ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne
Indirizzo Europeo

TESI DI LAUREA
in
Storia del Cinema

Un film di Federico Fellini: Giulietta degli Spiriti

RELATORE: Ch.mo
Prof. DOMENICO ARGENTIERI

CANDIDATA:
MARIA ROSARIA CAPOZZI
Matr. LS 13/672

ANNO ACCADEMICO 1987 - 88

INDICE

Introduzione p.2

I Il realismo di Fellini p.13

II Il personaggio femminile nella produzione felliniana p.44

III La costruzione del film p.73

- L'elemento religioso p.86
- Il motivo della salita e della discesa p.89
- Lo spiritismo p.90
- La magia p.96
- Le differenti nazionalita' p.103
- La casa p.106
- Osservazioni sul significato delle "aperture" nelle pareti p.115
- L'ironia p.118

IV Giulietta degli Spiriti, ovvero la bella addormentata si risveglia senza l'aiuto del principe azzurro p.125

- La bella addormentata p.125
- Il principe azzurro p.134

V Giulietta Masina p.139

VI La critica p.153

- I quotidiani p.159
- Le riviste specializzate p.169

Conclusione p.176

Bibliografia p.179

Dati del film p.182

INTRODUZIONE

Gli anni sessanta definiti anche "anni ruggenti", l'eta' dei grandi ideali, della contestazione, vengono a riflettersi anche nell'industria cinematografica, che muta le sue regole: si va alla conquista di nuovi pubblici, si avverte la necessita' di rifarsi ad un orizzonte piu' vasto che non e' piu' "un modesto cantare di gesta dell'epica piccolo-borghese che affronta, con forza, coraggio e ottimismo, i rigori del clima degli anni '50"[1]; di qui l'esigenza di un

---

1 G.P.Brunetta, **Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni '80**, vol. II, Roma, Editori Riuniti,

rinnovamento che verra' ad attuarsi in forme espressive mai prima considerate, quali ad esempio, l'attualizzazione e la personalizzazione di opere letterarie.

In particolare, non piu' lo sfruttamento di un repertorio canonico di situazioni, di personaggi, ma di modelli che nel loro evolversi si troveranno a dover familiarizzare con la psicoanalisi di Freud e Jung, con Adorno e la scuola di Francoforte, con Brecht e Artaud e, di conseguenza, con un tipo di linguaggio decisamente piu' complesso.

E' evidente che, nonostante questi profondi mutamenti, la cinematografia sara' orientata anche a dei film di largo consumo, commerciali.

Vi sara' una enorme produzione western, cosi' come abbonderanno i kolossal sull'antica Roma in cui le

---

1982, p.435

trame piu' o meno ripetitive sono date dallo scontro tra eroi negativi e positivi e la vittoria finale di questi ultimi.

Sempre di quegli anni, la commedia di costume, molto diversa da quella degli anni '50, non e' piu' autoconsolatoria e mistificante; dietro la facciata del personaggio sicuro ed estroverso si scorgono l'insicurezza, i problemi irrisolti di quegli anni.

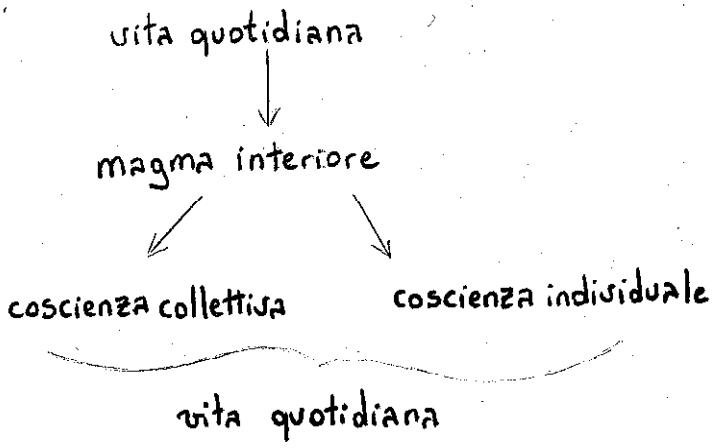
E' proprio in questo contesto di trasformazione, di fermento, che Federico Fellini scopre una forma di epica cinematografica che non abbandonera' piu'.

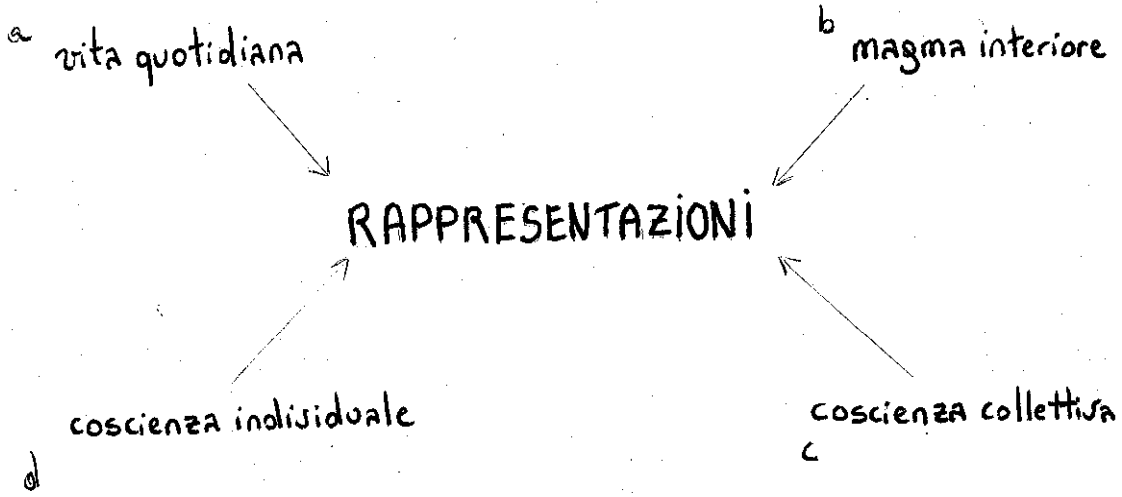
A partire da "La dolce vita" del '59 i suoi film saranno sempre piu' guidati dal suo immaginario che negli anni precedenti era stato costretto a minimizzare per colpa dei produttori. Nelle sue opere, strettamente legate alla sua esistenza ("Otto e mezzo"), viene a materializzarsi l'inconscio, l'"Unheimliche" di cui

parlava Freud.

Il doppio livello nel quale si muovono i personaggi felliniani puo' essere semplificato dagli schemi seguenti:

la vita quotidiana stimola il magma interiore che e' dato dalla coscienza collettiva e dalla coscienza individuale che, a loro volta, interagiscono con la vita quotidiana.





a, b, c, d sono esplicitati mediante rappresentazioni

I personaggi sono irretiti da un complesso sistema di fattori: e' la "vita quotidiana", da intendersi nella sua dimensione di routine, di abitudini, di contatti, a stimolare il "magma interiore", definibile come insieme di fobie, di desideri repressi, di complessi mai risolti, di sogni, di paure presenti in ogni individuo. In noi esistono due tipi di coscienza: l'una "collettiva" che e' l'immaginario sociale, cioe' quel determinato tipo d'istruzione, di educazione. E' la societa' che ci ha forgiato in quel modo. L'altra, e' la "coscienza individuale" e cioe' quello spazio che dovrebbe essere solo nostro, al di fuori quindi dei fattori sopra considerati. Ma e' impossibile riscontrarla allo stato puro, ne' sarebbe forse

auspicabile, poiche', e' proprio per l'interagire di tutti i fattori che la persona riesce ad orientarsi nella vita e qualche volta a spiegarsi chi e' veramente.

E' proprio cio' che accade in "Giulietta degli Spiriti". L'autore indaga le figure e le situazioni dell'immaginario cattolico (coscienza collettiva), e dall'inconscio di Giulietta emergono santi, vergini, monache, ma anche donne peccaminose, lascive: sono le rappresentazioni date dalla coscienza collettiva ed in seguito elaborate dal magma interiore. Ma, il fattore scatenante e' dato dalla "vita quotidiana": e' tranquillissima, eppure c'e' qualcosa appena sotto il pelo dell'acqua che scuotera' a tal punto Giulietta da metterla in una posizione dicotomica: salvarsi o annegare.

Per rendere possibile questo processo di

liberalizzazione della "coscienza individuale" dalla troppo ingombrante "coscienza collettiva" l'autore compie un excursus a flash della vita di Giulietta che va dalla sua infanzia all'eta' adulta. E' importante analizzare come sia arrivata al matrimonio, sapere chi era prima di diventare "signora", che cosa pensava, in cosa credeva.

E' questo il percorso sviluppato da Fellini nel tentativo di scomporre la stratificata, complessa coscienza di un tipo di donna.

Il percorso da me sviluppato, invece, considera questa realizzazione cinematografica come un insieme che, strettamente legato alla cultura degli anni '60, va analizzato con l'intento di una lettura che non si fermi alla storia, ne' ad una interpretazione frammentaria, ma tenti invece, di scoprire le leggi e le correlazioni che hanno portato alla costruzione di

quel personaggio, di quella atmosfera, di quelle immagini.

Ho considerato il film come "prodotto culturale" appartenente non solo al singolo autore, ma anche ad un gruppo e quindi espressione di una "mentalita'" ovviamente condizionata da un dato contesto storico, economico, sociale.

Le immagini che scorrono rapide sullo schermo non verranno considerate "neutre" ma capaci di condizionare la nostra chiave di lettura, e quindi la metodologia proposta consistera' in un primo momento, nel prendere in esame diverse sequenze ed analizzarle contemporaneamente sia a livello d'immagini, che di esplicazione verbale.

Lo scopo e' evidenziare particolari che non vengono ritenuti normalmente dallo spettatore, interpretare le interruzioni da un'inquadratura ad una altra,

riflettere sul perche' un primo piano al posto di un piano medio e così via.

Quindi, le inquadrature ed il dialogo ad esse associato costituiscono i punti essenziali dai quali partire per inoltrarsi poi nella scomposizione del testo filmico e comprendere cio' che e' espresso, volontariamente o meno, per evidenziare le omissioni, i rifiuti, le ridondanze.

Il fine di tutta questa complessa operazione e' forse scoprire chi e' Giulietta ?

Si, ma precisando che Giulietta nel corso dell' analisi non sara' piu' considerata come un tipo di donna, ma sara' trasformata in "concetto-tipo" e cioe' la sintesi delle caratteristiche, degli atteggiamenti, delle inclinazioni di piu' donne. L'analisi vuole osservare come questo concetto-tipo si adegua o affronta la realta' circostante, e se e' vero che alla fine il

personaggio possa essere veramente libero come le immagini suggeriscono.

In tutto cio', non si puo' non considerare che il film, a parte le attrici, e' opera completamente "maschile". Dalla sceneggiatura alla scenografia , dalla fotografia alla musica. E' forse questo un particolare da sottovalutare ? Evidentemente no.

Per cui per arrivare al nocciolo di questo film sara' necessario passare attraverso una serie di stratificazioni che vanno dall'analisi del complesso linguaggio cinematografico all'interpretazione del punto di vista maschile.

L'ultimo tassello di quest'analisi, ma non per questo meno importante, e' dato dalla accoglienza della critica. Come si e' comportata la critica in quegli anni di profonda trasformazione economica, tecnologica e culturale? Su che cosa basa la sua lettura? E' certo

che anche il critico ha dovuto trasformare i suoi strumenti di lettura. Vediamo come e se lo ha fatto nel caso specifico del film analizzato in questo testo.

CAPITOLO I

IL REALISMO FELLINIANO

Esiste davvero il realismo felliniano? Il parere della critica di sinistra e' che Fellini sia un "traditore del neorealismo", cosi' come Massimo Mida[2] ha scritto:

> "Fellini tende a staccare i suoi personaggi dalla vita, dalla realta', dalla societa' in cui vivono, e a trapiantarli in un mondo solo in apparenza realistico."

Per quanto i giudizi dei critici varino l'uno

---

2 M. Mida, F.Fellini, **Diogene del cinema**, in Cinema n. 95, 1 ottobre 1952

dall'altro, la maggioranza sembra essere d'accordo nell'affermare che il mondo ed i personaggi inquadrati dall' autore abbiano solo l'apparenza del realismo, o quanto meno siano soggetti dotati di una loro sovraesistenza simbolica che nulla ha a che fare con il reale.

E' proprio partendo da questa querelle sul tema realismo/antirealismo sviluppatosi intorno alla figura dell'autore, che vorrei dimostrare come nelle opere di Fellini ci sia una evoluzione tutta particolare tendente al realismo e al superamento delle formule neorealistiche.

Infatti, se neorealismo vuol dire documentare la realta' cosi' come si presenta e quindi interessarsi non dello straordinario, ma dell' ordinario, se neorealismo significa riprendere quei fatti che si svolgono sotto i nostri occhi al fine di dare uno

spaccato della vita sociale quanto piu' vicino al reale, allora il lavoro dell'autore e' da considerarsi come un percorso certamente piu' complesso, ma che ha intenti equivalenti.

I tempi sono cambiati, non si e' piu' nel periodo dell'immediato dopoguerra, la ricostruzione del Paese negli anni '50 e' compiuta, cosi' come la frattura, tra un nord sempre piu' industrializzato ed un sud sempre piu' sfruttato, continua ad essere un dato di fatto.

La trasformazione socio-economica del Paese e' tumultuosa, piena di fermento. Le elezioni politiche del '58 mostrarono che l'influenza elettorale del Partito Comunista Italiano rimaneva salda, cio' fini' con lo spianare la strada all'intesa del Partito Socialista Italiano con la Democrazia Cristiana.

Furono pero' necessari ancora quattro anni dopo le elezioni del '58 prima che si costituisse nel '62 il

primo governo che puo' essere definito di centro-sinistra.

Le conseguenze di tutto cio' si esprimono anche in una maggiore liberta' di espressione, nella scoperta di realta' sino allora occultate dal perbenismo, nel desiderio di cambiare una societa' ormai incapace di rispondere in maniera adeguata alle nuove esigenze.

Sono veri e propri sconvolgimenti, ribaltamenti di valore che ovviamente si riflettono, anche se con gradazioni diverse, sull'immaginario sociale.

Con Fellini non si ha piu' la realta' documentata o il "pedinamento zavattiniano": sara' lo stesso autore in un'intervista del febbraio '59 con Tullio Kezich per "Settimo giorno"[3] ad affermare :

"Il neorealismo ha perso parte del suo slancio

---

[3] A.Solmi, **Storia di Federico Fellini**, Milano, Rizzoli, 1962, p.10

perche' a poco a poco nel dopoguerra il cinema italiano non ha potuto essere piu' lo specchio di una realta' eccezionale. Di fronte a questa realta' appiattita, normalizzata, bisogna essere poeti. Bisogna inventare ed avere qualcosa da dire. Il documento non basta piu'."

E' proprio partendo da questa realta' "appiattita e normalizzata" che l'autore dara' vita a dei personaggi piu' complessi; in loro verra' evidenziata quella parte che di solito, nella vita cosciente, non viene presa in considerazione: l'irrazionale, il sogno.

E' in questo tipo di evoluzione, che la complessita' del sociale cosi' come quella dell' individuo emergera' in maniera prorompente ed inquietante.

Ivan e Wanda, protagonisti dello "Sceicco bianco" ('52), non sono forse due modelli-tipo, esponenti di una societa' che sta cambiando e che si muove verso

nuovi modelli e valori ? Il dubbio che si pone nel guardare il comportamento dei due e' quanto la societa' che cambia riesca a trasformare o, quanto meno ad intaccare, la dura scorza di una "coscienza collettiva" tradizionale ed ottusa.

> "Nel manicomio Ivan va a prendere la moglie:
> Ivan (tirando su dal naso e inghiottendo i singhiozzi): Alle und.. undici dobbiamo essere dal Papa .... hai cinque minuti per vestirti .... Io non voglio sapere niente .... adesso.Prima l'onore della famiglia .... Vestiti."[4]

La realta' in questo film sembra non offrire molto ai giovani di allora. Per Wanda, la "cultura" si esaurisce al mondo del fotoromanzo, l'unica fuga da una

---

[4] F.Fellini, **Il primo Fellini**, a cura di R.Renzi, Bologna, Cappelli, 1969, p.88

quotidianeta' grigia e cristallizzata. Per Ivan, i valori sono dati dalla "carriera" e dalla "moglie fedele", poco importa se innammorata o meno. Come non riconoscere la realta' ed i valori di quegli anni ? Nel piccolo dramma dei due protagonisti e' gia' in germe cio' che poi sara' l'acme della "poetica felliniana". I personaggi sembrano piu' completi, non sono solo raziocinio, in loro comincia ad agitarsi qualcosa di meno materiale, di meno visibile, ma certamente non meno importante:

> "Vediamo "la schiava fedele": e' Wanda, in costume orientale. E' seduta sul patino, trasognata, perduta in una incosciente beatitudine, distaccata dal mondo reale. Ascolta a bocca aperta la favola raccontata dal regista, e di cui essa stessa si trova miracolosamente a far parte"[5]

---

[5] F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., p.49

Nel caso di Wanda, il suo mondo ristretto e squallido, fino a quel momento represso, esplode e si materializza quando riesce ad incontrare l'eroe dei suoi fumetti. Il prorompente bisogno dell'individuo-personaggio che cerca affannosamente una via di uscita dal labirinto di una vita poco sopportabile, e' dato dalla materializzazione dei sogni. La costante delusione nel momento in cui il sogno e' ormai realta' sara' una delle tematiche piu' sfruttate dall' autore. Bisogna, pero', specificare che esistono una varieta' di forme in cui l'irrazionale trova espressione, una di queste e' la festa.

La festa mostrata come "rituale" nel corso della quale, i personaggi della storia, si ritroveranno senza quel sottilissimo ma persistente travestimento che e' la "maschera sociale".

