the last feature film (*The Voice of the Moon*) insinuated more veiled rationality into the folds of the most extreme oneirism: and 150 years later the poet Fellini responded to the poet Leopardi questioning the firmament on the mystery of life and death.

Abstract:

Fellini credente? Fellini cattolico? Fellini (anti) clericale? Sul narratore romagnolo si è ipotizzato e detto tanto, ma né i saggi critici né le interviste consentono risposte, non solo definitive ma nemmeno sufficientemente indiziarie. E poi, Fellini, era un gran bugiardo. Non resterebbe che interrogare l'opera creativa, ma il rischio di una supponente ybris incombe. Il rapporto tra cinema e psicoanalisi è molto più complesso di quello tra psicoanalisi e letteratura, che rimane essenzialmente biunivoco, mentre la "settima" arte, ben custodita dalla "decima" Musa, si interfaccia con la Psicologia del Profondo almeno su tre livelli: la ri-produzione di temi psicoanalitici, l'interpretazione e le teorie psicodinamiche sul cinema.

Che il Regista sia stato *naturaliter religiosus* non sembra essere dubitabile. Ma è stato anche *naturaliter credens*, secondo la prospettiva jaspersiana? La filmografia successiva al periodo più scopertamente neo-realista, ispirato dalla collaborazione con Rossellini

(*La strada, Le notti di Cabiria, La dolce vita, Otto e ½, Giulietta degli Spiriti*) offre prospettive diverse, e diverse “visioni”, con la ricorrente presenza di un femminile in immagine tanto più simbolico quanto più carnale e dirompente, e con la rappresentazione di un rapporto con l’Ombra, personale e collettiva, faticoso nella vita personale, forse illusorio ma consolante nella fantasia.

Paradossalmente, l’ultimo lungometraggio (*La voce della luna*) insinuava tra le pieghe dell’onorismo più spinto più velata razionalità: e a 150 anni di distanza il poeta Fellini rispondeva al poeta Leopardi interrogante il firmamento sul mistero della vita e della morte.

How do you imagine God?

I'm surprised you still have doubts about it... He is right in front of you²

In legal terminology, as in administrative contexts, ascertainment is a procedure aimed at verifying the existence or truth of a fact, or the identity of a person or object.

A great deal has been written and said about Federico Fellini, who passed away at the age of 73 after a creative life lasting at least forty years, as he was one of the key figures in the Italian and international cultural scene of the twentieth century. He influenced, beyond official and accredited levels, the proliferation of numerous verbal interventions on various topics and to different interlocutors. Therefore, the authentication of statements becomes problematic unless one embarks on a complicated process of cross-

² Angelucci G. (2020), *Fellini e il Sacro*, LAS, Roma, p.157

document verification. Thus, any review that does not wish to be overly cautious, and therefore heuristically useless, will necessarily be *indiscreet*, inspired by a search for meaning rather than for certain sensitive data. Attracted by the challenge, I will try to tread the daring line between good faith and presumption, starting from the end, allowing the rest to unfold in flashbacks, following recurring cinematic construction methods.

I BELIEVE

On November 3, 1993, the imposing state funeral of the director was officiated in Rome by Cardinal Achille Silvestrini, also from Romagna and a long-time prominent figure in the Holy See's diplomatic group engaged in relations with the countries of the Soviet Bloc. A long-time friend of the Fellini couple, the Cardinal had been particularly close to the director in his last, troubled days, and the recurring visits had reignited curiosity about the director's religious dimension, both regarding his personal beliefs and his relationship with the Catholic Church. *Was Federico a believer or not? What did he really think of the Church?*

The questions about Fellini's inner life would seem unduly repetitive if he were not an excellent filmmaker, like many in the cinematic arts, but unique in depicting, through imagery and word, the least accessible part of man in his yearning nature and contradictions according to the representative styles of a “non-realistic” and visionary Realism. Fellini's cinematic language is complex and marked by radical ambivalence, likely sought and conscious, as it oscillates between the opposites of human experience. Good and evil, dream and reality, sin and grace, damnation and salvation, life and death are continually at play, sometimes with participatory pathos, sometimes from the

perspective of a disenchanted observer, but without nihilistic concessions (as in Bellocchio) and without programmatic and anti-institutional agnosticism (as in Pasolini the filmmaker). It is therefore understandable that Fellini's artistic production has been entwined in the difficult relationship between cinema and the Catholic Church, which must be kept in the background to better understand certain artistic and biographical junctions.

In October 1926, the Consortium of Educational Cinematographic Users (CUCE) was founded as an attempt to manage the distribution and promotion of cinema within Catholic circles. This was remarkably timely: exactly a year later, Warner Bros would release the first sound film, revolutionizing the film industry and its distribution. However, the Church was already in the game. First and foremost, at the doctrinal level. From the inception of the cinematic medium, church hierarchies viewed it with suspicion, seeing it as a vehicle for dangerous ideologies and objectionable behavior. In three encyclicals written between 1929 and 1932, cinema was cited as an example of humanity's renunciation of God. This repressive attitude was short-lived, soon replaced by an equal footing engagement: in 1935, the Catholic Cinematographic Center (CCC) was established to evaluate the cultural and moral value of films in distribution, and in 1938, at the behest of Don Alberione, the first Catholic film production company was founded, which later became San Paolo Film. *Pastor Angelicus*, a documentary filmed in the Vatican about the reigning Pontiff in 1942, and *Mater Dei*, a narrative fiction about the life of Mary of Nazareth (1950), would be the first results of the envisaged pact between Catholicism and cinema, which, in the post-conciliar development of its relationship with communication tools, would lead to an option of maintaining ethical orientation in a balance between warning and encouragement.

It is within this dialectical climate that the Director begins his career. Without dwelling on biographical aspects easily accessible elsewhere, it is worth noting that Fellini left his hometown of Rimini for Rome in 1939, shamelessly lying about his willingness to heed his parents' invitation to study law, as he was firmly intent on pursuing a career in journalism in its various forms. His mastery of writing, the happy hand of a draftsman, astute intellect, and entrepreneurial spirit allowed the young Romagnolo to quickly find a place among the collaborators of *Marc ' Aurelio*: a successful magazine that was not aligned with the regime but tolerated without issues, as it was more interested in high-level humor than in political-social satire. After journalism in print, he moved on to EIAR: an opportunity to meet Giulietta, fall in love, and marry her after just over a year of dating. And after radio, came cinema, the final destination.

Italian cinema in the years following the fall of Fascism and for several years after the end of the Second World War is almost exclusively identifiable with Neorealism. Inaugurated by Visconti (*Ossessione, Obsession, 1943*), the movement included major figures such as the director Roberto Rossellini, a devoted Catholic who was highly regarded even within the curial circles, where the irregularity of personal emotional life was stigmatized and censured, yet fundamentally accepted when compared to the contribution offered by cinematic production, whether explicitly religious or undeniably focused on civic engagement. Fellini often collaborated with him, as in the screenplays for *Rome, Open City* (1945) and *Paisà* (1946).



Anna Magnani and Federico Fellini in the film
L'Amore, by R. Rossellini (1948)

In 1948, there was another close collaboration, but unusually, as an actor in a (almost) religious role. In the film *L'amore* (two episodes with Anna Magnani), he played in the second part the role of a wandering blonde and bearded man who, naively believed to be Saint Joseph by the mentally disabled Nannina, initiates her pregnancy, thereby setting off the dramatic arc titled *Il Miracolo*.

After achieving professional autonomy, Fellini began to define his artistic identity, decisively yet also in a contradictory manner, with advances and regressions: *a reculer pour mieux sauter*, according to Jung's interpretation of a concept by Pierre Janet. Even the so-called *Trilogy of Salvation and Grace* (1954-1957), where the emotional tone, poetic sensitivity, and symbolic references are more intense, falls under this dynamic. Fellini seems unable to resolve for himself and in his work the problem of the relationship between grace and positive virtue that animates the Catholic sensitivity of the time, which requires the believer to make a defined prior choice.



Le notti di Cabiria, 1957

Fellini is aware that he lives in a Christian Democratic country accustomed to the continual fluctuations of the Tiber in response to the influence of State Religion on politics. However, although he counts many ecclesiastics among his friends and, on the other hand, is not openly sympathetic to the opposing side aligned with the world beyond the Iron Curtain, he distances himself from doctrinal options and does not yield to the game of those Catholics who would claim credit and support for artistic paternity. In fact, he shuffles the deck and directs *La dolce vita* (1960).

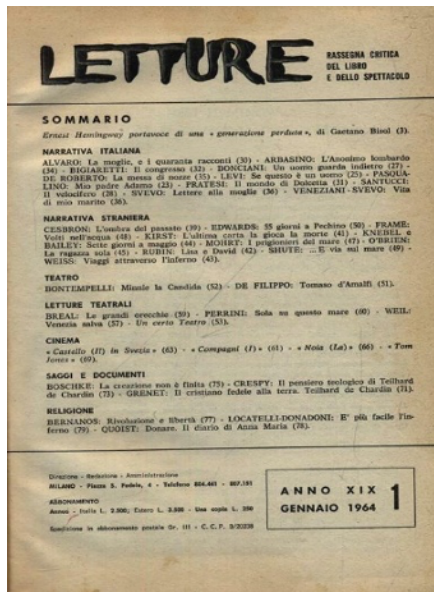
The events surrounding the film's production, the media uproar, and the binary distribution of merit judgments are well known. While the collective imagination has predominantly settled on the idea of an ideological opposition between moralists and libertarians regarding the film's judgment, historically, the real battle took place within the Church, resulting in the paradox that the severity directed towards laypeople was likely much less harsh than that enacted within the hierarchies.