In "Giulietta degli Spiriti" ('59) e' proprio nel corso

di una festa che la protagonista si trovera' di fronte a se stessa senza possibilita' di fuga:

> Alba: Giulietta, un messaggio per te....
>
> Giulietta si sbianca
>
> Tavolino: Ma che fai tu ? .... Cosa ti sei messa in testa ? .... Cosa credi di essere ? Non sei niente .... Non conti niente.... per nessuno. Per nessuno.
>
> Giulietta, livida, tenta di balbettare qualcosa. Tenta di alzarsi, ma all'improvviso crolla priva di sensi[6].

Ne "I vitelloni" ('53) lo smascheramento si ha nel momento finale di una festa carnevalesca quando Alberto, nella sua ubriachezza, ha un lampo di lucidita':

---

[6] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, a cura di T. Kezich, Cappelli, Bologna, 1965, p.83

Chi sei .... non sei nessuno. Non siete nessuno tutti .... Tutti quanti.Tutti.Che vi siete messi in testa ? che vi siete .... E lasciami, mi fate schifo[7].

L'autore, portando in primo piano cio' che delle persone, spesso e volentieri, rimane dietro un sorriso o un comportamento, riesce a cogliere il "senso di una condizione sociologica diffusa e dotata di quei connotati di tipicita' che la critica neorealista inseguiva, per altri sentieri, proprio negli stessi anni"[8]

Nel film "La Strada" (1954) le situazioni di tipicita' riprendono con maggiore energia. L'angosciante rapporto tra Gelsomina e Zampano e' indice di una comunicazione

---

7 F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., pag.120

8 G.P.Brunetta, **Storia del cinema italiano**, op. cit., p.449

tra esseri umani ridotta al minimo. La tipicita' di questa coppia e' da cogliere nel rapporto di subordinazione della donna rispetto all'uomo e dell'uomo rispetto alla societa'. Nessuno sfugge "all'ordinato" svolgersi di azioni dettate dai ruoli che sono assegnati dalla societa' ad ogni individuo. Solo il "matto" in questo film, sembra sfuggire a questa regola, e' libero. Proprio come un "fool" nelle opere shakespeariane, non ha timore di commentare a voce alta cio che e' ridicolo, animalesco:

Il matto smette di suonare e nel vedere Zampano' mostra una sorpresa esageratamente lieta, scoppia a ridere.

Matto: (in toscano) Uhhhh! Uhhhh! Guarda chi c'e'! "Ciufile"!

Il Matto si avvicina a Colombaiani e a Zampano' e dice rivolto al vecchio padrone del circo:

Matto: Ah, avete fatto benissimo a prendere

> Zampano'. In un circo c'e' bisogno di animali. (ride di nuovo, poi cordiale a Zampano') Scherzo, lo sai che scherzo sempre![9]

Ancora una volta il concetto di "coscienza collettiva" da intendersi anche come la maniera unidirezionale di guardare la vita, incide a tal punto sugli individui da renderli ciechi a cio' che di umano e' attorno a loro e dentro di loro.

A nulla serviranno gli sforzi di Gelsomina per avvicinarsi all' uomo cui si e' "dovuta" affezionare, non avendo altre scelte.

Molto significativa la sequenza nella quale la protagonista esprime, nonostante tutto, la sua creativita' e il suo affetto nei confronti di Zampano'. Pianta dei semi di pomodoro in alcuni rettangoli di

---

[9] F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., p.177

terra, vorrebbe attendere la loro crescita ma Zampano' distrugge tutto con un' unica battuta:

Gelsomina: C'erano i semi li' nell'orto...., certi semi grossi, cosi' li ho piantati.

Zampano' grugnisce appoggiato alla moto.

Gelsomina: Che andiamo via ?

Zampano': Vuoi aspettare che crescano i pomodori.Dai spingi.

Gelsomina corre dietro il motociclo e comincia a spingere[10].

E' quindi nel rapporto cosi' costruito e cioe', ad immagine e somiglianza degli stereotipi di una societa' fondata su rapporti di subordinazione e violenza, che la solitudine ed il vuoto esistenziale emergono in tutta la loro inesprimibile carica.

"Milioni di spettatori hanno riconosciuto i

---

[10] F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., p.198

propri rimorsi in quelli di Zampano', e hanno forse sentito il desiderio di uscire dal proprio io prima che fosse troppo tardi, prima che "l'altro" - sempre materialmente presente nella vita di ogni uomo - potesse uscire silenziosamente dal giro dell'esistenza. Milioni di persone alla fine di "La Strada" si sono accorti, magari per un attimo, ma e' bastato, di avere vissuto per anni accanto all'"altro" della propria vita e di non averlo mai guardato negli occhi."[11]

A nulla varrebbe nascondersi la realta' cercando giustificazioni nel fatto che Gelsomina e' una ritardata mentale od evidenziando la disperata condizione socio-economica dei due. La verita' e' che un rapporto cosi' disumanizzante non e' un prototipo unico, ma lo "specchio" di una realta' piu' o meno comune, indipendentemente dalla classe sociale cui si

---

[11] C.Lizzani, **Il cinema italiano**, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 191-192

appartiene[12].

Ed e' sempre in questo film che il mondo onirico riprende vitalita'. Sara' proprio lo squallore di una vita cosi' grigia a stimolare Gelsomina a vedere il reale nella sua dimensione piu' nascosta: quella magica, misteriosa. Sara' l'affascinante mondo dello spettacolo, del circo, a far si che la protagonista possa evolversi interiormente e passare da una condizione di "oggetto" venduto per pochi soldi a "persona" consapevole di non essere nulla, ma capace di recepire messaggi come quello del Matto:

Matto: Tu non ci crederai, ma tutto quello che

---

12 Ne "Il Bidone" la sequenza in cui il marito letteralmente schiaccia la moglie tra il sediolino anteriore ed il parabrezza per far entrare i suoi amici in macchina. Non accenna neppure a scusarsi. La coppia appartiene al ceto medio-alto.

> c'e' a questo mondo serve a qualcosa .... Ecco, prendi quel sasso li', per esempio .... anche questo serve a qualcosa, questo sassetto .... non so a cosa serve questo sassolino, ma a qualcosa deve servire .... perche' se questo e' inutile, allora e' inutile tutto .... anche le stelle.[13]

Ne "Il bidone" ('55) la realta' sociale rappresentata e' ancora una volta sordida, squallida: il piccolo mondo abbietto dei bidonisti.

L' elemento onirico in questo film non e' presente, eppure tramite il "travestimento" di Augusto e le sue messe in scena, la dimensione dell'inquietante, dell' Unheimliche (e quindi di cio' che paradossalmente potrebbe cambiare il corso della vita e dare piu' respiro all'individuo in quanto essere umano) viene

---

[13] F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., p. 223

esplicitata in una delle scene finali quando una ennesima vittima del bidonista, una ragazza paralitica, gli si rivolgera' in questi termini:

" Susanna : La mia disgrazia mi ha fatto trovare Dio. Sono sempre felice anche quando sto male da morire[14].

Augusto e' scosso da questo incontro, qualcosa sembra che gli si agiti dentro: commozione, tenerezza ....Eppure, cio' non bastera' a farlo cambiare, non puo', o forse non vuole.

Il protagonista sembra irretito in un tessuto sociale che non gli dà scampo, cosi' come non ci sara' alternativa per Cabiria. La continua osmosi tra la "coscienza collettiva" che costituisce la realta' e la "coscienza individuale" che rappresenta il mondo intimo di ogni essere umano e' una costante nelle opere dell'

---

[14] F.Fellini, **Il primo Fellini**, op. cit., p.316

autore.

In "Le notti di Cabiria" ('56), la protagonista e' una piccola prostituta di periferia vestita di penne di pollo. Cabiria e' consapevole della propria realta', sembra rassegnata. Eppure, nel suo intimo qualcosa si muove: il desiderio di una vita normale, un marito, dei bambini. Sono pensieri seppelliti nel profondo di se stessa. Sara' per caso, nel corso di uno spettacolo teatrale che, sotto ipnosi, lascera' emergere quel suo "mondo interiore" cosi' diverso dalla realta' che e' costretta a vivere.

Ancora una costante del realismo felliniano: la vita, oltre che crudele, e' anche infinitamente beffarda.

Infatti, Cabiria si trovera' ad essere ingannata da chi, avendola ascoltata in teatro, non fara' altro che far finta di rendere quei "sogni" realta'.

E nello scontro tra realta' e sogno-illusione e' questo

ultimo che viene ad essere inevitabilmente frantumato.

Ne "La dolce vita" ('59) il realismo felliniano e' da riscontrarsi in questa presa della realta' come per mezzo di un fish-eye.

Vi e' di tutto, dalla nobilta' alle prostitute, dall' amore lascivo a quello casalingo, dal rapporto con i genitori a quello con gli amici, il tutto bene incastonato nella "realta' di una metropoli mondana e caotica, febbrile e corrotta, sulla Roma pagana ed improduttiva di Via Veneto, del divismo cinematografico"[15].

Questa complessa realta' sociale e' guardata, affrontata e sofferta da Marcello. Franco Pecori, nel suo libro "Federico Fellini" a proposito de "La dolce

---

[15] **Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni '50 e '60**, a cura di A.Ferrero, Marsilio editore, p.23

vita" dara' il seguente giudizio :

> "La dolce vita sara' tutt'altro che uno spaccato della societa' contemporanea, se non altro per il motivo che, anche a volersene occupare a livello semplicemente referenziale, l'angolo di visuale sarebbe del tutto parziale e limitato e dunque poco rappresentativo."[16]

Esaminiamo alcuni punti e personaggi che ben evidenziano il percorso lungo il quale il protagonista si muove.

Il problematico rapporto tra Marcello e la sua "fidanzata" Emma e' dato dalla consapevolezza dell'uno che vive il disagio di un'esistenza senza valori (qualcosa si dovrebbe cambiare, ma non si sa cosa, ne' come) e dall'altra parte, una donna animalesca, carnale, che non sente questo tipo di problematica, e

---

[16] F.Pecori, **Federico Fellini**, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p.76

vorrebbe spingere Marcello ad una vita di lombrico.

"La scena in cui Emma e Marcello , nell'auto, di notte, discutono.
La strada e' deserta, la trama musicale di sottofondo ha un carattere spettrale quasi volesse avvertirci che non si tratta di un semplice litigio:

Emma: Marcello, quando due persone si vogliono bene tutto il resto non conta, di che cosa puoi avere paura, di'?

Marcello: Di te, del tuo egoismo, dello squallore desolante dei tuoi ideali, non lo vedi che quello che mi proponi e' una vita da lombrico? Non sai parlare d'altro che di cucina e di camere da letto. Ma un uomo che accetta di vivere cosi', lo capisci che e' un uomo finito? E' veramente un verme [...][17]

---

17 La citazione non e' tratta dalla sceneggiatura del film che e' una sorta di canovaccio.
E' ricavata dalla registrazione su nastro della

E' evidente come Emma sia il "prodotto" di una societa' che canalizza gli individui in maniera tale da renderli superficiali o meglio soddisfatti di quel piccolo mondo che riescono a costruirsi. Nel caso di Emma, le cose piu' importanti sono il marito e i figli, l'esterno non esiste e percio' non c'e' nulla da comprendere.

L'inquietudine di Marcello la sua scontentezza, sono interpretate da Emma solo come il sintomo di un individuo viziato che deve essere ancora "accalappiato", e non come il segno di una societa' che fa sentire tutto il suo peso, la sua vacuita', la nullita' di quell'umano agire che non porta a nulla.

Il protagonista e' invece come angustiato, e tutto teso alla ricerca di qualcosa che per tutto l'arco del film non verra' trovato.

---

colonna sonora del film.

La sua "tensione di ricerca" la si ritrova anche nella sequenza in cui fugge in macchina con Silvia con l'intenzione della semplice avventura ed invece si ritrova nella fontana di Trevi con ben altro stato d'animo:

> "La visione di quella donna che passeggia nella vasca tra statue e scrosci d' acqua ha qualcosa di magico. Marcello rimane incantato a guardarla. .... Silvia che e' quasi sotto lo scrosciò della cascatella si volta a Marcello con un gesto lieve ed ampio delle braccia, come una sacerdotessa che stia per dare inizio ad un misterioso rito pagano. Un'improvvisa commozione stringe la gola di Marcello e la serena gioia gli fa sembrare di colpo mediocre la sua vita quotidiana: il lavoro, gli amori, le sue speranze, le sue ambizioni, tutto. Un desiderio sconvolgente di liberta', di gioiosa adesione agli istinti di vita profonda lo rende quasi ebbro. Prende a parlare febbrilmente tra di se' con una concitazione crescente:

Marcello: Ma sì, ha ragione lei ! Stiamo sbagliando tutti! .... Eppure e' cosi' chiaro, possibile che non capite ancora, non capiamo? .... (grida) Vengo anch'io!"[18]

E' per questa scena che nel momento in cui la critica di sinistra accusa il regista "di contrapporre, con una forte curvatura irrazionalistica, a esperienze esistenziali negative (solitudine, incomunicabilita', noia) soluzioni piu' sperate che concrete, e poste comunque al di fuori dell'umano e del terreno"[19] che da

---

[18] F.Fellini, **La Dolce vita**, Cappelli, Bologna, 1959, p.165

[19] In **Storia del cinema**, a cura di Adelio Ferrero, Marsilio Editore, p.23

parte mia c'e' il considerare la sequenza della fontana come una delle infinite simbolizzazioni dello scioglimento momentaneo di una "tensione umana" che si accumula in una vita quotidiana piena di contraddizioni. L'autore non da' "soluzioni piu' sperate che concrete", mostra invece il cosiddetto "uomo totale", e cioe' il libero dispiegarsi della vita psichica parallelamente alla vita materiale, quotidiana. Non c'e' il mostrare soluzioni, tutt'alpiu' vi sono "contrazioni, scoppi, tentativi di vivere realmente".

Il risultato finale di questo "affresco" sembra essere la logica conseguenza di una societa' che predispone l'individuo, qualunque sia il suo carattere di base, caparbio o superficiale, ad essere sconfitto.

In una delle sequenze finali troveremo un Marcello stanco, finito. Durante una festa succedera' che un

ospite dira' a Marcello:

Ospite: Senta un po' ma una volta lei non faceva lo scrittore, il letterato, o sbaglio?

Marcello: Vi annuncio che ho lasciato la letteratura e il giornalismo, faccio l'agente di pubblicita' e con grande soddisfazione.

Ospite: Va bene che per vivere uno deve scrivere qualsiasi cosa, ma qui andiamo verso lo squallore no? Sentite tutti [...]
Marcello lei e' un verme"[20]

Con "Otto e mezzo", del '63, il discorso si fa ancora piu' complesso.

L' autore sara', in maniera ancora piu' evidente che nelle opere precedenti, il protagonista del film : il

---

[20] La citazione dal film, come si e' gia' detto, e' tratta dalla registrazione su nastro della colonna sonora

suo lavoro di regista, i suoi rapporti con l'esterno cosi' come i suoi rapporti privati, le sue paure, contraddizioni, angosce, cosí come i suoi ricordi, le sue fantasticherie, saranno poste in primissimo piano.

La "realta'" del regista cosi' analizzata, non deve pero' trarre in inganno. La costante e' sempre la stessa: l'individuo che sente il disagio di una vita falsa e la conseguente ricerca di qualcosa di vero, di puro, di una via d'uscita che non sa trovare.

Il ritornare costantemente tra i ricordi dell'infanzia non e' forse la ricerca di sensazioni, stati d'animo perduti per sempre? O vorrebbe forse rappresentare la chiave di lettura per spiegarsi le cause di una vita presente poco convincente e cosi' contraddittoria?

Chiesa. Collegio. Interno. Giorno.
Esita un momento prima di entrare nel confessionale e inginocchiarsi. Ricorda bene

la tendina di legno cigolante che ripara il suo volto dall'esterno.

Voce confessore : Da quanto tempo? ....

Una lunga pausa poi di nuovo la voce del confessore : Non lo sai che la Saraghina e' il diavolo?[21]

Il semiologo francese C.Metz definisce "Otto e mezzo" un film due volte raddoppiato:

"Non abbiamo soltanto un film sul cinema, ma un film su un film che a sua volta verte sul cinema; non soltanto un film su un cineasta, ma un film su un cineasta che riflette egli stesso sul proprio film."[22]

Lo scopo del raddoppiamento puo' essere considerato come il tentativo dell' autore di guardarsi in uno

---

21 F.Fellini, **Otto e mezzo**, Bologna, Cappelli, 1963, p.118

22 C.Metz, **Semiologia del cinema**, Garzanti, Milano, 1972, p.306

specchio che riflette la sua immagine una molteplicita' di volte. Il dubbio sorge quando ci chiediamo se uno "specchio" sia in grado di "sintetizzare" il nostro passato, i nostri pensieri ed il fluire cosi' complesso di un fenomeno che e' di tutti, ma che a tutti sfugge: la vita.

Il raddoppiamento porta l'autore ad una "intensita'" di espressione che non era stata raggiunta neppure con "La dolce vita". L'uscire dalla propria "pelle" per porla sullo schermo insieme con tutto cio' che riguarda la sfera del pubblico e del privato, gli permette di costruire un'immagine che non rimanendo cristallizzata in un punto o in un altro (sul sogno o sui problemi riguardanti la produzione del film) abbraccia la vita intera dell'uomo-regista.

Ma e' soprattutto la capacita' di estraniarsi da se stesso, in questo gioco di raddoppiamento, che il

regista riuscira' a far si che il continuo movimento di entrata e uscita dalla realta' al sogno, dal ricordo al raziocinio abbia come risultato l'individuo nello specchio che non ha riflesso solo i suoi contorni esteriori ma ha invece sviscerato tutto se stesso. Ed e' proprio per questo che la struttura doppia e' da ritenersi come un'invasione del proprio io a tutti i livelli.