Set de "La dolce vita", 1960

Going against the tide of the time's conformism and the "official" Vatican position, a positive and constructive appraisal of the film had developed within the *Centro San Fedele*, a cultural institution in Milan directly associated with the Society of Jesus. Monsignor Montini, future Pope Paul VI and at the time Archbishop of Milan, intervened decisively in response to numerous protests following the film's premiere at the Capitol cinema in Milan on February 5, 1960 (two days after the Roman premiere at the Fiamma cinema), heavily influencing the Jesuit leadership and advising against indulging in lenient judgments about the film. He also addressed the CCC, urging them to change their previous evaluative judgment from *not recommended* to *excluded*. Pasolini, for his part, added fuel to the fire by unequivocally labeling the film as "Catholic" through a sharp analysis enabled by his personal expertise in technical language and stylistic nuances.³

³ Pasolini P.P., "La dolce vita": per me si tratta di un film cattolico, *Il Reporter*, 28 febbraio 1960, Firenze



"Readings" Magazine



Magazine "La civilización cattolica"

When a lengthy review by Father Nazzareno Taddei SJ, highlighting the moral and religious reasons behind the film, was published in the March issue of the magazine *Letture*, a direct offshoot of the *Centro San Fedele*, it seemed that the tipping point had been reached, leading to the Jesuit's removal from his position and physical expulsion. The film's definitive condemnation was then published by Father Enrico Baragli SJ in the pages of *La Civiltà Cattolica* in October of the same year. The rehabilitation was handled, many years later, by Father Virgilio Fantuzzi in the same magazine^{4 5}

CREDO QUIA ABSURDUM

Is it true that he "converted" before he died? The surprising (but not too much) answer that Giulietta Masina gave to this question, silencing everyone else, reflected the

⁴ Fantuzzi V. Un incontro con Fellini, *La Civiltà Cattolica*, 1989

⁵ Fantuzzi V. Lo scandalo "dolce vita" cinquant'anni dopo, *La Civiltà Cattolica*, vol. III, 2010

apparent naiveté of Gelsomina and Cabiria but more likely the wisdom of experience:

“Federico? I did NOT know that he was NOT Catholic...”

The actress's comment, perhaps made to deflect indiscreet curiosity and inappropriate violations of the most intimate space, inadvertently emphasizes the identity aspect, namely the conscious adherence to a religious belief. In a sequence from the recent film "The Song of Names" by François Girard (2020), the twenty-one-year-old Polish Jew David, before the astonished gaze of his peer Martin, from whose English family he was adopted, sheds the outward signs of his confessional belonging. To clarify the gesture and reassure his deeply connected brother, he explains that there is a difference between faith and religion: faith is the skin that remains if it is there, while religion is the clothing chosen according to taste and size or that which has been gifted and to which one adapts. Perhaps this is what Fellini meant when he declared: *“I need to believe. It is a need neither alive nor mature; indeed, it's a childish need to feel protected, to be judged kindly, understood, and possibly forgiven.”*

According to Jesuit Father Angelo Arpa⁶ Fellini's desire to believe was authentic and sincere, but it did not lean towards a deep conviction; rather, it sought the vital and tangible possession of something that could help him do more and do better. To achieve this goal, the priest insists, the artist clung to anything, ultimately aiming not for a guiding principle but for a sort of baroque syncretism among different elements. Consequently, when sensitive data did not meet this overwhelming need, it could happen that the artist turned, in a confused and unsystematic manner, to that super-

⁶ il commento è contenuto in un'intervista televisiva curata da Sergio Zavoli (1964) e prende spunto da una domanda rivolta a padre Angelo Arpa SJ, scrittore e produttore cinematografico. <https://www.youtube.com/watch?v=KxqB5zlUlaM&t=1664s>

sensible matter imbued with a magical-esoteric aura: the paranormal, spiritism, and astrology.

If the judgment is severe towards the man and the artist, it remains benevolent towards his *daimon*. Father Arpa can afford this, stemming from a friendship formed in their early youth that has never waned, thus allowing for a deep and candid mutual understanding. The Jesuit's intellectual honesty also prevents him from assigning confessional membership labels and, similarly, from adopting disparaging positions based on circumstantial evidence. On the other hand, the “need to believe” described by Fellini still appears firmly anchored to the Ego: the confrontation with the Shadow, understood in a Jungian sense, is still blurred, and contact with the unconscious dimension has not yet been established. He is therefore conceptually distant from that need to believe which, as has been written following Lacanian thought, *is not only the origin of every religion but also a pre-religious and pre-political anthropological necessity. It is the investment in another who recognizes me and whom I recognize, a 'credit' that ignites that desire to know, to ask questions, which fuels the freedom of thought.*⁷

Fellini, we might dare to say, was probably Catholic *malgré lui*. He was born and raised in a family emblematic of the Mussolinian ideal of the time: a secular father who owned a grocery business and respected the regime's values, and a devoted and observant housewife mother.

⁷ Kristeva J. (2019), *C'è dell'altro: saggi su psicoanalisi e religione*, Vita e Pensiero, Milano



The Biondi family (*Amarcord*, 1973)

A bit like the family of Titta Biondi from *Amarcord*, but without the overt relational folklore and high emotional expression of that family, yet with the same ease in absorbing beliefs, values, habits, and rituals, perhaps in an uncritical and conformist manner.

Fellini himself spoke of his "involuntary" Catholicism during a conversation with a journalist from *Paese Sera* while *La dolce vita* was still in production, a conversation that was never published, both because the newspaper's editorial team deemed it uninteresting (albeit premature) and because Fellini was contractually authorized to speak about the film only with journalists from the Rizzoli group ("L'Espresso"): *"In front of the Catholic Church, I don't have any particular attitudes. I was raised in it. I am relatively Christian. Sunday is my favorite day. There is a circus-like joy... Rome is a city that mocks everyone with this game between good and evil. Morality appears to be repressive only superficially. In order to enact this apparent repression, it tolerates sin as an acrobatic act... Faith, in Rome, flirts not only with paganism but also with the carnal. The world will never see clearly; that is its charm, even for those who, defeated, detest it⁸."*

The first take of *La dolce vita* was shot at Cinecittà on March 16, 1959. Just a few weeks earlier (on January 25), in the Chapter Hall of the Monastery of San Paolo, John XXIII

⁸ La prima intervista di Maurizio Liverani a Federico Fellini e mai pubblicata...
<https://www.senigallianotizie.it/1327345424/la-prima-intervista-di-maurizio-liverani-a-federico-fellini-e-mai-pubblicata>

had announced the convocation of the Second Vatican Council, scheduling the start of the proceedings for October 1962. The convictions expressed by Fellini, therefore, fall within a significant historical period, but more than anticipating the expressions of dissent that would erupt in institutions (the Church included) after a few years (with '68 around the corner...), they seem today to resonate with a post-modern sensitivity. Today's psychotherapists are well aware of the difficulties in establishing contact and therapeutic alliance with younger patients (*Millennials and GenZ*), especially due to the eclipse of the guilt feeling that in earlier times was a good entry point for initiating work on understanding and repairing wounded internal parts. In the current society, partly superficially libertarian and partly performative, the ability to distinguish and name the polarities of human experience (good/evil, right/wrong) has given way to an ethical indifference that accompanies the valorization and prioritization of what one is capable or incapable of achieving, radicalizing emotional illiteracy. Fellini's "prophecy" seems to have come true: the experience of the malaise of living (of the men and women in *La dolce vita*, to stay within that context) is characterized not by "guilt" but represented in "punishment," meaning the various forms of anticipated or experienced failure. The recurring definition of the Fellini film in discussions and media of the time in terms of *Dantean circle* is, in this sense, relevant and effective: even in Dante, a pilgrim in Hell, sin is described after the vision of punishment, regardless of a feeling of guilt that gives way to hate, anger, despair, sometimes alongside the sentiment of infinite nostalgia, as seen with Paolo and Francesca or Ulysses.

NIGREDO...

In the months following the release of *La dolce vita*, Fellini exhibits signs of psychological depression that seem to go beyond merely compensatory experiences

often following creative efforts; it is something deeper, more dramatic, and incomprehensible.

And this was not the first time! It had happened in the period following the making of *La strada*, when, reflecting on his life, Fellini realized that Zampanò, the coarse and violent strongman of the film, was a poorly understood, negative, despicable, unwanted,



Table made by Milos Manara for the project Il Viaggio di G. Mastorna, called Fernet

and undesirable aspect of himself. His wife Giulietta, taking Federico's malaise seriously, suggested he seek help from Emilio Servadio, a Freudian psychoanalyst who was also a parapsychologist and esotericist. While Fellini agreed with the advice and, with his usual voracious curiosity, engaged with mentalist

Gustavo Rol, attracted by the esoteric dimension and paranormal experiences, the clinical results would be modest. Even the experience of taking a small dose of LSD under Servadio's supervision yielded no results, and Fellini would remain linked to the psychoanalyst due to their shared cultural *milieu*, with the psychedelic experience lurking in the background, feeding into a nebulous project for a trip to Mexico to meet Carlos Castaneda for a vague cinematic endeavor⁹.

This time, however, things would unfold differently, and synchronicity would play a decisive role. Fellini finds himself with a phone number that he believes belongs to a young woman he met a few days earlier. But a man answers. Fellini quickly recalls the connection and remembers that this is the reference to a psychologist recommended by

⁹ Il progetto troverà trasformato attuazione in *Viaggio a Tulum*, una graphic novel con testi di Fellini e illustrazioni di Manara, pubblicata a puntate sul Corriere della Sera nel maggio 1989.

Vittorio De Seta, an undisputed master of Italian documentary and a trusted friend. The director's apologies for the trick of memory are to no avail, and the therapist firmly states his viewpoint: if confusion has occurred, there must be a reason for it. Thus, Fellini is summoned to No. 12 Via Gregoriana, where Ernst Bernhard, a Jungian psychoanalyst, lives and works.

The elder therapist's knowledge is met with childlike enthusiasm, and over time, it will evolve into a father-son relationship that Fellini consciously understands and accepts. The relationship with Bernhard, while not forming a conscious psychotherapy, was likely a true analysis: a journey into the depths of the psyche in search of traces of one's destiny, well documented in the director's *Book of Dreams*¹⁰. The contact with the personal shadow and the archetypal one is processed, and Fellini finds relief from anxiety and a repair of a wounded creative dimension in understanding his dark side.

Otto e 1/2, the feature film premiered nationally (and simultaneously at the Cannes Film Festival) on May 3, 1963, is the product of this initial analytical phase. The film's narrative unfolds in a continuous oscillation between the plane of reality and that of imagination, describing the origin, content, and possible resolution of the existential confusion and creative block of a director who finds himself in the middle of life's journey making a bitter assessment¹¹. Organizing his thoughts and developing a film project seem like an impossible task, forcing him to withdraw from the commitments made with the production: a realization of his existential disorientation that had been

¹⁰ Fellini F. (2007), *Il libro dei sogni*, Rizzoli Ed., Milano

¹¹ Il titolo del film è l'espressione massima della crisi (del regista reale e del regista-personaggio): otto e 1/2 tanti quanti i film fino a quel momento girati in maniera autonoma e in collaborazione,

compensated for and masked until that point, pushed to the fantasy of “exiting the stage,” and not just metaphorically.

A few days before the formal completion of filming, the ending originally intended by the script was changed: no longer a return home by train at night with his wife Luisa, but a playful carousel in which all the characters from both the real and imaginary worlds come together in a circusy round dance accompanied by a cheerful march.

In the film, there is a sequence that addresses the issue of the relationship between cinema and the ecclesiastical institution. Guido Anselmi, the protagonist, tries to explain to the priest accompanying him to meet a high-ranking prelate that the central character of the cinematic narrative is a person who, like many others, received a Catholic education perceived as rigid and uncompromising, a worldview now challenged by “*certain complexes and certain needs that can no longer be suppressed.*” As a result, ecclesiastical authority continues to be viewed as the custodian of a captivating truth that is no longer easily accepted: hence the search for “*a connection, help, perhaps an epiphany.*” The priest responds that cinema is inadequate for discussing certain subjects and that the sacred and the profane are mixed too casually: “*You have a great responsibility; you can educate or corrupt millions of souls.*” In their arranged meeting, the Cardinal speaks in a problematic manner, more concerned with reiterating the nature and attributes of the Church through Latin citations from the Magisterium than with listening to the questions and needs of the individual. This results in a cryptic, allusive, allegorical response, ultimately reflecting the incomprehension between the perplexed director and the dogmas of the Church¹².

¹² Cederna C. (a cura di) (1963, *Otto e ½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna)

The film contains no confessional references; in fact, it is moderately ironic towards the ecclesiastical hierarchy. The substance is intensely dramatic, and the circus parade that concludes the film serves as a masked homage to Ingmar Bergman and the Dance of Death from *The Seventh Seal*¹³(1957), another filmmaker consistently scrutinized by the Italian Catholic critics, who had a conscious and deep-rooted cultural and educational background influenced by the Pietism of the Reformed Church.

While *8½* exhibits a profound and non-confessional religiosity through a sensibility that opens to the mystery of life and death—which, albeit problematically articulated in meta-cinematic language rather than linear narrative, compels viewers to reflect and question—it's not difficult to identify the influence of Jung's thought, mediated by Bernhard, which assigns a fundamental role to the religious dimension in psychic development and existential maturation (the process of Individuation). Probably for this type of sensibility, the film was received favorably within Catholic circles, which knew little of Fellini's fascination with the Zurich psychologist: “Jung is more congenial, more friendly, more nurturing for those who believe they must realize themselves in the dimension of creative fantasy. Freud, with his theories, forces us to think; Jung, on the other hand, allows us to imagine, to dream, and as you delve into the dark labyrinth of your being, you feel his vigilant and protective presence.”¹⁴

¹³ La citazione tornerà in maniera consapevole e decisa in “Giulietta degli Spiriti” (1965)

¹⁴ Barbiani D. (a cura di) (2019), Dizionario intimo per parole e immagini, Piemme ed., Segrate (MI)

ALBEDO: ASA NISI MASA

ASA-NISI-MASA (Eight and a Half, 1963)

A sequence in "8½" showcases the reworking and recontextualization of a childhood memory of the director-character, as he recalls the experience of a self-proclaimed parapsychologist who reads the expression *ASA NISI MASA* in Guido's mind: a dark and enigmatic

phrase that, assuming the use of the serpent alphabet where an "S" is added to a letter or group of letters, can be decoded as "ANIMA."

The images corresponding to the archetype of the soul form the essential fabric of Fellini's entire filmography: divas, wives, mothers, lovers, mediums, prostitutes, virgins. There is often a sense of an intertwining of the same imagined leitmotifs that chase, intertwine, differentiate, and confuse one another in an unceasing search for a definitive meaning and a permanent placement.



Marcello's "baptism" (La dolce vita, 1960)

Marcello! Come here! Already immersed in the waters of the Trevi Fountain, Sylvia (Ekberg) invites the journalist Rubini (Mastroianni) to join her, splashing water on his head in one of the sequences that scandalized the moralists of Catholic Italy in the 1960s. It was seen as a sacrilegious representation of Christian Baptism, especially due to the sequence where the actress visits the dome of St. Peter's wearing ecclesiastical clothing accessories. The reference to an initiatory ritual, which could also apply to sacramental Baptism, likely went unrecognized, alongside the pre-Christian meaning of immersion or ablution as a descent into the underworld but also as liberation. From this perspective, Sylvia is not a caricatured representation of a liturgical officiant but the Great Goddess demanding self-sacrifice and submission. The passive behavior of the journalist, resigned to the whims of the "diva" (*You are everything, Sylvia! But do you know that you are everything?... You are the leading lady of the first day of creation; you are the mother, sister, lover, friend, angel, devil, earth, home...*¹⁵) evokes the

¹⁵ Fellini F. (1974), *Quattro sceneggiature*, Einaudi Ed., Torino

ancient myth of Cybele and Attis and the archaic tale of matriarchal power. Indeed, the most significant moment of the sequence is not Rubini's (para)baptism but rather the sudden cessation of water flow to the fountain, symbolizing the undisputed power of the archetypal feminine over life and death.



Drink more milk! (The temptations of Dr. Antonio, 1963)

During the filming of "8½," Fellini accepted to shoot a segment for "Boccaccio '70," a four-part film alongside De Sica, Monicelli, and Visconti. "*The Temptations of Doctor Antonio*" tells, in a fantastical, almost dreamlike way, the story of Antonio Mazzuolo, a moralistic official accustomed to repressing anything inappropriate and immoral that falls under his gaze. When a large advertising installation featuring a sensual Anita Ekberg inviting people to "drink more milk" is unveiled, Mazzuolo embarks on a personal crusade, seeking the intervention of civil and religious authorities to remove what he considers an obscene panel. Only after defacing the image with ink does he manage to cover it, but soon after, he begins to hallucinate the seductive actress, who leaves the poster and strolls through the EUR in the Roman night. Psychiatric internment becomes the inevitable and grotesque outcome.

The Archetype of the Great Mother, beyond the dimension of power over life and death, differentiates itself in its capacity for nourishment and maternal holding, and in being a vehicle of wisdom and spiritual elevation that allows for the transcendence of consciousness limits. Paradoxically, the image of the Swedish actress, who displays her attractive and seductive power in Sylvia, becomes more complex in the “*temptations*,” structuring the nourishing aspect (milk) in a polar manner alongside the darker and persecutory aspect that is hallucinated by Doctor Antonio. Perhaps there is more.



The Temptation of Saint Anthony (Pieter Brueghel, 1620)

The representation of the “eternal feminine,” in a Goethian manner according to Fellini, is not in question in the film. The very title given to the episode clearly and parodically evokes the story of the “temptations” of Saint Anthony the Abbot, a third-century hermit in a desolate area on the shores of the Red Sea, where legend has it that he was approached by the Demon in the guise of a beautiful, alluring, and sexually seductive woman. In the cinematic narrative, however, there may be something else, both similar and different. It is worth noting that the advertisement panel is ENORMOUS, along

with the narrative choice showing Anita stepping out of the poster and wandering through the spaces and buildings of the rationalist style of EUR, determining the Doctor Antonio's experience of psychotic mental alienation. In these terms, the subtext of the film seems to present an epiphany of the Sacred, a *mysterium tremendum et fascinans* (to use Rudolf Otto's language) that bursts into reality, shattering the rational dimension of places and the human mind itself. In this way, Fellini offers a key for those investigating the spaces of the psyche, questioning the profound nature of human and artistic sensitivity, as well as for the admiring yet perplexed viewer, who can grasp the analogy between the experience of the numinous and the fabric of dreams, both ordinary and extraordinary.

In "*La dolce vita*," there is a sequence that proposes a very particular manifestation of the sacred, which seems to allude to the director's desire for a possible stability of religious sentiment. The scene involves one of the episodes that provoked the greatest indignation and censorship in Catholic circles: the "*false miracle*."