E' in questo mosaico che l'affermazione di Guido, l'interprete del film:

> "Mi sembrava di avere le idee cosi' chiare. Volevo fare un film onesto, senza bugie di nessun genere. Mi pareva di avere qualcosa di cosi' semplice, cosi' semplice da dire. Un film che potesse essere utile un po' a tutti, che aiutasse a seppellire per sempre tutto quello che di morto ci portiamo dentro. E invece io sono il primo a non avere il

coraggio di seppellire proprio niente"[23]

acquista una "significazione" diversa che se non fosse raddoppiato, infatti, per chi guarda ci sara' il pensiero di Fellini/regista attraverso la fragile maschera di Guido/regista.

Il senso, esplicitato per mezzo di una "costruzione in abisso"[24] evidenzia il coraggio, ma anche la

---

23 La citazione dal film e' tratta dalla registrazione su nastro della colonna sonora

24 "L'espressione "costruzione in abisso" si applica soltanto a quelle opere che noi definiamo come due volte raddoppiate, e non all'insieme dei casi ordinari in cui appare un film nel film, un libro nel libro o una commedia nella commedia. Uno stemma non si dice "in abisso" tutte le volte in cui comporta sulla sua superfice un altro stemma qualsiasi, ma soltanto quando quest'ultimo, tranne che per la taglia, e' identico al primo", C.Metz, op. cit., p.306.

complessita', la difficolta' di dire "io" in prima persona.

La pregnanza di senso data da una simile costruzione e' molto piu' sottolineata.

CAPITOLO II

IL PERSONAGGIO FEMMINILE NELLA PRODUZIONE FELLINIANA

"Puo' essere in grado un uomo di scrivere sulla donna, suo contrario? Voglio dire scrivere qualcosa di vero e di giusto, al di la' di ogni programmatica sessuale o risentimento, al di la' di ogni illusione o teoria? Io non so davvero chi potrebbe arrogarsi simile superiorita': la donna sta infatti la dove l'uomo ha la sua ombra, si' che troppo spesso egli e' portato a confondere la donna con la propria ombra"

Carl Gustav Jung La donna in Europa (1927)

Nella produzione dell'autore, le figure femminili occupano un grosso spazio. Dalla guitta fedele, Melina, interpretre di "Luci del Varieta'" alla ingenua Gelsomina. Dalla sgangherata prostituta che appare nel "La Strada" in compagnia di Zampano', alla Saraghina figura grottesca di malafemmina in pensione. Dalla

donna come simbolo di una possibile catarsi -ricordiamo la fanciulla alla fine del film "La dolce vita", espressione di purezza, soavita' - alla donna immersa nei suoi problemi, nella sua quotidianeta' (la moglie di Guido in "Otto e mezzo").

I tipi femminili sopra citati sono gli archetipi dai quali l'autore muove per tutte le altre elaborazioni che riguardano presenze femminili nella sua produzione.

L'affermazione di Patrizia Carrano secondo la quale: "E' lui l'ideatore della Saraghina, e' lui che non conoscendo le donne le dipinge come orche nei cui antri e' fin troppo facile perdersi"[25] fa riflettere.

Indubbiamente, sequenze come quella della prosperosa tabaccaia in "Amarcord" trovano riscontro nella citazione precedente. Il protagonista, giovane

---

25 P.Carrano, **Malafemmina, la donna nel cinema italiano**, Firenze, Guaraldi, 1977, p. 98

adolescente, vorrebbe sedurre la tabaccaia. Quest'ultima, recepite le avances, non si perde di coraggio, chiude la saracinesca del negozio e, in maniera prorompente, si offre al ragazzo. Il protagonista, e' preso alla sprovvista, non si aspettava tanto, e soccombe proprio in quella pienezza di forme cui aveva tanto anelato.

La galleria di profili femminili propostaci dall'autore, assume le sfumature piu' strane, piu' inconcepibili e affinche' si possano rendere familiari profili cosi' estranei al nostro immaginario collettivo e' necessaria un analisi che piu' profondamente indaghi il senso di tali immagini. La Saraghina, grottesca figura di donna che abita in un bunker sulla spiaggia, non puo' essre archiviata come semplice elucubrazione fantastica o raccapricciante trasfigurazione del soggetto femminile, ma ha bisogno di una decodifica che

vada oltre la denotazione e la semplicistica assegnazione di designazioni suggerite da quel simbolo. La funzione inconsapevole della Saraghina nel film e' quella di essere il primo approccio, per i ragazzini, alla conoscenza del sesso femminile. Tutto avviene in un'atmosfera di spettacolo sapientemente giocato tra primi piani del viso di lei, incorniciati da una chioma nera, idescrivibilmente spettinata, e un roteare di occhi che la rendono simile ad una probabile "Mangiafuoco" della favola di Pinocchio, e piani medi con controcampo sui bambini, che, schierati in fila, saltellano l'uno dopo l'altro (proprio come i dentelli di una fisarmonica) al ritmo di una musica semplice e gaia. Lo spettacolo e' interrrotto dai preti, tutto e' distrutto. Cio' fa riflettere: in un Paese cattolico dove l'istruzione sessuale e' nulla, anzi e' repressa, questa figura, lungi dall'essere un semplice

spettacolo, ha connotazioni piu' complesse: e' l'unico spiraglio verso l'avvicinamento al mondo femminile. I ragazzini saranno puniti, la Saraghina sara' etichettata come il "diavolo". Entrambi, vittime non scindibili, dell'educazione cattolica. Ed e' proprio con questo episodio, che voglio sottolineare come dalle immagini,oltre all'atmosfera magica, alla figura di donna grottesca, traspaiano problematiche piu' complesse.

Gelsomina, l'interprete de "La Strada" e' una figura umanissima contrapposta ad un mondo grigio, senza vie d'uscita. Uno squallore riflesso nel paesaggio scarno, povero, ridotto alle linee essenziali. In questa dimensione, ognuno ha il suo ruolo che accetta con allegria (lo vediamo nella scena della prostituta che all'osteria non lascia trapelare alcun disappunto dalla rozzezza con la quale Zampano' la tratta) o, senza

porsi troppi problemi, (e' il caso di Zampano').

Chi non si trova a suo agio in questa dimensione, e' proprio Gelsomina, che, sensibile a tutto cio' che di positivo puo' trapelare anche dal putridume quotidiano, soccombe alla fine. La protagonista, come simbolo di una irrazionalita' non comprimibile. Il suo candore, il suo lasciarsi trasportare in dimensioni lontane dal quotidiano (eloquente la sequenza in cui s'incanta a guardare il matto sospeso nell'aria), pongono in rilievo la costruzione di una figura che, esplicitata mediante un particolare codice gestuale ed una serie di espressioni linguistiche, (spie di una primitivita' di segno tutto positivo), scopre un profilo femminile tutt'altro che semplice, e non archiviabile sotto la scarna definizione di Gelsomina-clown.

Ed ancora, la figura di Cabiria. Un personaggio che Franco Pecori, convergendo nel giudizio di che aveva

visto come:

> "Cabiria sia in realta' un "lungo monologo interiore, articolato in diversi momenti e incontri e i cui possibili interlocutori ..... sono soltanto occasioni e riflessi, ombre ingannevoli;" la protagonista non le vede per quello che sono realmente, ma per cio' che al suo incrollabile candore piace immaginare"[26]

E' partendo da questa critica che vorrei evidenziare come la caratterizzazione del personaggio non porti ad un vero e proprio "monologo interiore", ma si collochi invece, in quella che e' la struttura base del "tipo" felliniano. E cioe', la ricerca esasperata di una dimensione che elevi l'essere umano al di sopra della bassezze del quotidiano, al di sopra dei conflitti,

---

26 G.Cattivelli, Cinema nuovo, n.108, I giugno 1957, in F.Pecori, **Federico Fellini**, op. cit., p.203

delle contraddizioni[27].

Nel momento in cui il Ragionier D'Onofrio comincia a corteggiare Cabiria, questa si ritrae, non vuole.

Ma, uno spiacevole strascico dello spettacolo la convince ad accettare la vicinanza del ragionire. Una banda di giovinastri ha assistito alle confessioni di Cabiria sul palcosenico, e l'aspetta sulla strada per

---

27 A questo proposito: la scena in "Otto e mezzo" quando Guido, la moglie Luisa e l'amica Rossella sono seduti in un bar all'aperto. Dopo poco, compare Carla, amante di Guido che fa finta di nulla. La moglie e' consapevole dell'adulterio e indignata litiga ancora una volta. Guido tenta di difendersi negando l'evidenza e quando ormai tutto e' inutile, scivola in un sogno fantastico: Luisa e Carla, proprio in quel bar diventano amiche, si scambiano complimenti e alla fine cominciano a danzare fra i tavolini del bar. La fantasticheria che cerca di "appianare" dei conflitti, delle profonde contraddizioni.

beffeggiarla. D'Onofrio, estremamente gentile, a quell'ora tarda, la invita a prendere un fernet in un bar vicino. Il barista li scaccia via dicendo: "Io devo chiudere eh!"

L'insieme di fattori dato dai giovinastri che sghignazzano e, la squallida realta' circostante avvertibile anche nello sgarbato interloquire di un barista creano il terreno affinche' Cabiria si fidi di quel giovane dal volto pulito e dal parlare gentile. E' l'inizio di una brutta storia, in cui la vittima inconsapevole cerca in un primo momento di non credere completamente nell'altra persona. Lo frequenta con piacere, la sua parte migliore puo' piu' liberamente emergere. Da notare il cambio nel modo di vestire: il vestito alla marinara e non piu' le piume di pollo. Quando D'Onofrio le chiede la mano, la protagonista non vuole crederci, in una serie di movimenti rapidi si

avvicina ad una fontanella e beve proprio come una ragazzina. Quel suo agitarsi concitato, segno di un disagio interiore, si placa quando si assicura di aver sentito bene, dunque il Ragioniere la vuole sua sposa.

Cabiria non fara' a tempo a scoprire chi e' veramente D'Onofrio, poiche' il suo modo di sentire, vedere la vita, paragonabile a quello di un personaggio brechtiano, non glielo permette.

Cabiria richiama alla mente Shen-te, e' innamorata proprio come quest'ultima:

> Shen-te: Voglio andare con l'uomo che amo
> Non voglio fare i conti di quanto mi costa
> Non voglio pensare se e' bene o male
> Non voglio sapere se mi ama
> Voglio andare con lui che amo[28]

---

28 B. Brecht, **L'anima buona del Sezuan**, Torino, Einaudi, 1963, p.73

Le due figure di prostituta andranno incontro ad un destino simile: la delusione, la sconfitta. Spesso l'istinto, il sentimento appannano e deformano la realta'. Le coseguenze di tale attegiamento mentale inevitabilmente arrivano ad un punto di frattura in cui il vero appare in tutta la sua chiarezza.

Una delle inquadrature finali fotografa per un secondo , in primo piano il viso malvagio del Ragioniere. Nonostante sia notte, nessuna ombra toglie chiarezza all'immagine. La cattiveria emerge in tutto il suo "splendore". Allora e' il momento di reagire e cominciare a considerare le cose in modo diverso. E' il caso di Cabiria che ha la forza di alzarsi sia materialmente, (la scena la mostra disperata e stesa al suolo, presumibilmente sul ciglio di una scarpata), che moralmente, (non si uccide, cammina tra la folla e al

saluto di un ragazzo si apre in un mesto sorriso). Non sapremo mai se Cabiria ha preso coscienza di una vita in cui e' meglio non farsi illusioni oppure se ha perso completamente il senno,...il film si chiude prima, al mesto sorriso.

La protagonista di Giulietta degli Spiriti e' ancora un tipo di donna , che, per altre vie, con altri mezzi, e' costretta a ritrovare se stessa.

Secondo Franco Pecori, a livello di contenuto,

> "siamo ad una semplificazione tale da rendere ridicolo ogni tentativo di tradurre il senso della storia di questa piccola moglie borghese, vittima dei suoi complessi e tuttavia fondamentalmente "sana" e capace di liberarsi con le proprie forze attingendo dalla memoria tutto un mondo di visioni oniriche e di emblematici suggerimenti"[29]

---

[29] F.Pecori, **Federico Fellini**, op.cit., p.108

Da parte dell'autore e' forse stata necessaria una semplificazione ed una sintesi per riuscire a contenere un messaggio cosi' denso e complesso. Inoltre, e' da considerare anche il fattore di una sceneggiatura realizzata interamente da uomini, per cui la difficolta' di doversi compenetrare in un tipo di problematica femminile non e' da sottovalutare. Nel 1965, anno di produzione del film, la costruzione di una figura femminile che all'apparenza e solo per pochi istanti inquadra la signora borghese ed appagata, ed e' quindi modello di rispecchiamento per tante donne, sorprende poi, poco dopo, rivelandosi come donna vittima di problematiche cui non aveva mai pensato. Tutto cio' e' anticipazione delle tematiche femminili degli anni '70.

Il mondo femminile che circonda Giulietta, non le da' punti di riferimento per un probabile sviluppo

interiore. La madre, le sorelle, la stessa Susy, le amiche, si differenziano da Giulietta per il loro aspetto esteriore: sono belle, curate, truccate. Rispecchiano in pieno "la donna secondo la societa' consumistica ed opulenta; quella che dalla televisione e dalla radio, dalle affiches murali e dalle pagine dei quotidiani e dei rotocalchi [....] si esibisce, parla, sorride insegnando e propagandando a milioni di sue simili la ricetta della felicita'."[30]

Questo mondo femminile sembra avere come fulcro la bellezza intesa come potere di seduzione e capacita' di fissare il desiderio maschile.

(Sequenza dello spettacolo televisivo in cui vengono mostrati esercizi per diventare belle. Giulietta e le cameriere/ancelle, ne sono catturate, ripeteranno in

---

30 C.Ravaioli, **La donna contro se stessa**, Laterza, Bari, 1977, p.136

simultanea alcuni dei movimenti proposti).

Il curioso di queste figure e' dato dal modo in cui instaurano rapporti con l'altro sesso, sembrano essere contatti privi di umanita', estranianti. Solo in Giulietta, tali sentimenti sono presenti, nessuna umanita' e' nello sguardo della madre che, furtiva, lancia occhiate interessate ai bei fusti che lavorano nel circo. Susy, attenta a non lasciarsi sfuggire alcuna occasione, usa gli uomini come oggetti, incurante del suo "fidanzato". La scultrice, amica di Giulietta, e' dello stesso avviso:

> Alba: Paprica, paprica, paprica... la paprica non c'e'...Gioia mia, vattene, non ti far vedere; penso a tutto io.. Dipingere, cucinare e far l'amore: la mia vocazione..per oggi mi mancava solo di cucinare.[31]

---

[31] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit.,

E' una vera e propria esplosione erotica che circonda ed investe Giulietta da ogni parte e di cui, scena dopo scena, la protagonista subisce la sollecitante presenza.

Bhisma/Iris: Le calze a rete .... tutte come fate, vogliono essere trattate, le donne .... e non sanno il mestiere

Giulietta e' turbatissima

Giulietta: L'amore e' un mestiere?

Bhisma/Iris: Ma io non ho detto mestiere, ho detto arte. Arte di amare

Giulietta: No, ho sentito benissimo, ... hai detto «mestiere» .... la prostituta allora? .... Bella roba.[32]

La liberta' sessuale le si presenta come soluzione ai

---

p.78

32 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.101

problemi, ma la protagonista sente, o meglio, l'autore e' consapevole, che non sara' l'atto sessuale compiuto come rituale con funzioni liberatorie ad essere la vera soluzione. Quindi, l'avvenuta liberazione di Giulietta per mezzo degli spiriti, e', in questo contesto cosi' disegnato, una soluzione plausibile.

Da parte dell'autore un "work in progress" nei confronti della donna e' evidente.

Si potrebbe obiettare che e' un "progresso" da poco, basato tutto sull'immaginario e che non trova fondamento nella realta'. E' vero, pero' e' da tener presente che si e' negli anni sessanta, un periodo poco propizio a sviluppare una progressiva consapevolezza della situazione femminile. L'autore e' percio' coerente e anzi anticipatore delle lotte che si scateneranno di li a poco.

"L'intento del film .... e' comunque di restituire alla donna una sua indipendenza vera una sua indiscutibile dignita'. L'uomo libero, voglio dire, non puo' fare a meno di una donna libera. La moglie non deve essere la Madonna e nemmeno uno strumento di piacere: e meno che mai una serva .... L'indipendenza delle donne e' il tema degli anni futuri."[33]

Tra le tante critiche fatte alla protagonista di questo film vorrei ricordarne una in particolare:

"Non puo', Fellini, trovare la chiave della salvezza di Giulietta nella ribellione contro la sua maestosa ed autocratica madre se prima, per inseguire piu' colorati ma meno utili personaggi, reali o immaginari ha dimenticato di darci un disegno sufficientemente imponente."[34]

---

33 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.70-71

34 Da il Messaggero del 24.10.65 articolo di Bir, p.15

E' sul "sufficientemente imponente" che vorrei soffermarmi. Se Giulietta fosse stata un personaggio consapevole di se', delle sue vere aspirazioni, molto probabilmente non avrebbe avuto un orizzonte cosi' ristretto come quello che ci e' mostrato e, di conseguenza tutta la sua vita avrebbe avuto un impostazione diversa. Si sarebbe cosi' realizzata la costruzione di un profilo femminile certamente esistente, ma non corrispondente a dei canoni tali da considerarla figura "tipica". In Giulietta si puo' facilmente rispecchiare la grande massa anonima di donne che, con la stessa inconsapevolezza vive "matrimoni" che hanno solo la designazione di essere tali. Quindi, la interpretazione di una delle tante problematiche femminili attraverso la grigia e limitata borghese non e' da sottovalutare, non tutte le donne

sono detentrici di cultura, intelligenza e bellezza, la stragrande maggioranza e' proprio come Giulietta, ingenue e vittime inconsapevoli.

Il profilo femminile cosi' come l'autore lo propone, non e' imponente e ben evidenzia l'impossibilita' di uscire fuori dal labirinto per vie esclusivamente basate sul ragionamento.

L'estrema sensibilita', la delicatezza esistono ancora nella protagonista anche quando e' certa del tradimento del marito (sequenza in cui e' reticente a mostrare le foto del coniuge all'investigatore).