The "False Miracle" (*La Dolce Vita*, 1960)

The sequence is horrific. Two children who claim to have seen the Madonna attract the interest of a television crew, which prepares as if for a grand spectacle. Indeed, everyone is acting: the little, deceitful visionaries perform to meet the expectations of the crowd eager to go into ecstasy, chasing an invisible object that runs and moves from point to point in the ground and under the rain; the TV announcer performs, wanting to transmit a “*minute-by-minute*” account; the director of the shoot, when it starts to rain and there is still no news of any appearances, cynically exclaims, “*It’s raining! Let’s turn everything off!*”; the uncle of the children performs as he sings religious hymns and, in the end, pulls the children away from the crowd and the rain: “*The Madonna says she won’t come back unless you first build her a church... goodnight... pray... and go home.*” However, an afflicted mother holding her seriously ill daughter approaches the tree near which the Virgin is said to have appeared, stopping there in hopeful anticipation: “*Courage... you’ll see that she’ll grant us a grace... the Madonna is good...*”

The different representations of the feminine in the director's work always recapitulate the past and present, dream and reality, flesh and spirit, at least until the realization of “*The City of Women*,” where they find a synthetic definition and definitive jubilation. But the feminine will return powerfully in Fellini's last work.



The Imprisoned Moon (The Voice of the Moon, 1990)

“*The Voice of the Moon*” is the title of the film consciously connected to the verses of Leopardi, quoted in the film itself. While the Marche poet yearned for an answer but was ultimately disarmed by radical and deep-rooted pessimism, Fellini does not surrender and seems determined to seek an answer at all costs. The seemingly light and dreamy intertwining of the film perhaps hints, for the first time, at Fellini's arrival at the “tragic” dimension of human existence. Like in an archaic theatrical representation, the act of hubris is staged, after which the moon is captured. The captive moon becomes a media spectacle broadcast on television until a man in the audience shoots at the screen: “*Die, stone butt.*” The screen darkens, and the Moon returns to its place in the sky. The man will continue to question her.

VOCATUS ATQUE INVOCATUS DEUS ADERIT

THE END.

REFERENCES

- Bagnaresi D., Benzi G., Butera R. (a cura di) (2020), *Fellini e il Sacro. Studi e Testimonianze*, LAS, Roma
- Burkert W. (1987), *Antichi culti misterici*, Laterza, Bari, 1989
- Cappabianca A. (1998), *Il cinema e il sacro*, Le Mani Ed., Recco (GE)
- Carotenuto A., *Fellini and Jungism: Encounter with Federico Fellini. Eu. Jour. of Psychoanalysis*, n. 14. 2002
- Fofi G. (2021), *Fellini anarchico*, Eleuthera, Milano
- Galimberti U. (2000), *Orme del Sacro*, Feltrinelli, Milano
- Gemelli A. Fr (1955), *Psicologia e Religione nella Psicologia Analitica di C.G. Jung*, Vita e Pensiero, Milano
- Kezich T. (2002), *Federico: Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli Editore, Milano
- Jung C.G. (1921), *Tipi psicologici*, in *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Jung C.G. (1944), *Psicologia e Alchimia*, in *Opere*, vol. XII, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Jung C.G. (1938/1940) *Psicologia e Religione*, in *Opere*, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Minuz A. (2012), *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubettino Ed., Soveria Mannelli (CZ)
- Neumann E. (1955), *La Grande Madre*, Astrolabio, Roma

Otto R. (1917), *Il Sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana, Brescia, 2011

Taddei N. (1954), La dolce vita di Federico Fellini, *Lecture*, marzo 1960

Viganò D. E. (2019), *Il Cinema dei Papi*, Marietti, Bologna

WEBOGRAPHY

Porfiri A. (2020), *Fellini, un regista in bilico tra dissoluzione e grazia*,
<https://lanuovabq.it/it/fellini-un-regista-in-bilico-tra-dissoluzione-e-grazia>

AUDIOVISUAL DOCUMENTS

Fellini e l'Ombra, Film di C. McGilvray (2022)

Fellini degli Spiriti, Film documentario di S. Dell'Olio (2020)

Fellini fine mai, Speciale Tg1 RAITV (2023)

Giulietta & Giulietta e gli spiriti di Fellini, Video di J. Torriti (2023)

La verità su La dolce vita, docufilm di G. Pedersoli (2020)

Sono un gran bugiardo, Documentario di D. Pettigrew (2002)

Il sacro, la religione e la fede in Federico Fellini

Ricognizioni indiscrete di uno Psicologo Analista

Maurizio Nicolosi*

ABSTRACT

Fellini credente? Fellini cattolico? Fellini (anti) clericale? Sul narratore romagnolo si è ipotizzato e detto tanto, ma né i saggi critici né le interviste consentono risposte, non solo definitive ma nemmeno sufficientemente indiziarie. E poi, Fellini, era un gran bugiardo. Non resterebbe che interrogare l'opera creativa, ma il rischio di una supponente ybris incombe. Il rapporto tra cinema e psicoanalisi è molto più complesso di quello tra psicoanalisi e letteratura, che rimane essenzialmente biunivoco, mentre la "settima" arte, ben custodita dalla "decima" Musa, si interfaccia con la Psicologia del Profondo almeno su tre livelli: la ri-produzione di temi psicoanalitici, l'interpretazione e le teorie psicodinamiche sul cinema.

Che il Regista sia stato *naturaliter religiosus* non sembra essere dubitabile. Ma è stato anche *naturaliter credens*, secondo la prospettiva jaspersiana? La filmografia successiva al periodo più scopertamente neo-realista, ispirato dalla collaborazione con Rossellini (*La strada*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *Otto e ½*, *Giulietta degli Spiriti*) offre prospettive diverse, e diverse "visioni", con la ricorrente presenza di un femminile in immagine tanto più simbolico quanto più carnale e dirompente, e con la rappresentazione

* Psichiatra, Psicoterapeuta, Psicologo Analista senior CIPA e IAAP

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

di un rapporto con l’Ombra, personale e collettiva, faticoso nella vita personale, forse illusorio ma consolante nella fantasia.

Paradossalmente, l’ultimo lungometraggio (*La voce della luna*) insinuava tra le pieghe dell’onorismo più spinto più velata razionalità: e a 150 anni di distanza il poeta Fellini rispondeva al poeta Leopardi interrogante il firmamento sul mistero della vita e della morte.

Lei come lo immagina Dio?

Mi stupisco che abbia ancora dei dubbi in proposito... ce l’ha davanti!¹

Nel lessico giuridico, come in quello amministrativo, la ricognizione è un procedimento volto ad accertare l’esistenza o la veridicità di un fatto, oppure l’identità di una persona o la natura di una cosa.

Su Federico Fellini, scomparso a 73 anni dopo una vita creativa lunga almeno un quarantennio, si è scritto e detto tanto poiché è stato una delle personalità di riferimento nell’ambiente culturale italiano e internazionale del Novecento, determinando, oltre i livelli ufficiali e accreditati, la diffusione di numerosi interventi verbali su argomenti diversi e resi a diversi interlocutori. Risulta problematica, quindi, l’autenticazione dei dichiarati, a meno di non avviare un complicato lavoro di verifiche documentarie incrociate. Inoltre, l’autenticità delle esternazioni nulla potrebbe confermare rispetto alla verità (o realtà) del loro contenuto. Fellini disse più volte di essere “*bugiardo*”: mentiva o diceva il vero? Glissando opportunamente sul paradosso di Epimenide e sulle successive elaborazioni della speculazione Logica, si può ipotizzare che le ipotesi sono vere entrambe: Fellini è stato strutturalmente un *bugiardo* ma l’alterazione del dato di realtà rispondeva a

¹ Angelucci G. (2020), *Fellini e il Sacro*, LAS, Roma, p.157

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

una necessità creativa, facendo della “bugia” non una manipolazione per ingannare l’interlocutore e neppure una confabulazione utile alla coesione dell’Io, ma una costruzione mentale a vantaggio dell’articolazione del proprio mondo interiore, quindi una fantasia generatrice di immagini e di verità psichica².

Ne consegue che ogni ricognizione che non voglia essere oltremodo cauta e quindi euristicamente inutile, sarà necessariamente *indiscreta*, e ispirata a una ricerca di senso piuttosto che di dati sensibili certi. Attratto dalla sfida, proverò a inoltrarmi sul crinale ardito tra buonafede e supponenza, e cominciando dalla fine, per consentire che il resto possa dipanarsi per flashback secondo ricorrenti modalità di costruzione cinematografica.

CREDO

Il 3 novembre 1993 gli imponenti funerali di Stato del Regista sono officiati a Roma dal Cardinale Achille Silvestrini, anch’egli romagnolo e per lungo tempo esponente di spicco del gruppo Diplomatico della Santa Sede impegnato nei rapporti con i Paesi del Blocco Sovietico. Amico di lunga data dei coniugi Fellini, il Porporato era stato particolarmente vicino al regista nei suoi ultimi, tormentatissimi giorni, e le visite ricorrenti avevano riaperto la curiosità sulla dimensione religiosa del regista, sia riguardo al convincimento personale sia riguardo alla relazione con la Chiesa Cattolica. *Federico era credente o no? Cosa pensava veramente della Chiesa?*

Gli interrogativi sulla vita interiore di Fellini sarebbero apparsi inopportunosamente ricorsivi se non si fosse trattato di un cineasta eccellente come molti nell’arte cinematografica ma unico nel descrivere con l’immagine e con la parola la parte meno accessibile dell’uomo

² J. Hillman (1983) teorizza la “base *poetica* della mente”, nel senso dell’attitudine alla “*poiesis*” come produzione di immagini.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

nella sua natura desiderante e nelle sue contraddizioni secondo gli stilemi rappresentativi di un Realismo “non realistico” e visionario. Il linguaggio cinematografico di Fellini è complesso ed è segnato da una radicale ambivalenza, probabilmente ricercata e consapevole, in quanto mobile tra gli opposti dell’esperienza umana. Il bene e il male, il sogno e la realtà, il peccato e la grazia, la dannazione e la redenzione, la vita e la morte sono continuamente messi in campo, talvolta con pathos partecipe, talvolta da osservatore disincantato ma senza cedimenti nichilistici (come in Bellocchio) e senza agnosticismo programmatico e antistituzionale (come nel Pasolini cineasta). Comprensibile, quindi, come la produzione artistica di Fellini sia stata coinvolta nel difficile rapporto tra cinema e Chiesa cattolica, che occorre mantenere sullo sfondo per meglio comprendere alcuni snodi artistici e biografici.