Giulietta ha degli impeti di rabbia, ma la sua dolcezza interiore, rimane costante sino alla fine(sequenza finale in cui Giulietta prepara la cena al marito in partenza con l'amante). Queste qualita' cosi' umane fanno si che la caratterizzazione del personaggio Giulietta venga, da parte della critica, ulteriormente

defraudato con termini tipo stupida, mummia, personaggio scialbo. Ora, il punto e' proprio questo. Se vogliamo vedere l'evoluzione del personaggio femminile nella produzione felliniana, questa e' da riscontrarsi proprio in questo particolare che mi accingo a descrivere. Vorrei con una breve digressione chiarire cosa intendo per evoluzione visto che le parole hanno piu' sensi e vanno interpretate a seconda del contesto in cui vengono a trovarsi. Le sfumature di senso intersecandosi l'una nell'altra, molto spesso, danno luogo a concetti parziali. Evoluzione, cosi' come emancipazione della donna non e' da intendersi soltanto come donna che lavora, ne' tanto meno come 'liberta' sessuale'. Ed e' questo il caso di Giulietta che ha tutte le caratteristiche corrispondenti al tipo di donna non evoluto, ma, il suo riuscire ad essere fedele a se stessa, al proprio modo di vedere e sentire, e' la

base indispensabile per l'inizio della sua emancipazione. A differenza degli altri profili precedentemente tracciati, quest'ultimo non soccombe, ne' sopravvive, inizia invece a vivere con una consapevolezza di cio' che le e' accaduto, di cio' che ha sempre passivamente accettato (vedi figura della madre) estranea alle altre figure.

L'autore commenta:

> "L'intento, l'ambizione del film, da questo punto di vista e' comunque di restituire alla donna una sua indipendenza vera, una sua indiscutibile e inalienabile dignita'"[35]

e ancora:

> "No la donna non deve emanciparsi per imitazione, il che sarebbe sempre uno sviluppo

---

[35] F.Fellini, **Fare un film**, Torino, Einaudi, 1980, p.99

dentro la proiezione di quella famosa ombra maschile, ma scoprire una realta' diversa, la sua realta'"[36]

All'opposto di questo profilo femminile, c'e' Susy: ha i tratti della donna formosa, carnale, la sua mentalita' e' tutta sintetizzata nel modo di muoversi, di vestirsi. E' istintiva, sensuale e ha un unico scopo nella vita: il perseguimento del piacere. E' un soggetto che sembra non vivere alcun tipo di contrddizione, ne' di problematica profonda. Accetta con piacere il suo ruolo di mantenuta d'alto bordo e non pone alcun limite al soddisfacimento dei suoi desideri.

Ad una prima lettura sembra essere il prototipo di forze ancestrali, primitive, in un secondo momento

---

36 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p./1

viene ad incarnare proprio gran parte dell'immaginario sociale maschile: il tipo femmina per eccelenza. L'autore cosi' commenta:

> "Susy e' una specie di maga dell'amore, di maestra d'erotismo"[37]

In questo caso nella figura proposta non c'e' traccia di evoluzione, il tipo, a meta' tra il reale e l'irreale, vive in una dimensione atemporale. Ai fini dell'economia del testo filmico essa e' rappresentativa di un punto di riferimento comune: il sesso, la civetteria, come mezzi per "conquistarsi" l'uomo che e' visto non come potenziale compagno, ma come identita' a parte la cui unica comunicazione possibile e' data dal sotterfugio, dall'abbindolamento:

---

[37] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.54

Voce di Susy: Oh, no. L'ho fatto fare apposta. Non e' divertente? Certe volte si ha l'impressione di essere in quattro. Adesso, chissa' che idea si sta facendo di me, lei. Ma sa, agli uomini piace divertirsi.[38]

Quindi, concludendo vorrei evidenziare come nell'evoluzione del personaggio femminile sono da scindere due piani. Da un lato la donna rimane forma statica al punto di partenza dell'immaginario felliniano:

"E' la donna ricca di femminilita' animalesca, immensa e inafferrabile e nello stesso tempo nutritizia, cosi' come la vede un adolescente affamato di vita e di sesso, un adolescente italiano bloccato e impedito da preti, chiesa, famiglia ed educazione fallimentare".[39]

---

38 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.125

39 F.Fellini, **Fare un film**, op.cit., p.83

Dall'altro, la donna che nonostante le difficolta' del vivere sociale riesce a comprendere la sua situazione (vedi Giulietta), e a parlarne anche se consapevole di rimanere inascoltata. Esplicativa e' la sequenza in cui Elena moglie di Snaporaz in "La citta' delle donne", cosi' si rivolge al marito:

> Elena: Eh, gia', perche' io sono la brava moglie borghese, che puo' bere, si ma solo un po', farsi corteggiare anche, ma discretamente, e solo per scherzo. Ma tu mi conosci a me? Ma sai chi sono, come sono fatta, cosa penso? (Col tono sarcastico di chi enuncia un'ovvieta', ma un'ovvieta' sordida) Eh gia', marito e moglie! Che bisogno c'e' di capire, di conoscersi, di osservare, di vedere? Sono marito e moglie! Ma quando mai siamo stati marito e moglie io e te? Cretino![40]

---

[40] F.Fellini, **La Citta' delle donne**, Milano,

Una consapevolezza della propria condizione che viene a concretizzarsi in sequenze come questa e un augurio implicito in piu' sequenze del film, (la scena in cui vi e' l'amara ed ironica performance della giornata tipo della casalinga/madre) affinche' vi sia un tipo di donna che non sia inferiore all'uomo, che combatta dunque per l'emancipazione, ma un emancipazione che non sia mascolinizzazione, o rinuncia a se stessi, bensi' ricerca di una propria identita'.

Significative le scene dove vi e' l'intersecarsi di due situazioni, l'una specchio dell'altra.

Da una parte il signor Katzone che declama l'addio alla donna come essenza ormai sparita, quindi a simboleggiare il disagio maschile rispetto ai cambiamenti, dall'altra, Elena che, contemporaneamente

---

Garzanti, 1980, p.82

evidenzia al marito una situazione non piu' sostenibile. Elena non accetta piu' di essere un'identita' monolitica che non le lascia spazio: la moglie/oggetto:

> Katzone: Donna addio! Ti vedo ancora stravolta sui cuscini, a pezzi e a immagini rotte: un angolo di faccia, un occhio, una gamba che si alza di scatto ....
>
> Contemporaneamente, Elena al marito:
>
> Elena: Ti sei mai accorto che io esisto, vigliaccone?[41]

Dunque, nella produzione dell'autore, un personaggio femminile sfaccettato, poliedrico, spesso grottesco. Ed e' in questa poliedricita' di rappresentazioni, in questa non cristallizzazione della donna in un unica forma, fisica e mentale, che la citazione iniziale di

---

41 F.Fellini, **La citta' delle donne**, op.cit., p.82

Jung viene gradualmente a sbiadirsi. La donna in Fellini, esce gradualmente dall'ombra dell'uomo e diventa identita' a parte, capace essa stessa di proiettare la propria ombra.

CAPITOLO III

LA COSTRUZIONE DEL FILM

L'autore nella costruzione dei suoi film ha introdotto un carattere riscontrabile sin dal lontano 1948 con il soggetto de "Il miracolo". E' il primo passo verso una realta' non piu' costituita da cose solo materiali. D'ora innanzi sara' anche una parte spesso lasciata in ombra ad affiorare con insistenza: l'irrazionale.

Cio' che all'inizio costituiva una flebile traccia, si sviluppera' a tal punto da essere, in seguito, uno dei caratteri inscindibili delle opere del regista.

Nel film preso in esame, Giulietta degli Spiriti, si e' al culmine di una costruzione basata sulla dicotomica struttura razionale/irrazionale. Il senso di quest'opera e' gia' preannunciato nel titolo che sembra essere piu' un simbolo che la designazione di un'opera. La sua decodifica non porta ad una soluzione univoca, bensi' ad un tentativo d'interpretazione.

Giulietta e' anche il nome della moglie del regista. Sino a quel momento la Masin attrice ha interpretato ruoli drammatici e, in alcuni casi, a meta' strada tra la follia e la ragione. Questo ruolo invece, viene quasi a sovrapporsi a quello che potrebbe essere l'attrice nella vita quotidiana: un normale tipo di donna.

L'altro elemento formante il costrutto della frase, " .... degli Spiriti", puo' essere spiegato, a questo punto, nel modo seguente: al "normale tipo di donna"

capitera' di essere progressivamente circondata dagli spiriti.

Il paradosso e' che sara' proprio la realta' di queste entita', di cui Giulietta e' prigioniera, a spianarle la strada affinche' possa acquisire la base per una sua vera identita'.

L'introduzione dell'irrazionale, oltre che dal titolo, e' esplicitata gia' dalla prima sequenza.

Il movimento rapido della macchina da presa, che dal buio completo di una radura si avvicina, sorpassando arbusti, alberi e cespugli, ad una villa, da' l'idea di una invasione senza preavviso.

Senza ritegno, entrera' in quell'ambiente ben illuminato ed il suo sguardo si poggera' su tre figure femminili.

Due saranno inquadrate in piano medio, i loro visi saranno anche in primo piano. La terza figura invece,

sembra voler sfuggire al suo occhio indagatore: verra' inquadrata in piano medio di spalle, il suo viso non riflettera' neppure sulla superficie dello specchio utilizzato, in quel momento, dalla protagonista.

Gia' in questa sequenza e' possibile riscontrare un'anticipazione del "carattere" di questo personaggio. Saranno le scene seguentii ad evidenziare come Giulietta si nasconde a se stessa e agli altri sotto una spessa coltre di comportamenti, luoghi comuni, ma soprattutto illusioni. Quindi, il movimento di macchina, prima descritto, sottolinea la difficolta' a riprendere qualcosa che quasi non esiste, se non materialmente, nei suoi contorni fisici.

In una delle scene seguenti, durante la festa organizzata senza preavviso da Giorgio, il marito, la protagonista si trovera' ad essere smascherata dagli

spiriti[42].

La concomitanza delle immagini disposte nella maniera descritta: le delusioni che si sovrappongono l'una all'altra in un breve lasso di tempo, la sorpresa, l'incredulita' rispetto a cio' che succede, hanno la funzione di preparare Giulietta ad una nuova condizione di vita: la lotta.

Il marito che la tradisce, la madre che con la sua insensibilita' ha contribuito ad un tipo di "educazione" ristretta ed ipocrita, la religione cosi' come l'ambiente sociale che la circonda sono tutti elementi che indubbiamente contribuiscono a rendere piu' difficile la lotta di Giulietta per vederci chiaro, ma il vero avversario sara' costituito proprio da quell'intricato miscuglio di coscienza collettiva e coscienza individuale che costituiscono la sua persona.

---

[42] cfr. capitolo I, p.18-19

L'autore attraverso le immagini ed il dialogo ha costruito ed evidenziato la "prigione" che Giulietta non sapeva di avere intorno.

L'episodio della spiaggia di Fregene e' un ulteriore invito, da parte delle forze occulte, a prendere coscienza della situazione.

La protagonista chiedera' al medico di famiglia spiegazioni riguardo agli spiriti della sera precedente. La sequenza e' svolta in campo/controcampo. Don Raffaele, il medico, verra' ripreso in primo piano: alle sue spalle un colore sgargiante, il rosso.

Giulietta, sempre ripresa in primo piano, avra' colori molto piu' tenui sia nell'abbigliamento che alle spalle.

Questi elementi sono segnali premonitori per sottolineare due tipi di realta' diverse. L'una molto piu' materiale, l'altra piu' eterea, sottile:

Don Raffaele: Ma quali spiriti, cara signora? .... Ma quali? .... E' magnetismo animale, una forza magnetica che si sprigiona da noi stessi.

Giulietta : Io, quando ero bambina, certe volte bastava che chiudessi gli occhi .... e vedevo ....

Don Raffaele: Io vedo quando li apro, signora bella ....

Giulietta : No, voglio dire ... vedevo persone che non conoscevo .... posti .... adesso invece ....[43]

In questa sequenza e' da evidenziare l'esistenza di un tipo di realta' che si vede solo quando gli occhi sono "aperti" contrapposto ad un modo di vedere anche con gli occhi chiusi. Puo' sembrare un paradosso, ma le immagini dimostreranno proprio come, in un primo

---

43 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., pp.85-86

momento, Giulietta riuscira' a "vedere" dentro se stessa e conseguentemente l'esterno tenendo "gli occhi chiusi":

> „Piu' tardi. E' l'ora della siesta.
> Giulietta sta sdraiata sulla sabbia, mezzo addormentata ....
> La spiaggia e' completamente deserta, il mare anche.
> Giulietta chiude gli occhi; ed ecco dal mare deserto, proprio davanti a lei, emerge come in una bolla d'acqua grigiastra, uno zatterone di ferro e legno, carico di uomini dall'aspetto feroce e selvaggio ....
> Giulietta si solleva in un istintivo, atterrito impeto di fuga, non riesce nemmeno a mettersi in piedi .... Ansando, atterrita, si volta ancora a guardare: le zattere con gli armati sono sempre la', un vecchio tira la zattera per la corda, poi la cede a Giulietta .... lui e' troppo stanco per tirare ancora. Giulietta tira, tira con tutte le sue forze[44].

---

[44] Sequenza desunta dal film e non dal copione che ne

In questa scena il passaggio nel mondo dei sogni avviene per stacco: da un primo piano di Giulietta, che stanchissima reclina il capo, alle inquadrature della spiaggia, del mare, che sono gli stessi di prima, a meno di un particolare: il colore. Saranno toni tra il grigio ed il nero, quindi un differente tono figurativo rendera' riconoscibile il piano diverso sul quale l'azione viene a svolgersi.

Il terribile incubo e', sia agli occhi della protagonista, che ai nostri, ancora inspiegabile, denso di simboli il cui significato sembra avere radici profonde.

Il mare oscuro, i guerrieri ed i cavalli stecchiti sulla zattera, il vecchio che porge la fune. Giulietta e' spettatrice ansimante ma anche protagonista attiva,

---

risulta mancante

prendera' la fune offertale. Le sue forze interiori cominceranno ad agire ancor prima che non il raziocinio, sara' il sogno ad occhi chiusi uno dei fattori che contribuiranno alla sua evoluzione.

Nella sequenza in cui la protagonista incontra la madre e le sorelle nella pineta, siamo invece sul piano reale. Si tratta pero', di uno strano reale: tutte le figure per come sono vestite, per come si muovono, lasciano per un momento perplessi, non si sa se considerarle un ulteriore sogno.

Con una carrellata in avanti e' ripresa la passeggiata delle quattro donne. L'inquadratura in cui la macchina da presa si avvicina ulteriormente alla figura mostra Giulietta come "prigioniera" tra la madre e le sorelle.

Madre : Dov'eri? .... Quando vengo a trovarti non ci sei mai, sembra che lo fai apposta ....

E poiche' Giulietta si china verso di lei per baciarla, essa si ritrae.

Madre : No, sei tutta sudata ....[45]

E' alla luce di queste due scene, quella dell'incubo svoltosi sul piano dell'irreale e questa, svolta sul piano del reale, che si puo' accennare ad una prima sintesi della struttura adottata dal regista in questo film.

Entrambe le forze fanno pressione a tal punto e con tale insistenza sulla figura di Giulietta, da costringerla a prendere coscienza di cio' che e' accaduto e sta accadendo, ma soprattutto a mettersi di fronte a se stessa.

Il processo attraverso cui si avra' tale sviluppo avra' piu' fasi: dal punto di vista irrazionale i punti cardine vanno dalla seduta spiritica, all'incontro con

---

[45] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.88

Bhismha, alla presenza dell'ospite spagnolo nella sua villa, alla serie di ricordi di infanzia legati allo specifico religioso. Dal punto di vista razionale si passera' dalla fase dell'investigatore privato, ai vari tentativi di chiarirsi con il marito, all'incontro con Susy, al frustrante colloquio con l'amante del coniuge. Ognuno di questi tasselli, l'uno susseguentesi all'altro convogliera' alla inevitabile "esplosione finale" della protagonista, che accerchiata dalle immagini di incubo prodotte dalla sua mente ormai completamente disorientata, dovra' capire e superare o non capire e perire.

In "Otto e mezzo" le forze pigeranno con la stessa intensita' sulla coscienza di Guido. La differenza fra Guido e Giulietta e' data dal fatto che l'uno potra' permettersi il "lusso" di immaginare, plasmare gli

antichi sogni con i suoi desideri odierni[46], l'altra e' invece "prigioniera" anche dei sogni, saranno loro a perseguitarla ovunque si trovi, durante un party:

> "Giulietta volge di scatto il capo verso l'altro lato della staccionata: al di la' delle piante, si scorge un altro selvaggio cavaliere che galoppa silenziosamente intorno al giardino ...."[47]

---

46 In "Otto e mezzo", la scena in cui e' mostrato l'ambiente interno della fattoria, ricorre due volte. La prima e' quando il protagonista ricorda se stesso. E' bambino e viene amorevolmente lavato nel vino in una tinozza dalla nonna e dalla balia. Nella seconda Guido sogna se stesso adulto nelle stesse mura domestiche, nella stessa tinozza, ma i personaggi sono altri, sono tutte donne. Dalla moglie all'amante, dalla Saraghina alle donne appena conosciute.
La fattoria ha adesso una duplice connotazione, spazio domestico e harem.

47 F.Fellini, Giulietta degli Spiriti, op. cit., p.147

All'interno di questa complessa struttura osserviamo come la "religione" e lo "spiritismo" siano l'uno la causa di tutti i mali della protagonista, l'altro il rimedio.

L'ELEMENTO RELIGIOSO

L'esplorazione del "religioso" da parte della macchina da presa viene introdotta nel momento in cui la protagonista e' nello studio di Alba, la sua amica scultrice.

La scena mostra uno spazio dove oltre ad Alba, ci sono muscolosi giovanotti che posano quasi nudi.

> Alba: Dio come un corpo che posso amare, possedere ....Un eroe dalla forma perfetta .... che posso desiderare e anche prendere come amante .... Bisogna restituire a Dio la sua gioia vitale

.... Distribuire la gioia fisica in nome suo ....

Un oscuro terrore vibra improvvisamente nella voce di Alba.

Alba: .... Io avevo paura di Dio, prima .... Mi schiacciava .... mi atterriva.[48]

La scultrice ha una visione del religioso tutta materiale, e' riuscita a non farsi piu' atterrire ne' schiacciare da Dio, e cio' lo interpreta a modo suo.

Questa scena, a livello di costruzione, da modo a Giulietta d'introdurre il suo modo di vedere e sentire il religioso. Essa si contrappone pienamente all'amica: in un lungo flash-back, ricordera' quando bambina credeva di trovare Dio in soffitta. Le figure delle monache saranno rappresentate in nero e tutte a viso coperto, saranno sagome informi.

Queste sceglieranno Giulietta come martire per una

---

48 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.115

piccola rappresentazione teatrale.

La protagonista, legata ad una graticola, circondata da alte fiamme di carta, sara' tirata su verso il soffitto con la chiara connotazione dell'anima pura che si sta avvicinando a Dio. Sara' la figura del nonno, poco influenzato dalla religione cattolica, a far abbassare gli argani e a riportare giu' la nipote.

Ma, e' mai scesa veramente Giulietta da quella graticola e da quel soffitto? La sua doppia presenza in questo flash-back: lei adulta che amorevolmente segue con lo sguardo lei bambina fa intendere la profonda continuita' tra un passato mai abbandonato ed il presente.

In questa sequenza la sintesi della religione cristiana e' evidente: il martirio, la purezza, la fede nel dio che esiste e protegge. Queste le basi su cui si fonda l'educazione di Giulietta.

IL MOTIVO DELLA SALITA E DELLA DISCESA

Il motivo della salita verso il cielo e la conseguente discesa verso terra, per mezzo degli strumenti piu' vari, e' un meccanismo molto usato dall'autore.

In "Otto e mezzo" Guido salira' verso il cielo a corpo libero; nella "Citta' delle donne" il protagonista salira' in alto con una mongolfiera a forma di donna.

In Giulietta degli Spiriti", la metafora del basso verso l'alto e viceversa, e' riportata piu' volte: Susy salira' su tra le chiome dei pini per mezzo di uno strano cesto, il nonno e la ballerina saliranno in cielo con un aereoplanino.

Il denominatore comune a molte di queste scene e' l'impossibilita' a rimanere in alto; per un motivo o per l'altro tutti saranno costretti a scendere di nuovo

a terra.

La simbologia di tali movimenti non e' da intendersi solo da un punto di vista materiale; il messaggio e' pieno di connotazioni spirituali: il desiderio di qualcosa che sulla terra non sembra possibile ottenere, spinge i personaggi ad un'elevazione materiale che, se in un primo momento sembra la soluzione, in un secondo momento rivela tutta la sua piena illusorieta'.

LO SPIRITISMO

Osserviamo adesso come lo spiritismo viene ad essere "visibile" attraverso la macchina da presa, se solo di spiritismo si puo' parlare e perche' e' stato da me precedentemente definito "rimedio".

La presenza degli spiriti e' introdotta in una delle prime scene. Olaf ed Iris si manifesteranno agli

astanti per mezzo di una seduta spiritica. In seguito, Olaf, lo spirito maschile, ed Iris, lo spirito femminile, si alterneranno agli occhi di Giulietta scegliendo tutti i momenti possibili. Olaf e' un guerriero dai tratti orientali armato fino ai denti, e compare quando la protagonista riposa sulla spiaggia[49]. Il montaggio sottolinea la posizione della protagonista, completamente distesa e ignara di tutto cio' che dovra' succedere; Giulietta non e' ancora cosciente che tra non molto dovra', pur se recalcitrante, affrontare la lotta proprio come un guerriero.

L'altra alternativa invece, e' data da Iris che si manifestera' piu' spesso rispetto allo spirito maschile. Prendera' la forma della bellissima ballerina corteggiata dal nonno.

---

[49] cfr. cap III, p.80

La soluzione proposta dallo spirito femminile durante la materializzazione per mezzo di Bhismha, un santone indiano, e' agli antipodi della lotta, e' l'arte della seduzione[50].

Il montaggio evidenzia l'origine dei due spiriti che non sono sorti dal nulla, bensi' sono le rielaborazioni di quel patrimonio facente parte della memoria.

Nella scena in cui Giulietta racconta alle amiche la sua infanzia, le inquadrature del flash-back mostreranno l'interno di un circo ed i suoi personaggi.

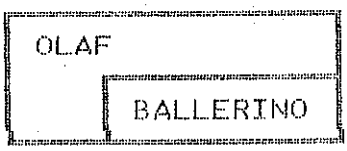
Il nonno corteggia la bella ballerina e sara' lei, in un primo momento ad essere Iris.

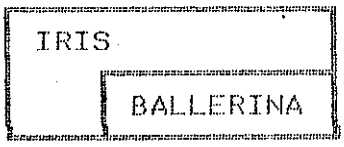
Tra la folla di attori, clown, animali, una veloce inquadratura su un corpo di ballerini, uno di questi lo riconosceremo piu' tardi nello spirito di Olaf.

La struttura e' ad incastro:

---

50 cfr. cap II, p.59





Le immagini daranno ampio spazio allo spirito femminile piu' che a quello maschile.

La lotta che la protagonista dovra' sostenere non puo' essere affrontata con lance e frecce cosi' come la figura del guerriero suggerisce. Olaf e' il simbolo della guerra e , proprio perche' tale, tocchera' alla protagonista decodificarne la figura.

Iris invece, suggerisce il "metodo" di lotta: la seduzione, l'amore come "mestiere".

Allo spirito femminile verra' dato molto piu' spazio proprio perche', ancora una volta la soluzione per Giulietta sembra essere dicotomica: o rimanere negli stretti abiti della "signora" tradita che fa finta di nulla e resta prigioniera di se stessa e degli altri, o

scegliere la strada del tradimento, del godimento tutto sessuale per riuscire ad essere "libera" secondo quelli che sono gli schemi della cultura dominante: "emancipazione e' uguale a liberta' sessuale".

Durante l'evolversi della "story" lo spirito femminile assumera' le forme piu'diverse: da ballerina, a vicina di casa della protagonista.

Per lo spettatore, e' evidente che sara' sempre la stessa attrice ad interpretare la parte. Per Giulietta cio' non e' assolutamente vero, ma non sara' affatto sorpresa nel vedere la vicina di casa cosi' somigliante alle immagini del passato. Attraverso questo meccanismo l'autore suggerisce come per la protagonista che vive quella situazione, sia impossibile discernere le simbologie le une dalle altre, sara' il caos.

Per lo spettatore la situazione e' diversa, le correlazioni tra una figura e l'altra saranno molto

piu' evidenti.

Quindi, lo spiritismo in questo film non e' da intendersi come semplice presenza immateriale, ma come l'insieme di elaborazioni individuali che coinvolgono piu' livelli della coscienza. Il sogno, cosi' come il ricordo, il bisogno di sapere cosi' come la frustrazione che nasce nella protagonista nel momento in cui e' disorientata, sono da intendersi come lo scatenarsi di piu' fattori che, se in un primo momento erano isolati l'uno dall'altro, piu' tardi, con la scintilla del tradimento del marito, costituiranno una figura unica, resa visibile ai suoi ed ai nostri occhi attraverso "il misterioso", "lo spirito".

LA MAGIA

L'elemento magico in Giulietta degli Spiriti e' estremamente articolato. Esso, e' introdotto o in maniera esplicita - la seduta spiritica nella villa di Fregene d'accordo con gli amici - oppure , come un qualcosa che investe la vita quotidiana senza preavviso. Il magico, come elemento ambiguo, che sembra esserci per poi, un attimo dopo, scomparire. L'autore, ha dichiarato su Planéte che:

> "Le cinéma est un art très particulièrement capable d'evoquer des panoramas métaphysiques et ultra-sensibles. L'image cinématographique est la mieux adaptée pour pérforer la realite et rendre transparente une autre réalité"[51]

---

[51] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit.,p.42

Ne e' di esempio la sequenza di Giulietta che torna a casa dopo l'incontro con il santone indiano. E' notte, la protagonista entra nel giardino, il buio ed una fitta nebbia, danno l'idea di un'atmosfera d'incanto. Una soggettiva di Giulietta fa intravedere, in mezzo alle piante di fiori, un uomo. Per un attimo tutto tace, non c'e' sottofondo musicale. Poi, il gentleman quasi declama:

> "Rosa aurata. Un nome che e' quasi un bel verso. Anch'io ne coltivavo una volta: avevo un giardino che conoscevano tutti in Spagna"[52]

Un veloce spostamento della macchina da presa e un piano medio, mostrano Giulietta interdetta. Non prende subito a muoversi, e' disorientata. Un attimo dopo, le immagini della realta', che per un momento pensavamo

---

52 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.103

inghiottite nel buio e nella nebbia della notte, si ricompongono. Fortunata, la cameriera, spezza l'incantesimo portando una caraffa d'acqua. E' questione di un attimo e la magia sara' di nuovo presente. Lo spagnolo le ripetera' la frase che le era stata pronosticata poche ore prima nell'incontro con Bhismha:

> Gentiluomo: Sangri-la'. Non l'ha mai assaggiata? Dicono che toglie ogni sete in chi la beve, anche quella sete, che mai non si confessa. Forse, e' la bevanda dell'oblio, questa[53].

Altre sequenze in cui il "magico" traspare senza pero' essere recepito come tale dai protagonisti e' quella in cui Susy e' insieme con Giulietta nella pineta. Durante

---

[53] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.105

la passeggiata, ad un certo punto,Susy sale per mezzo di di un argano automatico cui e' collegata una cesta di vimini su di un alto pino su cui e' posta una sorta di piattaforma in legno. Anche se dalle prime inquadrature il personaggio di Susy appare come misterioso simbolo, non facilmente decodificabile, sorprende ancora il meccanismo di un simile archibugio associato alla sua figura. Si e' contemporaneamente nella favola e nel reale. La lenta salita verso la chioma dell'albero, il suo stranissimo copricapo a falde larghissime e i neri veli che la circondano la rendono personaggio da favola. Giulietta la seguira'. Sulla piattaforma quell'atmosfera cambiera' completamente di segno nel momento in cui Susy, per mezzo di uno specchio, attirera' due aitanti giovanotti che le avevano seguite. Giulietta, fino a quel momento inconsapevole di tutto, si accorgera' delle intenzioni

dell'amica. Scendera' giu'. Tutto continua ad avere dell'incredibile, ma l'atmosfera magica e' ormai svanita; al suo posto subentra una realta' pregna di materialita'.

Un procedimento simile per la costruzione del magico e' da riscontrarsi anche nell'episodio della "fontana di Trevi" de "La Dolce vita". Sequenza che gode di una sua specificita' tra il poetico ed il fantastico. Marcello e' completamente captato dalla spontanea primordialita' dell'attrice americana, Susy, che con incredibile naturalezza a quell'ora tarda di notte, entra vestita nell'acqua. E' quel gioco di luci della fontana in contrasto col nero manto della notte, e' quel rumore giocoso dell'acqua in contrapposizione al silenzio della citta' che dorme, a creare un surreale che interamente pervade lo schermo. Ed e' Sylvia ad operare questo cambio completo di dimensione. E' anche lei, con

il suo muoversi maestoso, a sollecitare quel particolare momento:

> "Tu vai sempre diritta, ma piano.- raccomandava Fellini all'interpete - Devi camminare come una dea: quando sei in fondo, passi una mano sulla cascata, capito? Per te la vasca e' un'arpa d'acqua"[54]

Lo scettico Marcello ne' sara' coinvolto in pieno, anche lui, sara' tutto vestito nella fontana.

In un'intervista rilasciata a Tullio Kezich, Fellini dichiara:

> "Quando la prima volta da ragazzino ho visto dai preti le diapositive delle chiese, di cui ti ho parlato, non mi ha colpito il fatto tecnico, piuttosto la capacita' evocatrice e trasfiguratrice di quelle immagini. Non diciamo, del resto, lanterna "magica"? Percio'

---

54 P.Baldelli, **Cinema dell'ambiguita'**, Samona'e Savelli, Roma, 1969, p.329

mi pare proprio che, il cinema sia lo strumento piu' adatto a cogliere gli aspetti della realta' ultrasensibile che hanno carattere di visione, cioe' quella piu' vicino all'uomo."[55]

E' proprio il "carattere di visione" la base delle sue scene. "Visione " sia per il pubblico che assiste, sia per i protagonisti. A questo proposito, la sequenza in cui Giulietta svegliatasi il mattino rimane per un po' davanti alla finestra aperta, attratta dalla dolcezza del verde e del sole. Una soggettiva mostra la protagonista che spazia con lo sguardo nel giardino; un secondo dopo, i suoi occhi si fissano su qualcosa: tra le piante una tozza figura, grondante d'acqua, in una mano fasci d'erbe varie. La sua fisicita' resa irreale dallo strano copricapo (un berretto con sotto un bianco

---

55 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.42

fazzoletto), dal torso pingue e bagnato lo rendono simile all'apparizione di un dio pagano. Solo un attimo, poi la magia svanisce, si tratta del giardiniere che sta pulendo la vasca. E' questa la capacita' dell'autore:

> "In tutta naturalezza credo di aver sempre spinto i miei personaggi verso dimensioni imprevedibili della realta'."[56]

LE DIFFERENTI NAZIONALITA'

Il fattore "orientaleggiante" che si ritrova sia nella figura di Olaf che nell'ambiente del santone indiano potrebbe avere una precisa connotazione: l'Oriente e' terra lontana, sconosciuta. La situazione della protagonista sembra essere di riflesso la stessa: i

---

56 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.42

fantasmi del passato sono profondamente sepolti nella sua psiche[57], quindi, il fattore orientale come visualizzazione di cio' che dovra' accingersi a trovare: una terra mai conosiuta cioe' dei simboli mai decodificati.

L'elemento indiano e spagnolo, hanno entrambi un loro fascino, introducono una dimensione lontana dal quotidiano ed un modo d'intendere la vita attraverso percezioni interiori, senzazioni. Esplicativa la sequenza in cui lo spagnolo si esprimera' nel modo seguente nei confronti di Giulietta:

> Jose': Strana senzazione, questa sera..Pensi, ieri ero a Madrid non volevo partire .... Curiosi presentimenti .... e invece ora sono contento di essere qua .... molto .... Che cosa resta al mondo se togliamo l'amicizia, i nuovi

---

57 cfr. sequenza del dottore sulla spiaggia, p. 79

> incontri, l'armonia di un'ora come questa? Le sono debitore di un momento di vera felicita'.... e spero che continui ....[58]

Mentre," i personaggi americano e svedese, rispettivamente la psicoanalista e l'amante di Giorgio, riflettono tutt'altro punto di vista. Tramite loro, la vita perde le sfumature del magico per acquistare altre caratteristiche, la materialita', la crudezza, la razionalita'.

Quindi per Giulietta, le differenti culture poste lungo tutta la story hanno la funzione di rappresentare sollecitazioni diverse attraverso le quali capire se' stessa e di conseguenza la realta' circostante.

---

58 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.106

LA CASA

L'esplorazione dello spazio domestico da parte della macchina da presa visualizza uno stereotipo che associa alla donna onesta, casa ordinata, alla donna non onesta, casa disordinata.

Nel caso di Giulietta, la sua villa e' la sintesi di un certo tipo di mentalita'. L'ambiente nel quale la protagonista si muove e' pulito, ordinato, niente e' fuori posto.

La televisione domina il soggiorno, molte inquadrature le verranno dedicate.

La casa sembra non svelare nulla d'importante a parte un senso di "cristallizzazione", di chiusura all'esterno; la presenza dei mass-media come la radio e la televisione sembrano sottolineare il senso di vuoto,

di desolazione trasmettendo corsi di lingua inglese, o stupidi esercizi per l'estetica del viso. I notiziari, i documentari o altro non esistono. E' un'ulteriore connotazione negativa nei confronti della protagonista che si trova a vivere la sua storia nel completo isolamento. In contrapposizione, la villa di Susy. La macchina da presa si soffermera' molto piu' a lungo nel descrivere l'ambiente.

La sequenza in cui Susy arriva alla spiaggia gia' preannuncia un modo di essere fiabesco. La ripresa in campo lungo e d'insieme inquadra il grande baldacchino ed il corteo di gente che le e' intorno.

Il significato della connotazione e' duplice: l'impressione di qualcosa fuori dal tempo e l'idea di un ambiente domestico trasposto in un spazio aperto: la spiaggia, appunto.

Entrambi i significati hanno una funzione cataforica

per il massaggio che segue. Quando la macchina da presa inquadrera' il giardino e poi l'interno della villa, non vi potra' essere eccessiva sorpresa, le immagini sono coerenti a cio' che si e' preannunciato.

In soggettiva, Giulietta osserva il giardino, non e' affatto curato e qua e la', tra alte erbacce, faranno capolino inquietanti figure di pietra. L'interno da' l'idea dell' ampio, ma anche del disordine, della creativita'.

Susy condurra' l'ospite a visitare l'intero edificio. Progressivamente, la visita alla villa perdera' questa connotazione per caricarsi di un nuovo senso, sara' un viaggio attraverso un mondo sconosciuto alla protagonista. Le immagini, dense di simboli, mostreranno un reale identificabile al sogno.