Nell’ottobre del 1926 viene fondato il Consorzio Utenti Cinematografi Educativi (CUCE), come tentativo di gestione sovraordinata della cinematografia distribuita e proposta in ambienti cattolici. Punto a favore di un sorprendente tempismo: esattamente un anno dopo la Warner Bros avrebbe diffuso la prima pellicola sonora rivoluzionando la fabbrica dei film e la loro diffusione. Ma la Chiesa era già dentro il gioco. In primo luogo, al livello dottrinale. Sin dalla nascita del medium cinematografico le gerarchie lo avevano considerato con il sospetto di essere veicolo di pericolose ideologie e di censurabili comportamenti. In ben tre Encicliche, scritte tra il 1929 e il 1936³, il Cinema era stato citato come esemplificazione della rinuncia a Dio da parte degli uomini. È un atteggiamento repressivo di breve durata, presto sostituito da una discesa in campo ad armi pari: nel 1935 viene istituito il Centro Cattolico Cinematografico (CCC) con il compito di definire giudizi di valore culturale e morale sui film in distribuzione e nel 1938, per volere di don Alberione, viene fondata la prima casa di produzione cinematografica

³ *Divinis illius Magistri* (1929), *Casti connubii* (1930) e *Vigilanti cura* (1936) di Pio XI,

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

cattolica, poi divenuta San Paolo Film. *Pastor Angelicus*, film-documentario girato in Vaticano sul regnante Pontefice nel 1942 e *Mater Dei*, fiction narrativa sulla vita di Maria di Nazareth (1950), saranno i primi risultati del patto traguardato tra Cattolicesimo e Cinema e che, nello sviluppo post-conciliare del rapporto con gli strumenti di comunicazione, condurranno all'opzione di mantenere l'orientamento etico in equilibrio tra avvertimento e incoraggiamento⁴.

È in questo clima dialettico che il Regista inizia la sua carriera. Senza indugiare su aspetti biografici altrove facilmente attingibili, può essere rammentato che Fellini lasciò nel 1939 la Rimini natale per Roma, mentendo senza pudore sulla disponibilità a seguire l'invito dei genitori a studiare Giurisprudenza perché aveva l'obiettivo fermo di intraprendere la professione di giornalista nelle sue diverse declinazioni. La padronanza della scrittura, la mano felice di disegnatore, l'intelletto sagace e lo spirito d'intraprendenza fecero sì che il giovane romagnolo trovasse veloce inserimento tra i collaboratori del *Marc 'Aurelio*: un periodico di successo, non allineato al Regime ma tollerato senza problemi perché più interessato all'umorismo di livello che alla satira politico-sociale. Dopo il giornalismo a stampa fu la volta dell'EIAR: occasione per conoscere Giulietta, per innamorarsene, e per sposarla dopo poco più di un anno di frequentazione. E, dopo la Radio, il Cinema, stazione di arrivo.

⁴ *Miranda prorsus* (1957) di Pio XII

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Il cinema italiano degli anni successivi alla caduta del Fascismo e per diversi anni dalla fine del secondo conflitto mondiale è pressoché identificabile con il Neorealismo. Avviato da Luchino Visconti (*Ossessione*, 1943), annoverava tra i maggiori esponenti il regista Roberto Rossellini, cattolico deciso e assai apprezzato anche in ambito curiale, dove l'irregolarità della vita affettiva personale era stigmatizzata e censurata, ma fondamentalmente tollerata quando raffrontata al contributo offerto dalla produzione cinematografica, sia quella di esplicito contenuto religioso sia quella di indiscusso impegno civile. Con lui Fellini collaborò spesso, come nella sceneggiatura di *Roma città aperta* (1945) e di *Paisà* (1946).



Anna Magnani e Federico Fellini nel film *L'Amore*, di R. Rossellini (1948)

Nel 1948 ancora una collaborazione ravvicinata, ma, inusualmente, da Attore e in un ruolo (quasi) religioso: nel film *L'amore* (due episodi con Anna Magnani) interpretò, nella seconda parte, il ruolo di un girovago biondo e barbuto che ingenuamente creduto San Giuseppe dalla mentalmente disabile Nannina ne determina la gravidanza dando avvio all'impianto drammatico, intitolato appunto *Il Miracolo*.

Raggiunta l'autonomia professionale, Fellini iniziò la sua individuazione artistica, con decisione ma anche in maniera contraddittoria, con passi in avanti e con regressioni: un

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

reculer pour mieux sauter, secondo la ripresa formulata da Jung di una considerazione di Pierre Janet. Neppure la così detta “*Trilogia della Salvezza e della Redenzione*” (1954-1957)⁵, dove più intensi sono il tono emotivo, la sensibilità poetica e il rimando simbolico, si sottrae a questa dinamica. Fellini sembra non riuscire a risolvere per sé stesso e nella sua opera il problema di quel rapporto tra grazia e virtù positiva che anima la sensibilità cattolica del tempo e che chiede al credente un’opzione prioritaria definita.



Le notti di Cabiria, 1957

Fellini era consapevole di vivere in un Paese governato dalla Democrazia Cristiana e abituato alle continue oscillazioni di ampiezza del Tevere rispetto all’influenzabilità della politica da parte della Religione di Stato. Tuttavia, per quanto annoverasse tra le sue amicizie molti ecclesiastici e se, per altro verso, non gli venissero attribuite simpatie per la parte avversa scopertamente schierata per il mondo oltrecortina, si sottrasse all’opzione dottrinale non cedendo al gioco di quei cattolici che volevano avocare a sé merito e consenso di una paternità artistica. Infatti, sparigliò le carte e girò *La dolce vita* (1960). Le vicende legate alla produzione del film, al chiasso mediatico e alla manichea distribuzione dei giudizi di merito sono ben note. Se nell’immaginario collettivo in merito al giudizio sul film è prevalentemente sedimentata l’idea di un’opposizione ideologica tra moralisti e

⁵ I film “*La strada*”, “*Il bidone*”, “*Le notti di Cabiria*”

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

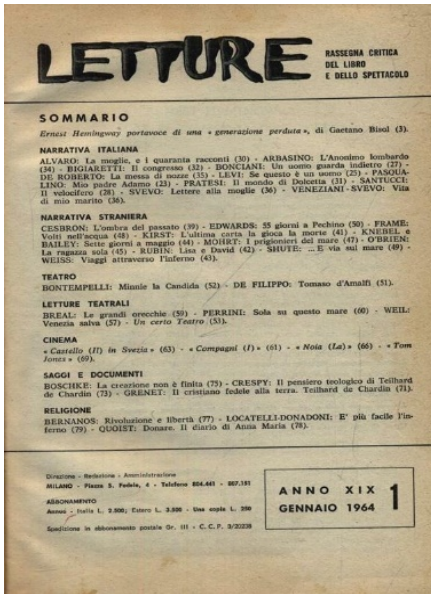
libertari, al livello storico la vera battaglia si svolse all'interno della Chiesa, con la paradossale conseguenza che la severità direttamente indirizzata nei confronti dei laici fu assai meno aspra, probabilmente, di quella agita all'interno delle gerarchie.



Set de "La dolce vita", 1960

Andando controcorrente rispetto al conformismo del tempo e alla posizione "ufficiale" vaticana, un giudizio positivo e valorizzante sul film era maturato all'interno del *Centro San Fedele*, Istituzione culturale meneghina diretta espressione della Compagnia di Gesù. Chiamato in campo da numerose proteste conseguenti alla prima milanese del film al cinema Capitol di Milano il 5 febbraio 1960 (due giorni dopo l'anteprima "ufficiosa" romana al cinema Fiamma), mons. Montini, futuro Papa Paolo VI e al tempo Arcivescovo di Milano, intervenne pesantemente sui vertici della SJ diffidando dall'indulgere a giudizi tolleranti sul film e intervenne anche sul CCC invitando a cambiare in "escluso" il giudizio valutativo in precedenza formulato come "sconsigliato". Pasolini, dal canto suo, gettava benzina sul fuoco etichettando senza mezzi termini il film come "cattolico" attraverso un'analisi serrata consentita dalla competenza personale della tecnica cinematografica e dalla conoscenza del linguaggio stilistico⁶.

⁶ Pasolini P.P., "La dolce vita": per me si tratta di un film cattolico, *Il Reporter*, 28 febbraio 1960, Firenze
The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.