A livello denotativo, la camera da letto appare come un ambiente stravagante, molto kitsch, ma a livello di

significazioni connotate, l'ambiente e' anche rivelatore dell'identita' piu' profonda di Susy. La camera da letto si presenta sfarzosa, vi e' un letto rotondo a tre piazze. Susy, costringe dolcemente, l'ospite a stendersi. Si ha una prima sorpresa, al soffitto, un grande specchio. Giulietta, al contrario della sequenza iniziale, e' in esso pienamente riflessa. Quest'oggetto e' usato nel film con piu' sensi, l'uno collegato all'altro. Lo abbiamo visto in un primo momento come "incapace" a riflettere la figura di Giulietta, lo vediamo in quest'altra scena, esplicare la sua normale funzione, rispecchiare. In un terzo momento sara' il ricettacolo d'immagini appartenenti alla memoria di Giulietta: la graticola con sopra una martire, la sua cameriera.

Piu' in la', nellla stanza, una seconda sorpresa attende. Non e' inquadrata se non quando Susy la

evidenzia con la sua voce ed il suo corpo. Il rapido avvicinamento della macchina da presa, permette d'intravedere uno scivolo che conduce in una piscina. Dall'acqua, Susy invita Giulietta a fare il bagno:

> "Susy (dalla vasca): Giulietta .... Si spogli .... venga anche lei .... l'acqua e' calda .... Venga Giulietta .... si tuffi"[59]

Cio' appare come un semplice invito a fare il bagno, ma il tono di voce con il quale Susy chiama l'ospite (la voce sembra venire da molto lontano), contraddice la significazione prima del messaggio. Un fotogramma mostra il viso stupito della protagonista che per un attimo e' disorientata, crede che sia lo spirito di Iris. Riavutasi dalla sorpresa Giulietta declina l'invito. Non c'e' solo il rifiuto del bagno, ma anche

---

[59] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.126

il respingere l'inconsueta discesa, simbolo di un'ulteriore apertura verso se stessi.

La casa della protagonista e' connotata in maniera totalmente diversa alla fine del film. Non e' piu' solo l'ambiente tranquillo ed ordinato in cui quel nucleo familiare vive; acquista invece il senso simbolico dello spazio mentale.

E' il momento della grande invasione. Da ogni parte arrivano gli spiriti mescolati alle immagini dei personaggi veri. Ci sono tutti: dall'efebo incontrato alla festa, alle suore, al Preside della scuola, alla psicanalista, allo spagnolo. Figure nuove come i nazisti ed i soldati romani prendono forma. Lo spazio mentale e' da ritenersi, con l'aggiunta di queste nuove simbologie, come un "territorio" occupato dal nemico selvaggio.

Giulietta e' sconvolta, cerca rifugio in camera da

letto, ma anche li' una figura prende forma: la madre. Questa sequenza costruita in controcampo raggiunge la massima tensione emotiva sia per mezzo del dialogo che prende forma in un crescendo di incisivita' e concitazione, che nell'evoluzione dell'immagine. La figura della madre, cosi' come quella di Giulietta, verra' mostrata in piani medi, in primi piani, evolvendo poi in primissimi primi piani per la figura della genitrice.

"Piano medio di Giulietta piangente che ha intravisto la madre nella semioscurita'.
Giulietta: Mamma aiutami tu, aiutami tu mamma.
Continua piano medio della madre, e' coperta da un velo bianco, appare truccatissima, i suoi occhi sono fissi e non hanno nulla di umano.
Primo piano di Giulietta.
Giulietta: Sento piangere
Madre (con voce dura): E' il vento
Ancora Giulietta in primo piano.

Giulietta: No, chiamano me.

Primo piano della Madre.

Madre: Non ti muovere, ubbidisci a tua madre

Giulietta comincia a muoversi nella direzione in cui ha sentito la voce, a questo punto un primissimo primo piano degli occhi della madre in piena luce e un aggressivo, crudele: Ubbidisci"[60]

La complessita' e le difficolta' di un rapporto che e' esistito solo per subordinazione, viene ad essere condensato in queste inquadrature finali.

Giulietta incurante dell'ordine ricevuto scorge in un angolo della stanza quel famoso sportello che nell'infanzia non era riuscita ad aprire. Si muove rapida verso di esso .... la madre appare come minacciosa presenza, ne proibisce l'apertura.

Giulietta risponde: "Non mi fai piu' paura"

---

60 Sequenza e dialogo desunti dal film

A queste parole magiche lo sportello si apre. In un lungo corridoio la protagonista trova se stessa bambina, legata sulla graticola con le fiamme di carta rossa.

La libera in fretta. Immediatamente gli spiriti smobilitano con aria sconfitta. Giulietta esce dalla villa ed un primo piano la inquadra con un volto disteso mentre si avvia lungo un sentiero della pineta.

A livello denotativo le ultime scene rappresentano la liberazione dagli spiriti mediante la comprensione delle cause che li generava. Nelle scene precedenti Giulietta si e' mantenuta su un piano di non comprensione per cio' che le accadeva attorno: non riconosce in Susy qualcosa di piu' che la vicina di casa, non ha contrarieta', ne' si chiede il perche' la madre la tratti come una estranea.

Questa serie di collegamenti sono fatti dallo

spettatore e non dalla protagonista che alla fine si trovera' di fronte un insieme eterogeneo di figure. Secondo Kezich:

> "Fellini paga ancora una volta un tributo alla sua formazione italiana e cattolica e si rifugia nella Grazia: per Giulietta, dopo averla condotta tanto piu' in la' sul piano della coscienza, suggerisce una soluzione analoga a quella di Cabiria"[61]

OSSERVAZIONI SUL SIGNIFICATO DELLE "APERTURE" NELLE PARETI

L'apertura in camera da letto e' presente sia nella casa di Susy, che in quella di Giulietta. La stessa struttura, la troviamo anche ne "La citta' delle donne": Snaporaz avra' uno scivolo simile proprio sotto

---

[61] T.Kezich, **Fellini**, Milano, Comunia, 1987, p.125

il letto. Il curioso e' dato dal fatto che tutte e tre le aperture si trovino in quella camera, e non in un'altra. La camera da letto e' l'ambiente dove generalmente si dorme, si riposa. Ed e' proprio questa condizione, che permette il rilassamento, che favorisce la dimensione onirica, e, conseguentemente, che lo si voglia o meno, "l'apertura" entro se stessi.

L'autore ha cinematograficamente reso l'immersione nella dimensione alla quale ogni individuo e' inscindibilmente legato, con la trasfigurazione dell'ambiente. Le pareti, non dovrebbero riservare sorprese; eppure, in un lato della stanza, o sotto il letto, qualcosa che prima non si era notato, si pone all'attenzione del personaggio e alla nostra. In Giulietta degli Spiriti, le due "aperture" rispettivamente quella di Susy e quella di Giulietta, presentano delle differenze. L'una, e' aperta, non ha

sportelli, ha il contorno di una conchiglia ed e' seguita da uno scivolo; l'altra ha il portello chiuso che, una volta apertosi da' su un corridoio stretto e lungo. La costruzione di simili interni

indica metaforicamente lo spazio mentale piu' nascosto dei personaggi. Da un lato, Susy, che non ha difficolta' a "scivolare" in quella che rappresenta la sua realta', il sesso, il divertimento, dall'altro Giulietta, che, per scoprire quella parte occultata di se' stessa, ha bisogno di "aprire" una porta al di la' della quale non l'attende uno scivolo ma un corridoio che e' da percorrere a piedi. La difficolta' di ritrovare se stessa e' evidenziata proprio dalla sequenza di queste tre azioni: trovare, aprire, camminare.

L'IRONIA

In Giulietta degli Spiriti un altro elemento da non sottovalutare e' l'ironia che corre parallela quasi lungo tutta l'evoluzione della story.

E' un'ironia amara quella della agenzia investigativa. Il nome di questa, "Occhio di Lince", ha gia' la capacita' di traslare un qualcosa di "serio" su di un altro piano, quello fumettistico. Il modo in cui il capo dell'agenzia si presenta ne e' un ulteriore convalida: vestito da prete, in campo lungo, nella penombra, sta sul pianerottolo del suo ufficio. "Spia", in maniera professionale, le due clienti appena arrivate (Giulietta e Adele, la sorella).

All'interno dell'ufficio, l'atmosfera, caricata dall'autore di profonda professionalita' e discrezione

(la penombra sara' continua) subisce un ulteriore spostamento verso l'ironico. I collaboratori che Occhio di Lince definisce "uomini fidatissimi", nel momento in cui entrano in campo, hanno in realta' tutt'altro aspetto.

L'ironia e' tanto piu' graffiante, quanto piu' si consideri la situazione di Giulietta che e' disperata e, cerca un punto d'appoggio, una verita'.

Anche la televisione non sfuggira' a questo processo. In effetti, e' qui in germe quella che poi sara' la spietata critica a questo mezzo di comunicazione nel film "Ginger e Fred" (1986).

In Giulietta degli Spiriti le rapide sequenze ad essa dedicate mostrano trasmissioni scialbe, inutili, che pure attirano "magicamente", e' il caso di dirlo, l'attenzione della protagonista e delle due

cameriere.[62]

In un'altra sequenza, la televisione sembra quasi parodiare cio' che di triste sta' accadendo. Siamo alle ultime scene, Giorgio e' pronto per andare via con l'amante, Giulietta ha capito. Sono gli ultimi istanti. L'inquadratura divisa a meta', mostra Giorgio nell'altra stanza che, compìto e a occhi bassi, consuma la cena; l'altra meta' dell'immagine e' occupata dalla televisione. Nella rapidissima inquadratura e' mostrato un pagliaccio dal volto triste; con un lento movimento del volto, sembra dirigere il suo sguardo verso Giulietta inquadrata a sua volta di spalle. La scena vuole sottolineare, in maniera grottesca, la desolazione del momento, per lo meno il pagliaccio sembra guardarla per un momento negli occhi.

Ancora un tipo d'ironia, a livello essenzialmente

---

62 cfr. p. 57

figurativo, si ritrova nelle scene del party in giardino. Da un lato Giulietta e' disperata, fuori di se', dall'altro, un evoluzione d'immagini sempre piu' lascive e provocanti non le danno tregua. Quanto piu' la protagonista cerca di scacciarle da se', tanto piu' ricompaiono tenaci, sorridenti, impertinenti.

E' un'ironia che mantiene comunque, la sua liminalita'. Anche se mal celata, questa, viene sufficientemente bilanciata dalla triste storia di Giulietta. E' un elemento che spesso, si evolve in grottesco, in dilatazione fantastica.

Si potrebbe riscontrare un'equivalenza d'intenti tra la tecnica cinematografica di racconto usata dall'autore, e il modo brechtiano di far teatro. La story non scivola via senza farci pensare, anzi, qua' e la', disseminati lungo il percorso filmico, scene e sequenze che fanno sorridere, che, anche se ben amalgamate

all'intero costrutto, distraggono dalla trama principale. La fruizione dello spettacolo non e' qualcosa di dolcemente "soporifero", ma al contrario sollecita la nostra attenzione a problematiche che spesso e volentieri restano chiuse all'interno di noi stessi.

La costruzione di quest'opera trova pieno riscontro nella definizione dei tipi di struttura filmica analizzati dal Moscariello. Essa puo' essere definita ad incastro, e cioe' la "giustapposizione di piani appartenenti a ordini spaziali o temporali diversi [....] I singoli segmenti narrativi interagiscono tra di loro producendo una complicazione a livello dei significati che potenzia il senso complessivo del discorso grazie ad una fitta rete di corrispondenze e di rimandi che avvolge l'intera narrazione"[63].

---

[63] A.Moscariello, **Come si guarda un film** , Bari,

A questa chiara esemplificazione della costruzione dell'opera, vorrei aggiungere un ulteriore ampliamento riguardante in particolare questo film: la struttura, considerata come insieme delle leggi di composizione interne, si avvale di una costruzione in cui la figura Giulietta, da uno stato che potremmo definire di quiete, viene sollecitata da piu' forze eterogenee (gli spiriti, la realta' circostante).

Raggiunto lo stato limite, sara' il caos: esemplificativa la sequenza del party in giardino dove sogno, spiriti, realta' sono in un unico amalgama: il momento presente.

Quindi una costruzione basata sull'interagire di forze progressivamente crescenti. Se in un primo momento le immagini organizzate in scene e sequenze riprendono

---

Laterza, 1982, p.70

frammenti di un quotidiano tranquillo (le scene in cui la protagonista appare casalinga quasi felice, o la sequenza che la mostra sulla spiaggia), impercettibilmente, cio' che prima era solo frammento o indizio di una determinata forza (scena della seduta spiritica e svenimento), viene ad essere ripreso con un'angolazione sempre piu' ampia, per arrivare infine ad una visione ulteriormente allargata, interiore ed esteriore, della protagonista e di noi spettatori.

CAPITOLO IV

GIULIETTA DEGLI SPIRITI, OVVERO LA BELLA ADDORMENTATA SI RISVEGLIA SENZA L'AIUTO DEL PRINCIPE AZZURRO.

LA BELLA ADDORMENTATA

Con Giulietta degli Spiriti non siamo di fronte alla "bella addormentata" della fiaba, ma in presenza di una realta' ben piu' complessa. Questa metafora vuole

visualizzare la condizione della protagonista che di volta in volta e' stata definita, a seconda dei casi, Alice nel paese delle meraviglie, piccola borghese o, ancora, donnina asessuata e senza cervello. Osserveremo piu' da vicino, attraverso le immagini, come lo status di "addormentata" si sia venuto a formare nel tempo e quale significato ha nell'opera.

I ricordi dell'infanzia di Giulietta sono nel film in primo piano; tra le tante scene, quella del circo, mostra la protagonista bambina insieme alle due sorelle maggiori. La sua figura, piccola e smilza, e' ben poca cosa rispetto alle sorelle che, agghindate con grandi cappelli, camminano a braccetto, ben discoste da lei: e' un senso di estranieta' tra familiari cio' che suggerisce l'immagine.

Un impressione equivalente e' data nella stessa scena da un'inquadratura di una signora bella ed imponente:

la madre di Giulietta. Il vincolo filiale e' reso riconoscibile grazie ad una scena precedente in cui la protagonista chiamera' "mamma" l'altera signora.

Altre scene mostrano l'educazione ricevuta da Giulietta nell'infanzia. In una di queste, nere figure di monache in primo piano e la piccola performance teatrale, sono tutte incentrate sul tema del sacrificio e della purezza; e' la graticola con le fiamme di carta rossa ad avere una parte di rilievo nell'immaginario della protagonista.

Giulietta trabocca di conflittualita' di cui non e' consapevole (il rapporto con le sorelle, quello con la madre), ha subito un tipo d'istruzione basato sulle dicotomie innocenza/peccato, purezza/impurezza. Questo la rende equivalente ad una bella addormentata.

Le carenze affettive, la monolitica istruzione cattolica e la mancanza di un valido punto di riferimento ai fini di una possibile crescita interiore

non permettono il libero esplicarsi della personalita' di Giulietta. Cosi', essa viene ad essere assorbita in quello stampo di destino tipicamente riservato alle donne: il matrimonio.

In una sequenza la protagonista, confidandosi con Susy, dira' a proposito di Giorgio:

> "E' cosi' bello ... Per me, e' stato tutto ... Marito, padre, amante .... Tutto .... Io non ero molto felice in casa mia .... Un uomo cosi', come lui, che ti porta via con se' .... ti da' una casa .... il suo nome .... ti vuol bene .... ti protegge ....[64]

L'autore attraverso le figure di Giulietta e di Giorgio tocca i dolenti tasti di un tipo di cultura che vuole il matrimonio rifugio, punto d'arrivo, via di scampo, tutto, insomma, tranne cio' che dovrebbe essere:

---

64 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.130

"... per gli italiani il matrimonio e' ancora una delle esperienze fondamentali. Fin da bambini ci hanno abituati alla favola che termina: "si sposarono e vissero felici e contenti". E' una specie di traguardo ... l'errore di un certo tipo di educazione e' tutto qui: scambiare il primo capitolo per la conclusione del libro"[65]

Il risveglio della protagonista avviene per gradi: in un primo momento e' solo il tradimento che sembra occupare la sua mente. Gradatamente, la simbologia appartenente alla sua memoria e rappresentata sotto forma di sogno o di ricordo, le suggeriscono problematiche che vanno al di la' dell'adulterio. Ad un certo punto e' una sorta di frenesia d'immagini: graticole, donne succinte, guerrieri, ricordi

---

65 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.69

d'infanzia. Giulietta e' scossa, non sa cosa fare; durante tutte le apparizioni che la tormentano, il suo viso e' contratto, non ha il tempo di concedersi monologhi chiarificatori. Si deve tener presente che tutte queste rappresentazioni sono per la protagonista come "fulmine a ciel sereno". Fino ad un attimo prima della seduta spiritica iniziale, le immagini suggeriscono una Giulietta inconsapevole di "non essere nulla".

Spesso la critica trova debole la costruzione del personaggio. E' il caso di Pio Baldelli che cosi' commenta:

> "Ma allora si tratta di immaginazione ad occhi aperti, non sogni, incubi. Perche' sblocca? Che e' successo nel suo intimo? Niente, stando alle immagini del film. Il marito se ne va, all'epilogo arriva lo scioglimento con ritorno a casa della moglie, come se nella psicanlisi

ci fosse alla fine un deus ex machina che chiarisce ogni cosa."[66]

E' un po' difficile immaginare una donna-tipo come Giulietta, capace di prendere carta e penna e iniziare l'analisi di se stessa. A livello di immagini, nel suo intimo il "magma interiore" ha trovato un via d'uscita, esplode, finalmente libero di esprimersi nelle forme piu' inusitate. Nelle evoluzioni d'immagini c'e' quella camaleontica, riguardante la graticola e la vittima di tale tortura. In un primo momento c'e' Giulietta bambina vestita da santa, poi ci sara' una delle sue cameriere, infine Susy prendera' il vestito da martire. E' in questa inquadratura che l'unione sacro/profano raggiunge il culmine: cosa ci fa una donna leggera e venale come Susy in quei panni? Sembra strano, ma e'

---

66 G.P. Baldelli, **Cinema dell'ambiguita'**, op.cit., p.366

proprio questo rimescolamento di valori che non sono piu' al proprio posto a dare il via al processo di chiarificazione interiore. E' impossibile che questo processo avvenga ordinatamente e in progressione; proviamo per un attimo ad immaginare una situazione reale, molte donne, forse si sarebbero fermate al tradimento ed in questo avrebbero visto la causa di tutti i mali. Giulietta segue un iter diverso proprio perche' la sua inconsapevole sensibilita' le permette di recepire voci interiori che la scuoteranno da un torpore che l'accompagna sin dall'infanzia. Quindi, un risveglio che puo' essere considerato alla stregua di una prima ondata che ha messo tutto sottosopra. Le immagini mostrano, dopo l'apertura della porticina, il dissolvimento dell'invasione: la madre perde tutta la sua bellezza; l'incantesimo si e' spezzato; le lancette dell'orologio, fino a quel momento bloccate, corrono

anche per lei; un primo piano la mostra vecchia, con le rughe e gli occhi spenti. I nazisti, Susy e tutte le altre creazioni di un immaginario profondamente scosso, si allontanano insieme in una carovana da circo. E' un inizio. Non comprendo perche' si voglia cristallizzare ad ogni costo l'immagine finale definendo Giulietta libera. Giulietta e' sveglia, e' pronta per iniziare. Nessun fotogramma evidenzia o sottolinea che quella carovana non tornera' mai piu'; questo, lo immaginano i critici.