Rivista "Letture"



Rivista "La civiltà cattolica"

Quando, nel numero di marzo della Rivista *Letture*, emanazione diretta del Centro San Fedele, venne pubblicata un'ampia recensione di P. Nazzareno Taddei SJ che poneva in evidenza i motivi morali e religiosi del film, la misura apparve colma e il gesuita venne rimosso dall'incarico e fisicamente allontanato. La stroncatura definitiva del film venne pubblicata da P. Enrico Baragli SJ sulle pagine de *La Civiltà Cattolica* nell'ottobre dello stesso anno. La riabilitazione fu curata sempre sulla stessa Rivista da P. Virgilio Fantuzzi molti anni dopo.^{7 8}

⁷ Fantuzzi V. Un incontro con Fellini, *La Civiltà Cattolica*, 1989

⁸ Fantuzzi V. Lo scandalo "dolce vita" cinquant'anni dopo, *La Civiltà Cattolica*, vol. III, 2010

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

CREDO QUIA ABSURDUM

È vero che prima di morire si è “convertito”? Spiazzante (ma non troppo...) la risposta che, tutti tacitando, diede Giulietta Masina a questa domanda con l'apparente ingenuità di Gelsomina e di Cabiria ma più verosimilmente con il talento dell'esperienza artistica: *“Federico? NON sapevo che NON fosse cattolico...”*.

Il commento dell'attrice, forse formulato per stornare indelicate curiosità e inappropriate violazioni dello spazio più intimo, porta involontariamente l'accento sull'aspetto identitario, qual è l'adesione consapevole a un credo religioso. In una sequenza del recente film *“The Song of names”* di François Girard (2020), il ventunenne ebreo polacco David davanti allo sguardo sbigottito del coetaneo Martin, dalla cui famiglia inglese è stato adottato, dismette i segni esteriori della sua appartenenza confessionale, Per rendere comprensibile il gesto e tranquillizzare il fratello, al quale è profondamente legato, chiarisce che c'è differenza tra fede e religione: la fede è la pelle e se c'è rimane, la religione è l'abito che viene scelto secondo gusto e secondo misura, o quello che ci è stato regalato e al quale ci si adatta. Forse era questo che Fellini intendeva quando ebbe a dichiarare: *“Ho bisogno di credere. È un bisogno né vivo né maturo, per la verità, un bisogno infantile di sentirmi protetto, di essere giudicato benevolmente, capito, e possibilmente perdonato”*⁹.

A parere del gesuita P. Angelo Arpa¹⁰ il desiderio di Fellini di credere era autentico e sincero, ma non tendeva a una convinzione profonda, quanto al possesso vitale e concreto di un qualcosa che potesse aiutarlo a fare di più e a fare meglio. Per raggiungere questo obiettivo, insiste il sacerdote, l'artista si aggrappava a qualunque cosa, finendo per traguardare non un principio animatore ma una sorta di sincretismo barocco tra elementi

⁹ Zavoli S., 1964

¹⁰ Il commento è contenuto in un'intervista televisiva curata da Sergio Zavoli (1964) e prende spunto da una domanda rivolta a padre Angelo Arpa SJ, scrittore e produttore cinematografico.

<https://www.youtube.com/watch?v=KxqB5zlUlaM&t=1664s>

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

diversi. Di conseguenza, quando i dati sensibili non rispondevano a questa straripante esigenza, poteva accadere che l'artista si rivolgesse, in maniera confusa e asistemica a quella materia sovrasensibile impregnata da un'aura magico-esoterica: il paranormale, lo spiritismo, l'astrologia.

Se il giudizio è severo nei confronti dell'uomo e dell'artista, rimane benevolo verso il suo *Daimon*. Padre Arpa può permetterselo, in forza di un'amicizia nata nella prima giovinezza di entrambi e mai venuta meno, quindi di una conoscenza reciproca profonda e senza infingimenti. L'onestà intellettuale del gesuita, inoltre, impedisce di assegnare patenti di appartenenza confessionale e, allo stesso modo, di attestarsi su posizioni svalorizzanti di giudizio su base indiziaria e superficiale. D'altro canto, il "bisogno di credere" descritto da Fellini appare ancora saldamente ancorato all'Io: il confronto con l'Ombra, junghianamente intesa, è ancora sfumato e il contatto consapevole con la dimensione inconscia non è stato ancora stabilito. Concettualmente lontano, quindi, da quel *bisogno di credere* che, come è stato scritto seguendo le categorie del pensiero lacaniano, "*non è solo l'origine di ogni religione, ma una necessità antropologica pre-religiosa e prepolitica. È l'investimento in un altro che mi riconosce e che riconosco, un 'credito' che fa esplodere quel desiderio di sapere, di porre domande, che anima la libertà di pensiero*".¹¹



La famiglia Biondi (Amarcord, 1973)

Fellini, azzardiamo, è stato probabilmente Cattolico "*malgré lui*". Era nato e cresciuto dentro una famiglia esemplare per l'ideale mussoliniano del tempo: padre commerciante di generi alimentari laico e rispettoso dei valori di regime, madre casalinga devota e osservante.

¹¹ Kristeva J. (2019), *C'è dell'altro: saggi su psicoanalisi e religione*, Vita e Pensiero, Milano

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Un po' come la famiglia di Titta Biondi di *"Amarcord"*, senza l'esibito folklore relazionale con alta emotività espressa di questa, ma con la stessa facilità ad assorbire credenze, valori, abitudini e rituali, magari in maniera acritica e conformista.

Del suo cattolicesimo "involontario" ne ebbe a parlare Fellini stesso durante una conversazione con un giornalista di *"Paese Sera"* quando *"La dolce vita"* era ancora in fase di realizzazione e che non venne pubblicata, sia perché giudicata poco interessante (ancorché precoce) dalla Redazione del quotidiano e sia perché Fellini era contrattualmente autorizzato a parlare del film in lavorazione solo con giornalisti del gruppo Rizzoli (*"L'Espresso"*): *"Di fronte alla religione cattolica io non ho atteggiamenti particolari. Vi sono stato allevato dentro. Sono relativamente cristiano. La domenica è la giornata che preferisco. C'è un'allegria da circo. ... Roma è una città che con questo gioco, tra il bene e il male, si beffa di tutti. La morale è repressiva solo apparentemente. Per attuare questa apparente repressione tollera il peccato come un'acrobazia... La fede, a Roma, oltre che con il paganesimo flirta con il carnevale. Il mondo non ci vedrà mai chiaro; è qui il suo fascino, anche in chi, sconfitto, la detesta".¹²*

Il primo ciak de *La dolce vita* venne battuto a Cinecittà il 16 marzo 1959. Solo qualche settimana prima (25 gennaio) nella Sala Capitolare del Monastero di San Paolo, Giovanni XXIII aveva annunciato la convocazione del Concilio Vaticano II, programmando l'inizio dei lavori per l'Ottobre 1962. Le convinzioni espresse da Fellini cadevano in un periodo storico significativo, ma più che anticipare le espressioni di dissidenza che dopo qualche anno (il '68 era alle porte...) sarebbero dilagate nelle Istituzioni (Chiesa inclusa), sembrano adesso accordate con una sensibilità post-moderna. Gli Psicoterapeuti di oggi conoscono bene le difficoltà di contatto e di alleanza terapeutica con i pazienti più giovani

¹² La prima intervista di Maurizio Liverani a Federico Fellini e mai pubblicata...

<https://www.senigallianotizie.it/1327345424/la-prima-intervista-di-maurizio-liverani-a-federico-fellini-e-mai-pubblicata>

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

(*Millennials* e *GenZ*), anche per l'eclissi di quel sentimento di colpa che in tempi più lontani era buon aggancio per l'avvio di un lavoro di comprensione e di riparazione di parti interne ferite. Nell'attuale società, in parte superficialmente libertaria in parte performativa, la capacità di distinguere e di denominare le polarità dell'esperienza umana (bene/male, giusto/ingiusto) ha ceduto il passo a un'indifferenza etica che accompagna la valorizzazione e la priorità di quanto si è capaci o meno di realizzare, radicalizzando l'analfabetismo emotivo. La "profezia" di Fellini sembra essersi attuata: l'esperienza del male di vivere (degli uomini e delle donne de *La dolce vita*, per rimanere aderenti al contesto) non è caratterizzato dalla "colpa" ma si rappresenta nel "castigo", ovvero nelle varie forme di presentito o esperito fallimento. La ricorrente definizione del film felliniano nei dibattiti e nella stampa del tempo in termini di "*girona dantesco*" è, in questo senso, pertinente ed efficace: anche in Dante, pellegrino nell'Inferno, il peccato è descritto dopo la visione della pena, indipendentemente dalla sussistenza di un vissuto di colpevolezza che lascia il posto all'odio, alla rabbia, alla disperazione, talvolta insieme al sentimento di una nostalgia infinita, come per Paolo e Francesca o per Ulisse.

NIGREDO...

Nei mesi successivi alla diffusione de *La dolce vita*, Fellini presenta i segni di una depressione psichica, che non sembra appena il vissuto compensatorio che spesso fa seguito a uno sforzo creativo: è qualcosa di più profondo, drammatico e incomprensibile.