IL PRINCIPE AZZURRO

La parte del "principe azzurro" e' interpretata da Giorgio.

La prima inquadratura a lui dedicata evidenzia la figura di un uomo dall'aspetto gradevole, curato; il suo modo di comportarsi nei confronti della moglie e' affettuoso; gran lavoratore, ritornera' sempre tardi e stanco a casa. Insomma, ha tutte le carte in regola per essere un marito ideale. Eppure, qualcosa ci avverte che le cose non stanno proprio cosi'. Gli indizi sono dati dalle sue dimenticanze (non ricorda l'anniversario di matrimonio) e dalle fughe di informazioni non verbali: le immagini mostrano gesti come il toccarsi la tempia ogni qual volta e' in difficolta' e non sa cosa dire.

Altre spie della condizione di addormentato, sono sia segnali inerenti la sua figura fisica (lo sguardo imbambolato, a volte assente), sia segnali dati da un modo di comportarsi che lascia un po' perplessi: e' di esempio la rapidissima immagine che lo mostra vestito di tutto punto, insieme ad un amico, nel giardino, di notte, a fare esercizi di ginnastica che lo rendono semplicemente ridicolo.

Tullio Kezich cosi' ne definisce la figura:

> "Giorgio che si mette la mascherina nera e i tappi per dormire, che non vede e non sente, non e' un moderno Zampano' in chiave di public relations?"[67]

Per certi versi, i due si assomigliano: in comune hanno l'ostinazione a non voler comprendere che accanto a

---

67 F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.69

loro c'e' una persona, non un oggetto. Giorgio pero', a differenza di Zampano', e' subdolo e falso fino alla fine: anche posto di fronte all'evidenza dell'adulterio, ha il coraggio di negare.

In una delle ultime scene si e' preparato per andarsene via con l'amante. Il tradimento non ha limiti, ci sara' anche "l'ultima cena" con Giulietta; in particolare, un'inquadratura in cui mangia ad occhi bassi e il famigerato squillo del telefono che l'avverte che l'amante e' pronta per partire. Solo allora alzera' per un attimo lo sguardo verso la moglie. A questo punto Giorgio ha perso completamente la connotazione di principe azzurro, pero' rimane costante la sua caratteristica di addormentato nella sua ipocrisia, nel suo egoismo e, soprattutto nelle sue illusioni, non ultima quella di essersi innamorato di un'altra persona. (Forse perche' piu' giovane, piu' bella, piu'

affascinante?[68]).

Quindi e' una persona che, per quanto cosi' vicina a Giulietta, non puo' aiutarla, non puo' essere un valido punto di riferimento, poiche' e' egli stesso nella spiacevole condizione di addormentato che, per il momento, non e' destinato al risveglio, ma a vivere le sue "illusioni", la sua infatuazione, anche a costo del dolore altrui. Fellini dichiara:

> "Dovrebbe essere proibito sedersi sul matrimonio. Tanti di noi invece soggiacciono passivamente alla legge di natura, deformata negli usi correnti, e si lasciano succhiare e

---

68 Un caso simile e' da riscontrarsi nel film Otto e mezzo.
Guido, protagonista del film, incontra l'amico produttore Mezzabotta, con la giovane Gloria. Mezzabotta sta divorziando dalla moglie perche' tutto preso da "Gloria che e' bella sofisticata e rompiscatole".
T.Kezich, **Federico Fellini**, op. cit., p.325

inghiottire dal matrimonio trascurandone lo scopo piu' alto, l'unico; il tentativo di realizzare una vera unione."[69]

---

[69] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op. cit., p.69

CAPITOLO V

GIULIETTA MASINA

Guardando film come "La Strada" o "Giulietta degli Spiriti", e' inevitabile soffermarsi, anche per un attimo, sulla figura dell'attrice: Giulietta Masina.

Non e' il simbolo della bellezza, ne dell'audacia, anzi, spesso e' stata definita dalla critica come bruttina, asessuata (e' il caso in cui l'attrice recita la parte della prostituta nel film , "Le notti di Cabiria").

La Masina , come persona che, al limite, non e' ne' bella

ne' brutta, ne' simpatica ne' antipatica, e, soprattutto, non rientra in nessuno dei cliche' in cui di solito sono calate le attrici, incuriosisce.

Tullio Kezich cosi' descrive la figura della Masina negli anni giovanili:

> "Negli anni della crescita la giovane sembra maturare una voce di contralto, ma non abbastanza robusta. Anche per il pianoforte Giulietta si scopre un limite invalicabile, le mani troppo piccole. Qualcosa di simile succede per la danza, che Giulietta pratica con impegno. Insomma nel quadro complessivo di un'educazione artistica fondata su molteplici tipi di talento, si finisce abbastanza presto per decidere che Giulietta fara' l'attrice."[70]

Sara' chiamata "L'Eleonora Duse" del teatro dell'Universita'. Molti i ruoli che le sono affidati: nel 1941 figura nelle locandine di spettacoli tra i

---

70 T.Kezich, **Fellini**, op.cit., pp.74-75

quali "La pentolina di Plauto", "Il gatto con gli stivali" di Ludwig Thieck, "Tempesta e Assalto" di Klinger.

Giulietta, instancabile, passera' di ruolo in ruolo e dall'attivita' amatoriale fondata sull'entusiasmo e senza compenso alcuno, fara' parte della compagnia del teatro comico musicale dell'EIAR.

Le carte per il suo futuro lavoro d'attrice nel cinema ci sono tutte. Dal personaggio interpretato in "Senza pieta'" per il quale vinse il Nastro d'argento, a "Luci del varieta'", alle apparizioni nello "Sceicco bianco" nei panni di una prostituta, fino al "Bidone". Per Giulietta sara' una vera e propria escalation sino ai film che la vedono protagonista: "La Strada", "Le notti di Cabiria", "Giulietta degli Spiriti".

Le figure da lei interpretate sullo schermo (guitta, demente, prostituta o signora borghese) hanno tutte un

filo conduttore: sono personaggi che nel bene come nel male sono carichi di umanita' e di fiducia verso il proprio compagno e verso il prossimo. La ragione di caratterizzazioni costantemente positive da un punto di vista umano e', da un lato, una sorta di imprigionamento della persona Giulietta in un unico ruolo anche se con varianti di personaggi; dall'altro, sembra essere un rispecchiamento di una figura un po' particolare.

In Giulietta degli Spiriti l'attrice non e' una semplice esecutrice, ma anche creatrice e plasmatrice di un ruolo che con i suoi suggerimenti e le sue impennate da' vita ad un personaggio forse piu' reale di come lo descriveva la sceneggiatura di Fellini, Pinelli, Flaiano e Rondi. Per ammissione dello stesso regista, durante la realizzazione del film succedera' che:

"Le resistenze di Giulietta al trucco, al vestito, alla parrucca, all'orecchino, le prese di posizione che altre volte mi erano sembrate delitti contro il personaggio, intollerabili intromissioni di femminilita', questa volta erano funzionali."[71]

Il particolare "tipo" di donna che emerge in questo film e' da riscontrarsi in una non scissione tra l'idea che si ha di Giulietta attraverso le interviste, le recensioni e il suo modo di recitare. Non si ha sorpresa nel guardare l'evolversi della story. Giulietta non poteva tradire anche se a sua volta era stata tradita, Giulietta non diventera' volgare anche se la volgarita' la circonda.

L'idea e' quella di "galleggiabile" che per quanto lo si tiri giu' e lo si rigiri, alla fine affiorera'

[71] F.Fellini, **Fare un film**, op.cit., p.89

sempre con la stessa parte. La costante e' l'umanita' ed i conseguenti sentimenti d'amore, di affetto, che per quanto calpestati e resi nulli, alla fine trionfano. Giulietta non e' ambigua, e' cio' che viene inquadrato, non occulta cio' che e' neanche nel momento in cui si trova nei panni della prostituta Cabiria o in quelli della povera Gelsomina.

In Giulietta degli Spiriti la protagonista e' a suo agio, realizzata, per ammissione dello stesso Fellini:

> "Il personaggio che piu' la rappresenta, nel quale Giulietta si e' piu' oggettivata, mi pare quest'ultimo"[72]

Persino gli interni nei quali si girano le scene del menage familiare sono la versione, arricchita e stilizzata da Piero Gherardi, della villetta di Fregene

---

72 F.Fellini, **Fare un film**, op.cit., p.97

appartenente ai Fellini.

In Giulietta degli Spiriti vi e' la scissione tra una dimensione reale, quotidiana, in cui la protagonista esprime se stessa come esponente della borghesia, dunque "con una particolare educazione, ed una dimensione onirica irreale, in cui, per quanto l'attrice non dia luogo a scollature di recitazione, si nota una diversa mano. E' quella di Fellini che, avvicinandosi all'analisi junghiana, tenta di far affiorare dall'inconscio le cause di una vita sbagliata.

Chiarificatrice a questo proposito la sequenza dell'"amore come mestiere"[73]

Il come l'attrice ha esteriorizzato l'intera sequenza e l'espressione disgustata del viso in primo piano, la pongono in una posizione liminale: da un lato l'attrice

[73] cfr. cap. ,p.59

calata nei panni di quel personaggio, dall'altra, l'affiorare prepotente di una rappresentante della borghesia un po' chiusa, facilmente impressionabile e soprattutto non disposta ad andare oltre determinati limiti. "Si potrebbe obiettare che la protagonista non fa altro che recitare un copione, e cio' e' vero, ma e' anche vero che Fellini, in un'intervista rilasciata a Tullio Kezich, dira':

> "Il film e' nato su Giulietta e per Giulietta, ... Piu' che la voglia di fare un altro film con Giulietta, intuivo che il mio desiderio di usare il cinema come strumento per penetrare certe trasparenze del reale poteva trovare in Giulietta la guida piu' indicata"[74]

E in realta', l'attrice e':

> "Tutta dalla parte della vicenda umana, pensa

---

[74] F.Fellini, **Giulietta degli Spiriti**, op.cit., p.66

che dovrebbe interessare, commuovere e stimolare le donne all'identificazione [...]"[75]

Le prime apparizioni di Giulietta sullo schermo, non testimoniano ne' grande talento, ne' particolare interesse. Si ricordi la scena in "Europa 51" di Rossellini, oppure il personaggio di Melina in "Luci del Varieta'". E' con "La Strada" che la Masina esplode in un personaggio completamente diverso da cio' che sino a quel momento sembrava caratterizzarla. E' trasformata in un qualcosa che e' tra la fiaba e la realta', tra la ragione e la follia, tra il morale e l'amorale.

In America e' definita dai critici la "female Chaplin"[76].

---

[75] T.Kezich, **Fellini**, op.cit., p. ?

[76] T.Kezich, **Fellini**, op.cit., p.228

Gelsomina, questo il nome della Masina nel film, e' caratterizzata dalla "freudlichkeit" e la fedelta' senza limiti all'uomo che la calpesta. E' in quegli occhioni grandi e spauriti, e in quei movimenti buffi, eppure aggraziati, che Giulietta attrice e Giulietta donna costituiscono il binomio indispensabile per quel risultato. Secondo affermazioni della Masina, non c'e' mai stata identificazione con il personaggio della piccola vittima, c'e' invece "identificazione con l'attivismo di Cabiria"[77].

La caratterizzazione di fondo pero', rimane. Sembra strano, ma Gelsomina, pur non appartenendo al mondo civile, ha in germe tutta una serie di atteggiamenti che sono alla base dei valori borghesi: la fedelta' al compagno, il desiderio di avere una casa stabile con annesso l'orticello e, soprattutto, la funzione di

---

[77] T.Kezich, **Fellini**, op.cit., p.231

sostenitrice dell'uomo. Quando il Matto la invita a lasciare il rude Zampano', Gelsomina rifiuta: come farebbe il povero Zampano' senza di lei?

Quindi, per quanto la Masina ammetta la difficolta' nell'interpretare questo ruolo, e' evidente, alla luce dell'elaborazione delle figure seguenti, che lo scheletro di questo personaggio cambiera' si' connotati e periodo storico, ma nella coscienza rimarra' uguale a se' stesso. Ed e' in questa ambiguita' tra Masina persona con determinati valori e Masina attrice che recita ruoli che riflettono quei punti di riferimento, che sorge sottile il dubbio su quanto Giulietta abbia adattato su di se' i ruoli e di quanto sia entrata in quei panni, visto che i parametri di vita morale, civile, sembrano a tutti gli effetti non subire frattura alcuna tra la finzione e la realta'.

Con "Le notti di Cabiria" Giulietta riceve il premio al

Festival di Cannes (1957) per la migliore attrice con la singolare dizione "Giulietta Masina, Italie et son personnage, avec l'hommage a Fellini"[78]

La storia della piccola prostituta della passeggiata archeologica e' il pieno sviluppo di quella stessa intravista anni prima ne "Lo Sceicco bianco"." Sul nome della protagonista Fellini non aveva mai avuto dubbi: Cabiria era stata Giulietta Masina nello "Sceicco bianco" e il marito aveva sempre pensato a lei delineandone la figura."[79]

Il contesto e' certo diverso da quello de "La Strada", cosi' come il personaggio, ma il ceppo e' comune. Si ritrovano la stessa ingenuita' disarmante, la dignita', gli stessi umani desideri di una vita normale.

La Masina interprete sembra apportare tutta se stessa

---

[78] T.Kezich, **Fellini**, op.cit., p.261

[79] A.Solmi, **Storia di Federico Fellini**, op.cit., p.181

non solo come attrice, ma anche come persona.

"Il personaggio di Gelsomina - ha scritto Giulietta stessa - mi aveva da moltissimo tempo affascinata e spaventata ... E' un personaggio che non si rassegna, attaccata alla vita, direi con tutte le dita delle mani e dei piedi ... e vuole ostinatamente, tenacemente costruire intorno a se' i termini di un vivere semplice, affettuoso, senza solitudine ... Io ho cercato nel rapporto con Zampano', di esprimere con una recitazione anche esasperata quella difficolta' di comunicazione con gli altri, che spesso si tramuta in una vivacita' artificiosa, in un non sentirsi al proprio posto, con dentro un enorme imbarazzo .... [80]

In "Giulietta degli Spiriti", invece, non vi sara' la

---

[80] Giulietta Masina in **Cinema** dell'Agosto 1945, cit. in A.Solmi, **Storia di Federico Fellini**, op.cit., p.77

"recitazione esasperata" se non in alcuni punti (sequenza della sigaretta spenta nel caffe' in presenza di Giorgio); le altre scene come quella dei ricordi d'infanzia, o la toilette un po' speciale per festeggiare insieme al marito l'anniversario di matrimonio, sembra essere una sorta di ripresa tipo "Candide Camera": non c'e' finzione, non c'e' l'attrice, c'e' l'immagine di Giulietta pienamente riflessa in se stessa. Ed e' in questo procedere dentro il personaggio, perche' c'e' quel copione cui attenersi, e fuori di esso, perche' si e' gia' quella figura, che, pur per assurdo, porta a concludere la necessaria presenza di una persona come la Masina.

CAPITOLO VI

LA CRITICA

Nell'esaminare le recensioni riguardanti il film "Giulietta degli Spiriti", ho avuto modo di osservare come la critica attacca e cerca di scomporre il film dalle angolazioni piu' diverse: dall'uso del colore al barocco, dalle immagini reali alle immagini rappresentanti elaborazioni oniriche. La maggior parte delle conclusioni, siano esse positive o negative, danno l'impressione di non abbracciare pienamente il significato dell'opera, se non per frammenti.

Siamo negli anni '60, e il realismo e' ancora considerato come un punto di riferimento centrale per la critica cinematografica. Inoltre e' da tener presente come la maggior parte dei critici di quegli anni siano una categoria la cui formazione letteraria molto spesso rappresenta piu' un ostacolo alla lettura di un film che non una valida base di appoggio per la decodifica di nuovi sensi e significazioni.

E' pur vero che dalla seconda meta' degli anni '60, grazie a tutta una serie d'influenze provenienti dal campo della linguistica, dello strutturalismo post-saussurriano e dalla semiotica, si ha il dischiudersi di nuovi orizzonti che rendono indispensabili il rinnovamento degli strumenti critici. Insomma, non piu' una decodifica statica ed imperniata su degli unici punti fissi, ma un agganciarsi ad altre scienze come la psicoanalisi, la sociologia, la semiologia , senza

pero' tralasciare la specificita' del testo filmico.

Quindi, "gli anni '60 si presentano inizialmente come un periodo di incubazione - di implosione - di temi e tensioni, che vedono le pattuglie dei critici battenti le bandiere del realismo sempre piu' sperdute e colpite da piu' parti."[81]

E' in questo contesto, cosi' pieno di sommovimento, che vanno a prendere corpo le recensioni riguardo l'opera di Fellini.