E non era la prima volta! Era accaduto nel periodo successivo alla realizzazione de *La strada*, quando, riflettendo sulla sua vita, Fellini aveva intuito che Zampanò, il rozzo e violento saltimbanco del film che si cimenta in prove di forza muscolare, era un aspetto proiettato di sé poco conosciuto, negativo, spregevole, indesiderato e indesiderabile. La

moglie Giulietta, prendendo sul serio il malessere di Federico, gli aveva suggerito di chiedere aiuto ad Emilio Servadio, psicoanalista freudiano, ma anche interessato alla parapsicologia ed esoterista. Se il consiglio aveva incontrato il consenso di Fellini, che con la consueta voracità conoscitiva aveva conosciuto personalità liminari per gli interessi esoterici e per le esperienze del paranormale, e tra queste il mentalista torinese Gustavo Rol, i risultati sul piano clinico sarebbero stati modesti. Anche l'esperienza di assunzione di una piccola dose di LSD sotto la supervisione di Servadio non aveva sortito risultato alcuno, e Fellini sarebbe rimasto legato allo psicoanalista per l'allora condiviso *milieu* culturale, mentre l'esperienza lisergica sarebbe stata confinata sottotraccia ad alimentare il progetto di un viaggio in Messico per conoscere Carlos Castaneda ai fini di un nebuloso progetto cinematografico.¹³



Tavola realizzata da Milos Manara per il progetto Il Viaggio di G. Mastorna, detto Fernet

Stavolta le cose sarebbero andate in maniera diversa, e la sincronicità avrebbe giocato un ruolo decisivo. Fellini si ritrova in tasca un numero di telefono che pensa sia quello di una giovane donna conosciuta qualche giorno addietro. Ma a rispondere è un uomo. Fellini riannoda rapidamente i fili e ricorda che si tratta del riferimento di uno psicologo consigliatogli da Vittorio De Seta, maestro indiscusso del documentario italiano e amico fidato. A nulla valgono le scuse formulate dal regista per l'inganno della memoria e il terapeuta espone fermamente il suo punto di vista: se la confusione ha avuto luogo ci sarà pure una ragione, Così Fellini viene convocato al n.12 di Via Gregoriana dove vive e lavora Ernst Bernhard, psicoanalista junghiano.

¹³ Il progetto troverà trasformato attuazione in *Viaggio a Tulum*, graphic novel con testi di Fellini e illustrazioni di Manara, pubblicata a puntate sul Corriere della Sera nel maggio 1989.

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

La conoscenza dell'anziano terapeuta viene accolta con fanciullesco entusiasmo, e nel tempo si strutturerà come un rapporto padre-figlio da Fellini consapevolmente compreso e accettato. Il rapporto con Bernhard senza riuscire ad essere una strutturata Psicoterapia è stato, probabilmente, una vera Analisi: un percorso di accompagnamento nelle profondità della psiche alla ricerca delle tracce del proprio destino, ben documentato dal “*Libro di sogni*” del regista¹⁴. Il contatto con l'Ombra personale e con quella archetipica viene elaborato e Fellini trova nella comprensione del proprio lato oscuro sollievo dall'angoscia e riparazione di una dimensione creativa ferita.

Otto e ½, lungometraggio proiettato in prima nazionale (e contemporaneamente al Festival di Cannes) il 3 maggio 1963 è il prodotto di questa prima tranche analitica. L'intreccio del film si svolge nell'oscillazione continua tra il piano di realtà e quello dell'immaginazione per descrivere origine, contenuto e possibile soluzione della confusione esistenziale e del blocco creativo di un Regista, che si ritrova nel mezzo del cammino della vita a fare un bilancio amaro¹⁵. Dare ordine alle idee ed elaborare un progetto cinematografico sembrano costituire un'impresa impossibile, tale da costringere al ritiro rispetto agli impegni presi con la Produzione: una presa di coscienza del proprio smarrimento esistenziale fino a quel momento compensato e mascherato, e spinto fino alla possibilità di “uscire di scena”, e non solo in maniera metaforica.

Pochi giorni prima della conclusione formale delle riprese il finale previsto dallo *script* venne cambiato: non più il ritorno a casa, in treno e di notte, insieme alla moglie Luisa, ma un giocoso carosello in cui tutti i personaggi del mondo reale e di quello immaginario si ritrovano in un girotondo accompagnato da una marcetta allegra.

¹⁴ Fellini F. (2007), *Il libro dei sogni*, Rizzoli Ed., Milano

¹⁵ Il titolo del film è l'espressione massima della crisi (del regista reale e del regista-personaggio): otto e ½ tanti quanti i film fino a quel momento girati in maniera autonoma e in collaborazione,

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Nel film c'è una sequenza che affronta la questione dei rapporti tra cinema e istituzione ecclesiastica. Guido Anselmi, il protagonista, prova a spiegare al sacerdote che lo sta accompagnando da un alto prelato come il personaggio centrale del racconto filmico sia persona che, come tante, ha ricevuto un'educazione cattolica sentita come rigida e intransigente e che è stata messa in crisi da “*certi complessi e certe esigenze non più sopprimibili*”, per cui l'autorità ecclesiastica continua ad essere considerata come depositaria di una verità affascinante ma che non è più accettabile con semplicità: da qui la conseguente ricerca di “*un contatto, un aiuto, forse una folgorazione*”. Il sacerdote risponde che il cinema è inadeguato a trattare certi argomenti e che con troppa disinvoltura viene mescolato l'amor sacro e l'amor profano: “*Avete una grande responsabilità, potete educare o corrompere milioni di anime*”. All'incontro convenuto, il Cardinale si esprime in maniera problematica, più preoccupato di ribadire natura e attribuzioni della Chiesa attraverso la citazione in latino di frasi del Magistero piuttosto che ascoltare le domande e i bisogni dell'uomo: un riscontro sibillino, allusivo, allegorico, e quindi sostanzialmente oscuro, a espressione dell'incomunicabilità tra il perplesso regista e i dogmi della Chiesa¹⁶.

Il film non ha alcun riferimento confessionale, anzi è moderatamente ironico nei confronti della gerarchia ecclesiastica. La sostanza è intensamente drammatica e anche la sfilata circense che conclude il film è un mascherato omaggio a Ingmar Bergman e alla Danza macabra de *Il settimo sigillo* (1957)¹⁷, altro cineasta sempre attenzionato dalla critica cattolica italiana, con un consapevole e radicato retroterra culturale e educativo influenzato dal pietismo della Chiesa riformata.

¹⁶ Cederna C. (a cura di) (1963, *Otto e ½ di Federico Fellini*, Cappelli, Bologna

¹⁷ La citazione tornerà in maniera consapevole e decisa in “*Giulietta degli Spiriti*” (1965)

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Se *Otto e 1/2* mostra una religiosità profonda e non-confessionale attraverso un'apertura di senso al mistero della vita e della morte che, per quanto problematicamente formulata con linguaggio metacinematografico piuttosto che linearmente narrativo, costringe lo spettatore a riflettere e a porsi domande, non è difficile individuare l'influenza del pensiero di Jung, mediato da Bernhard, che assegna alla dimensione religiosa ruolo fondamentale nello sviluppo psichico e nella maturazione esistenziale (processo di Individuazione). Probabilmente per questo tipo di sensibilità il film venne accolto con benevolenza in ambito cattolico, che poco sapeva della fascinazione di Fellini per lo psicologo zurighese: *“Jung è più congeniale, più amico, più nutriente per chi crede di dover realizzarsi nella dimensione di una fantasia creativa. Freud con le sue teorie ci obbliga a pensare; Jung invece ci permette di immaginare, di sognare, e ti sembra, addentrandoti nell'oscuro labirinto del tuo essere, di avvertire la sua presenza vigile e protettrice»*.¹⁸

ALBEDO: ASA NISI MASA



ASA-NISI-MASA (*Otto e 1/2*, 1963)

Una sequenza di *Otto e 1/2* mostra la rielaborazione e riattualizzazione di un ricordo d'infanzia del Regista-personaggio, quando rievoca l'esperienza di una sedicente parapsicologa che nella mente di Guido legge l'espressione *ASA NISI MASA*: un'espressione oscura ed enigmatica ma che, ipotizzando l'uso dell'alfabeto serpentino dove a una lettera o a un gruppo di lettere viene aggiunta una "S", la parola può essere decriptata in "ANIMA".

¹⁸ Barbiani D. (a cura di) (2019), *Dizionario intimo per parole e immagini*, Piemme ed., Segrate (MI)

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Le immagini corrispondenti all'archetipo dell'Anima costituiscono ordito essenziale di tutta la filmografia felliniana: dive, mogli, madri, amanti, medium, prostitute, vergini. Si ha spesso l'impressione di un intreccio degli stessi leit-motiv immaginali che si rincorrono, si intrecciano, si differenziano e si confondono come alla ricerca inesausta di un significato definitivo e di una collocazione permanente.



Il "battesimo" di Marcello (La dolce vita, 1960)

"Marcello! Come here!". Già immersa nell'acqua della Fontana di Trevi, Sylvia (Ekberg) invita il giornalista Rubini (Mastroianni) a entrare a sua volta, e ne asperge la testa in una delle sequenze che, al tempo, indignarono i benpensanti della cattolica Italia degli anni Sessanta. Si pensò a una rappresentazione dissacrante del Battesimo cristiano, anche per la concordanza della sequenza cinematografica che vedeva l'attrice in visita alla cupola di S. Pietro con addosso accessori dell'abbigliamento ecclesiastico. Probabilmente non veniva colto il riferimento a un rituale iniziatico, peraltro ascrivibile anche al Battesimo sacramentale, e al significato precristiano della immersione o della abluzione come discesa

agli inferi ma anche come liberazione. In questa prospettiva, Sylvia non è caricaturale rappresentazione di un officiante liturgico ma la Grande Dea che chiede sacrificio di sé e sottomissione. La passività comportamentale del giornalista rassegnato al capriccio della “diva” (*Tu sei tutto, Sylvia! Ma lo sai che sei tutto?... Ti sei la prima donna del primo giorno della creazione, sei la madre, la sorella, l’amante, l’amica, l’angelo, il diavolo, la terra, la casa...*)¹⁹ evoca in maniera immaginifica l’antico mito di Cibele e Attis e il racconto arcaico del potere matriarcale. Il momento più significativo della sequenza, infatti, non è quello del (para) battesimo di Rubini ma quello dell’improvviso arresto dell’accesso dell’acqua alla fontana, segno dell’indiscusso potere del Femminile archetipico sulla vita e sulla morte.



Bevete più latte! (Le tentazioni del dottor Antonio, 1963)

Durante le riprese di *Otto e 1/2*, Fellini aveva accolto la proposta di girare un episodio di *Boccaccio '70*, un film quadripartito insieme a De Sica, Monicelli e Visconti. “*Le tentazioni del Dottor Antonio*” in maniera del tutto fantastica, in quasi onirica, racconta di Antonio

¹⁹ Fellini F. (1974), *Quattro sceneggiature*, Einaudi Ed., Torino

The images in this paper are strictly for educational use and are protected by United States copyright laws.

Unauthorized use will result in criminal and civil penalties.

Mazzuolo, un funzionario moralista aduso a reprimere quanto disconveniente e immorale cada sotto i suoi occhi. Quando viene montata la grande istallazione pubblicitaria che raffigura una sensualissima Anita Ekberg invitante a “bere più latte”, Mazzuolo, inizia una personale crociata chiedendo l’intervento di autorità civili e religiose per la rimozione del pannello ritenuto osceno. Solo dopo aver imbrattato con inchiostro l’immagine, riesce a ottenerne la copertura ma subito dopo comincia ad allucinare la seducente attrice che lascia il manifesto e passeggia per l’EUR nella notte romana. L’internamento psichiatrico sarà l’inevitabile e grottesco esito.

L’Archetipo della Grande Madre, oltre alla dimensione di potere si differenzia nella capacità di nutrimento e holding materna, e nell’essere veicolo di saggezza e di elevazione spirituale che consente il superamento dei limiti della coscienza. Paradossalmente, l’immagine dell’attrice svedese che manifesta il suo potere attrattivo e seduttivo in Sylvia si fa più complessa nelle “tentazioni”, strutturando in maniera polare l’aspetto nutritivo (il latte) e quello più oscuro e persecutorio che viene allucinato dal dottor Antonio. Forse non è tutto.



Le tentazioni di Sant'Antonio (Pieter Brueghel, 1620)

La rappresentazione dell’”*eterno femminile*” di goethiana ascendenza al modo di Fellini, che ritroviamo nel film, non è in discussione. Il titolo stesso dato all’episodio evoca in

maniera palese e parodistica il racconto delle “tentazioni” di Sant’Antonio Abate, motivo pittorico ricorrente ispirato all’anacoreta del III secolo in una plaga deserta sulle rive del Mar Rosso, dove leggenda vuole sia stato raggiunto dal Demonio sotto le spoglie di una donna bellissima, ammaliante e sessualmente seducente. Nel racconto filmico, tuttavia, potrebbe esserci qualcosa d’altro, simile e diverso insieme. Non va trascurato il dettaglio che il pannello pubblicitario sia ENORME, insieme alla scelta narrativa che mostra Anita uscire fuori dal manifesto e aggirarsi per gli spazi e tra gli edifici di stile razionalista dell’EUR, determinando l’esperienza di alienazione mentale di qualità psicotica del Dottor Antonio. In questi termini, il sottotesto del racconto cinematografico sembra quello di un’epifania del Sacro, di un *mysterium tremendum e fascinans* (per usare il linguaggio di Rudolf Otto) che irrompe nella realtà devastando la dimensione razionale dei luoghi e della mente stessa dell’uomo. In questo modo, Fellini offre una chiave di lettura a chi, investigatore degli spazi della psiche, si interroga sulla dimensione profonda di una sensibilità umana e artistica, e a chi, spettatore ammirato ma perplesso, può cogliere l’analogia tra l’esperienza del numinoso e la stoffa dei sogni, quelli ordinari e quelli risolti in immagini cinematografiche dove viene perduta la coerenza interna ai principi di identità e non-contraddizione.

Ne “*La dolce vita*” c’è una sequenza che ripropone una modalità particolarissima di manifestazione del Sacro, che sembra alludere al desiderio di una possibile stabilità di sentimento religioso del regista. La scena riguarda uno degli episodi che maggiormente hanno suscitato indignazione e censura in ambiente cattolico: il “*falso miracolo*”.

La sequenza è atroce. Due bambini che dicono di aver visto apparire la Madonna attirano l'interesse di una troupe televisiva, che si attrezza come per la ripresa di un grande spettacolo. E infatti tutti recitano: recitano i piccoli e bugiardi veggenti che secondano l'attesa della folla pronta ad andare in estasi, inseguendo nel terreno e sotto la pioggia un oggetto invisibile che sembra spostarsi da un punto all'altro dello



Il "falso miracolo" (La dolce vita, 1960)

spazio; recita lo speaker televisivo che vuole trasmettere una cronaca *"minuto per minuto"*; recita il regista delle riprese che, quando comincia a piovere e di apparizioni non si ha ancora notizia, cinicamente esclama: *"Piove! Spegliamo tutto!"*; recita lo zio dei ragazzini che intona canti religiosi e che, alla fine, sottrae i bambini alla folla e alla pioggia: *"la Madonna dice che non ce torna più se prima non le fate 'na chiesa ...bonanotte ...pregate ...e annate a casa"*. Non recita invece un'afflitta madre che con in braccio la piccola figlia gravemente malata si avvicina all'albero nei pressi del quale si dice sia apparsa la Vergine e lì si ferma in fiduciosa attesa: *"Coraggio ... vedrai che ce farà la grazia ... la Madonna è bona..."*.

Le rappresentazioni diverse del femminile nell'opera del regista ricapitolano sempre passato e presente, sogno e realtà, carne e spirito, almeno fino alla realizzazione de “*La*



La luna imprigionata (La voce della luna, 1990)

città delle donne” dove trovano definizione sintetica e giubilazione definitiva. Ma il femminile tornerà potente nell'ultimo Fellini.

“*La voce della luna*” è il titolo del film consapevolmente collegato ai versi di Leopardi, citati nella pellicola stessa. Se il poeta marchigiano si mostrava anelante di una risposta ma ultimamente disarmato dal radicale e radicato pessimismo, Fellini non si arrende e sembra volere una risposta a tutti i costi. L'intreccio in apparenza lieve e trasognato del film adombra, forse per la prima volta, l'approdo di Fellini alla dimensione “tragica” dell'esistenza umana. Come in una rappresentazione teatrale arcaica viene messo in scena l'agito di ybris in seguito al quale la luna viene catturata. La luna prigioniera diventa uno spettacolo mediatico trasmesso dalla televisione, finché un uomo tra il pubblico spara contro lo schermo: “*Muori, culo di pietra*”. Lo schermo si oscura e la Luna riprende il suo posto in cielo. L'uomo potrà continuare a interrogarla.

VOCATUS ATQUE INVOCATUS DEUS ADERIT

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bagnaresi D., Benzi G., Butera R. (a cura di) (2020), *Fellini e il Sacro. Studi e Testimonianze*, LAS, Roma
- Burkert W. (1987), *Antichi culti misterici*, Laterza, Bari, 1989
- Cappabianca A. (1998), *Il cinema e il sacro*, Le Mani Ed., Recco (GE)
- Carotenuto A., Fellini and Jungism: Encounter with Federico Fellini. *Eu. Jour. of Psychoanalysis*, n. 14. 2002
- Fantuzzi V. (1994), *Il vero Fellini*, AVE – La Civiltà Cattolica Ed., Roma
- Fofi G. (2021), *Fellini anarchico*, Eleuthera, Milano
- Galimberti U. (2000), *Orme del Sacro*, Feltrinelli, Milano
- Gemelli A. Fr (1955), *Psicologia e Religione nella Psicologia Analitica di C.G. Jung*, Vita e Pensiero, Milano
- Hillman J. (1983), *Le storie che curano*, Raffaello Cortina, Milano, 2021
- Kezich T. (2002), *Federico: Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli Editore, Milano
- Jung C.G. (1921), *Tipi psicologici*, in *Opere*, vol. VI, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Jung C.G. (1944), *Psicologia e Alchimia*, in *Opere*, vol. XII, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Jung C.G. (1938/1940) *Psicologia e Religione*, in *Opere*, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Minuz A. (2012), *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubettino Ed, Soveria Mannelli (CZ)
- Neumann E. (1955), *La Grande Madre*, Astrolabio, Roma, 1980
- Odifreddi P. (2004), *Le menzogne di Ulisse*, Longanesi Ed., Milano

Otto R. (1917), *Il Sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana, Brescia, 2011

Taddei N. (1954), La dolce vita di Federico Fellini, *Letture*, marzo 1960

Viganò D. E. (2019), *Il Cinema dei Papi*, Marietti, Bologna

SITOGRAFIA

Porfiri A. (2020), *Fellini, un regista in bilico tra dissoluzione e grazia*,
<https://lanuovabq.it/it/fellini-un-regista-in-bilico-tra-dissoluzione-e-grazia>

DOCUMENTI AUDIOVISIVI

Fellini e l'Ombra, Film di C. McGilvray (2022)

Fellini degli Spiriti, Film documentario di S. Dell'Olio (2020)

Fellini fine mai, Speciale Tg1 RAITV (2023)

Giulietta & Giulietta e gli spiriti di Fellini, Video di J. Torriti (2023)

La verità su La dolce vita, docufilm di G. Pedersoli (2020)

Federico Fellini di S. Zavoli (1964)

Sono un gran bugiardo, Documentario di D. Pettigrew (2002)