Ne "L'Espresso" del 1965, in un intervista di Alberto Moravia a Fellini, "Federico del barocco", si constata la disponibilita' da parte dello scrittore-critico a discutere e comprendere il significato profondo del film. Non vi e' un elogio degli attori ne' una noiosa descrizione della story, ma un tentativo di messa in

---

81 **G.P.Brunetta, Storia del cinema italiano, op. cit., p.605**

evidenza della struttura filmica. Si parlera' di una visione del mondo felliniano tra realismo e fantasia, o ancora di quelle che secondo Moravia sono le forzature fatte sul personaggio femminile:

> Moravia : .... Invece ci sono altri punti, secondo me, nei quali lei, Fellini si e' sostituito al personaggio. E allora abbiamo immagini certamente molto affascinanti, sorprendenti, nuove, ma che non sono precisamente le immagini di Giulietta.

Si discutera' di come il termine "barocco" non e' da considerare nella sola accezione negativa, ma anche come:

> " .... un'operazione tendente a rompere il ritmo delle forme, in modo da liberare dei significati nuovi.
> In questo senso, il barocco confina con il grottesco. In esso e' implicita cioe' una

critica delle forme, un tentativo di sprigionare da essa significati che normalmente sono inavvertibili."

Ed e' proprio in questo interagire di due individualita', Fellini e Moravia, messe a confronto che qualcosa di "magico", ancora accade. Cio' che sembrava essere il prodotto finito, si apre a nuovi sensi, l'opera non e' piu' statica, acquista sfumature, colorazioni che prima non si erano avvertite se non a livello epidermico.

"Il personaggio di Giulietta e' cioe' un vero personaggio, e' anche molto originale e molto nuovo nelle opere di Fellini. Lo paragonerei ad Alice di "Alice nel paese delle meraviglie", sia per la sua moschinita' e ristrettezza le quali tuttavia sono viste dal regista con simpatia ed affetto, sia per il rapporto che si stabilisce fin da principio tra il personaggio e i mostri della vita

quotidiana, rapporto lievemente umoristico, mischiato di stupore, di curiosita' e di sbigottimento."

Agli antipodi il "giudizio" del Centro Cattolico Cinematografico che sconsiglia il film classificandolo:

"estremamente confuso ed equivoco per lo sgradevole impasto che si fa del sacro e del profano; per il processo manifestamente parziale ed ingiusto condotto contro l'educazione cattolica e religiosa; nonche' per la presentazione, gratuita e compiaciuta, di immagini lascive."[82]

In questo caso mi sembra opportuno parlare semplicemente di "gudizio" e non di critica poiche' la complessa struttura filmica non viene minimamente presa in considerazione se non per puntare il dito contro l'impasto di sacro, profano e religioso senza neanche

---

82 **T.Kezich, Federico Fellini, p.351**

sfiorare il problema del perche' determinati contenuti siano espressi in quel modo e non in un altro.

Penso che sia questo il caso in cui l'opera resta una scatola chiusa, o per esprimermi in termini di simbologia cinematografica, si ha "la seconda Saraghina": cioe' il diavolo da cui si fugge e che non si tenta neppure per sogno di avvicinare e comprendere.

I QUOTIDIANI

Le critiche dei quotidiani sono le piu' disparate: in "Paese Sera", del 24 ottobre 1965, la recensione di Aldo Scagnetti esordisce con: " "Giulietta": la crisi di una moglie borghese" e per tutto l'articolo costantemente riporta il termine "civilta' dei consumi" sia per quanto riguarda l'uso del colore, sia per quanto riguarda la situazione di Giulietta che e' stata

vista come

> "schiava soave dei tempi nostri, che accetta di godersi la squisita, confortevole intimita' di un villinetto a Fregene, provvisto di tutto quello che la "civilta' dei consumi" puo' offrire".

L'insistenza di questo termine fa riflettere e porta a considerare la recensione di Scagnetti come impossibilitàta a vedere cosa c'e' al di la' della civilta' dei consumi, al di la' della semplice definizione "crisi di una moglie borghese".

Nel suo articolo si ha la sensazione dell'"incasellamento" senza repliche. La stessa impressione si ha nel momento in cui affronta la distinzione tra un piano "reale efficace" e un "piano irreale un po' "affiocchito" ". A questo punto il dubbio precedente si consolida. In primo luogo la

domanda che mi pongo e' su quali basi il piano realistico e' tecnicamente meglio riuscito di quello irrazionale, nell'articolo cio' non e' esplicitato e poco convincente appare la sequenza di aggettivi elogiativi riguardanti le parti realistiche, in secondo luogo, ed in conseguenza di cio' che ho affermato precedentemente, la critica cosi' compiuta mi sembra che poggi esclusivamente sul "gusto" che e' decisamente soggettivo e quindi non riesca a dare (nonostante gli elogi di Scagnetti al film) un'ulteriore scintilla affinche' il senso dell'opera diventi piu' completo.

Da "Il Messaggero" del 24 ottobre 1965 un articolo firmato Bir e' un continuum di "giudizi" negativi. Secondo questo critico, Fellini, questa volta, ha completamente fallito:

> "Cosi', l'unico apprezzamento favorevole che se ne puo' cavare per l'autore concerne la

sua indubbia importanza, quasi fisica: quando sbaglia, lui sbaglia sanguignamente, generosamente. Federico e' pur sempre Federico."

La conclusione cui arriva questo critico non e' consolidata da un'analisi oggettiva.

Mi sembra di riscontrare da questa ed altre critiche una sorta di "sottile" disagio di fronte a qualcosa di nuovo, che non si riesce ad individuare con gli ormai obsoleti strumenti della critica.

C'e' da parte di Bir un tentativo che va al di la' del semplice racconto della story, rimane pero' un "tentativo" in quanto i punti di riferimento per una lettura capace di rendere piu' espliciti i simboli in quest'opera contenuti, non prendono corpo:

" .... La casa assume infatti subito l'aspetto di una soluzione di ripiego (tanto

piu' che l'immagine scelta per simboleggiare la raggiunta salvezza e' di un'incredibile banalita': una porticina che si apre alla luce) .... ."

E cosi' la maggior parte della critica finisce per impantanarsi in una serie di aggettivi che nulla hanno di creativo, ne' tanto meno di costruttivo; ne e'di esempio la recensione del "Il Messaggero" del 18 ottobre 1965 di un non identificato recensore se non per le sue iniziali: A.C.

Esordisce con:

"In prima mondiale alla settimana del cinema cattolico, "Giulietta degli Spiriti" proiettato ieri ad Assisi.
La trama del film e' semplice: e' la storia di una donna borghese, tranquilla, come tante altre con una madre e delle sorelle bellissime che le rimproverano la sua semplicita', una semplicita' che ancora le fa credere

nell'amore di suo marito .... "

In questo caso l'aggettivo che piu' spesso ricorre e' "semplice".

Per A.C. la trama e' semplice, Giulietta e' semplice, i sentimenti sono semplici, e quando non ne puo' piu', scrive:

> "Si tratta di una donna irrisoluta e insoddisfatta nella sua femminilita', sia come moglie, sia come componente di un certo tipo di societa'."

Non si discute sul "certo tipo di societa'", ne' sul profilo femminile costruito da Fellini che, inevitabilmente, rimane confinato nello stretto spazio di "donna borghese".

Da "Il Mattino" del 3 novembre 1965 un articolo di Stelio Tomei dove nove psichiatri americani giudicano

il film. Tra questi, Jesse Zizmore, uno dei piu' famosi psichiatri e psicanalisti d'America, ha detto:

> "Il tema del film e' quello che riguarda un individuo in cerca di se stesso e che tenta di realizzarsi. Per tali ragioni posso dire che Fellini ha fatto un film che e' profondamente commovente perche' testimonia di una ricerca individuale."

Da un tipo di critica cosi' sintetico, cosi' limpido, anche se riduttivo, in quanto sono assenti considerazioni di tipo tecnico formale, si evince, ancora una volta, che "il mestiere del critico" per continuare a svolgere la sua parte deve al piu' presto esplorare nuovi terreni poiche' l'espressione filmica sta profondamente mutando le proprie caratteristiche.

Un po' diversa, e quindi che si distacca da tutte le altre, la recensione di Giovanni Grazzini dal "Corriere

della Sera" del 23 ottobre 1965.

Grazzini, in un interagire di critiche negative e positive, riesce, secondo me, a far emergere quelle che sono le motivazioni profonde alla base della costruzione di questo film e, conseguentemente, Giulietta cambia di segno, non e' piu' la "semplice moglie borghese", ma "il complesso esponente di una societa' cosi' costituita". Vediamo in alcuni luoghi l'evolversi di una recensione che risveglia degli interrogativi spesso quiescenti.

> " .... Perche' cos'altro vuole essere Giulietta degli Spiriti, sfrondato di tanti rami superflui, se non la radiografia d'un momento di crisi tipico della donna italiana? Tenendoci per ora alla motivazione socio-culturale del film, esso ripercorre la polemica contro l'oscurantismo suggerendo i vantaggi della sincerita' rispetto alle lesioni provocate da costrittive regole

morali; e per questo aspetto merita ogni consenso."

La funzione atta allo scioglimento della simbologia filmica, e' da riscontrarsi anche nelle critiche negative:

"Sul principio le apparizioni non sono incastrate nel paesaggio percepito dall'occhio; e quando avviene l'integrazione , gli innesti fantastici hanno una tale prepotenza da requisire tutta la nostra attenzione non per quello che significano per Giulietta bensi' soprattutto per i loro autonomi valori figurativi."

Un'unlteriore recensione del critico Lino Micciche', critico del giornale "*Avanti!*", evidenzia "un interesse piu' scopertamente sociologico e ideologico."[83]

---

[83] **G.P.Brunetta, Storia del cinema italiano, op. cit., p.616**

Nel suo testo "Il cinema italiano degli anni '60", Micciche' ha ordinato le proprie schede, recensioni e saggi, tentando una sorta di itinerario nella cinematografia di quegli anni.

Tra questi saggi, quello riguardante "Giulietta degli Spiriti". E' una critica molto dura nei confronti dell'autore e con la quale non si puo' non essere d'accordo. Riesce a sciogliere le complesse connotazioni cogliendo lo slittamento esistente tra il messaggio che il film vorrebbe dare e cio' che invece, a livello d'immagine, di suono, di parole, riesce a dare:

> "Come tutti i film felliniani anche Giulietta e' dunque la storia di una liberazione: ma e' tale, pero', soltanto nel suo astratto schema narrativo che, come si e' detto, si chiude con i fantasmi scacciati con un colpo di scopa. Esteticamente, invece il film e' la

dimostrazione di una liberazioe non avvenuta: creatura esangue, asessuata, povera di umori e di istinti .... "[84]

LE RIVISTE SPECIALIZZATE

Per quanto riguarda le riviste specializzate, Gian Piero Brunetta cosi' le definisce:

> "il settore delle riviste raccoglie, riunifica e coagula in un sistema di piu' nette evidenze, sia gli elementi tipici della dispersione del recensore quotidiano, che quelli di massima concentrazione e aspirazione alla totalita' del teorico e dello storico"[85]

In la "Rivista del Cinematografo" del 1965

---

[84] **L.Micciche', Il cinema italiano degli anni '60, Marsilio, Venezia, 1975, pp. 232-235**

[85] **G.P.Brunetta, Storia del cinema italiano, op. cit., p.618**

(novembre/dicembre) Renato Buzzonetti conduce una accurata recensione sul film "Giulietta degli Spiriti". Dall'analisi del colore all'osservazione piu' dettagliata dei personaggi, all'esame dello stesso autore alle prese con la psicoanalisi.

> "Giulietta viene fatta a pezzi. Gli ingranaggi del suo cuore, della sua memoria, dei suoi sentimenti sono smontati ed esaminati con la lente d'ingrandimento."

Le critiche non mancano e, ancora una volta, fa capolino la sensazione del film che viene giudicato non per quello che e', ma in rapporto al suo "fratello maggiore: Otto e mezzo".

> "La psicologia oggetto d'indagine e' pertanto quella femminile, collocata al cospetto di un problema meno difficile di quello del protagonista di "Otto e mezzo" ".

Sullo stesso numero, anche un articolo di Marcello Camillucci, "Un prodigio dissipatore", in cui il riferimento ad "Otto e mezzo", come pietra miliare, persiste lungo tutta la recensione:

> " ... Parimenti la satira di costume che costituisce come lo sfondo, lo scenario sul quale si agitano le vicende individuali dei protagonisti non fa che ricalcare pigramente i bersagli gia' ampiamente sfruttati in "La dolce vita" e "Otto e mezzo" ".

In "Cinema Nuovo" n. 178 novembre/dicembre 1965, Guido Aristarco nella recensione "Fellini e il barocco", opera una traslazione di Giulietta da personaggio a simbolo:

> "Giulietta e' intesa quale polo fantastico di un processo che per via dell'immaginario, rimette in discussione le parti della donna nel mondo contemporaneo. Ma Fellini controlla

davvero i miti che irretiscono la protagonista e che egli intende denunciare? Critica oggettivamente questi miti o non finisce per l'esserne incantato, incatenato? Non a caso quello di Giulietta e' il "personaggio" piu' manchevole, insoddisfacente nella resa espressiva."

In "Bianco e Nero" (n. 1-2, gennaio/febbraio 1966) Mario Verdone trova che il punto nevralgico del film sia da ricercare nelle eccessive preziosita' fotografiche, nella fantasmagoria tutta visiva, e commenta:

"..... Come dentro una magnifica bolla d'aria, allo scoppio, cioe' alla fine, non rimane niente, solo il ricordo dei colori dell'arcobaleno, ma non un'idea, non un senso. La storia di Giulietta rimane piccola piccola, insignificante; non un dramma della gelosia, forte, urlato, ma simbolo di una sommossa rococo' casalinga, stravagante se si vuole, ma

che non lascia segni."

In "Filmcritica" N.161 dell'ottobre 65), la recensione di Edoardo Bruno, "Le visioni di Giulietta", oscilla tra una critica positiva:

> "Il ritratto del personaggio e' piuttosto coerente, demistificatore e denunciante una situazione tipica della situazione italiana, il matrimonio estraniante."

per poi volgersi, nel corso della recensione, ad una decostruzione che conclude in maniera negativa il giudizio sul film:

> "E' mancata a Fellini, anche questa volta, la capacita' di strutturare una condizione precisa: il realismo, l'onesta' e' rimasto intenzionale, senza incidere sulle "cose", uomini e oggetti, che ci circondano."

Incastonata in un parallelo tra "Godard le fou e Fellini degli Spiriti" e' invece la critica di Gianni Toti in "Cinema '60" (del febbr. 1966, n. 56). Secondo Toti nel film traspare la lotta dell'autore contro il bigottismo dei sentimenti, e commenta:

> ".... ma e' proprio il bigottismo morale il suo avversario, non la morale come orizzonte eternale dell'uomo, non il principio religioso (e qui non si parla di "religione" felliniana in senso cattolicheggiante, piuttosto di un tipo di coscienza religiosa del mondo che e' anche la sua e che si identifica con la vecchia alienazione religiosa, alla fine)."

Inoltre, il "barocco" e' visto da Toti come un barocchismo che:

> "si situa sul versante conservatore del fenomeno barocco, non su quello rivoluzionario"

e, conseguentemente una critica negativa per quanto riguarda tutta la parte irrazionale esplicitata come:

> "un sogno infantile, in un bazar di regressioni soffocate dagli oggetti, ma oggetti designificati ormai, intemporali, astorici."

CONCLUSIONE

Cosi' come le figure del "King Lear" di Shakespeare, prima di possedere una reale capacita' di "vedere" la realta' per quello che e', dovranno spiritualmente e materialmente scendere a ben bassi livelli, anche Giulietta nel suo piccolo, dovra' spogliarsi di tutto cio' che fino ad un momento prima era stato il suo punto di riferimento.

Tutti i "bonds" sono spezzati, non esiste piu' il senso di umanita', di comprensione, di affetto filiale.

Il matrimonio, punto fermo della sua esistenza, e'

crollato. Cio' che aveva rappresentato la base della sua vita si sfalda, inizia un percorso all'indietro che non riguarda piu' soltanto il vincolo matrimoniale, ma se stessa.

La messa in dubbio di rapporti affettivi mai esistiti, quello con la madre, o il sentire la vacuita' di scelte estreme, il suicidio, o ancora, il ridursi a voler provare la strada materiale del sesso, porteranno la figura di Giulietta a sfiorare le bassezze della vita, ma anche a diventare piu' forte, piu' cosciente.

Ed e' proprio per questo che l'opera e' da ritenersi non solo una testimonianza delle problematiche femminili, ma anche un film che attesta una verita' senza tempo. L'uomo, per rendersi conto, in maniera reale di se stesso e di cosa lo circonda, sembra inevitabilmente condannato a soffrire, a toccare il fondo, per poi forse, se ne ha ancora la forza,

risalire su.

Anche se da un punto di vista strettamente critico, la costruzione del film, spesso, sottolinea l'immaginario di Fellini, "Giulietta degli Spiriti", resta un film che affascina e che fa riflettere, e cio' e' dovuto proprio a quell'impasto tra reale ed immaginario, a quel montaggio che, gradatamente, porta a simbolizzazioni dai contorni sempre piu' marcati.

Tuttavia si dovrebbe distinguere tra un tipo di fruizione che si abbandona al flusso ed al barocchismo delle immagini, ed un tipo di fruizione critica che riesce a cogliere le contraddizioni, le debolezze del testo filmico.

Ma e' oscillando tre i due modi di vedere che l'opera conserva intatta la sua poeticita', la sua capacita' di sorprendere e far riflettere.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CARATTERE GENERALE

ALLORI LUIGI, **Guida al linguaggio del cinema**, Roma, Editori Riuniti, 1986

BRUNETTA GIAN PIERO, **Storia del cinema italiano**, 1945 anni '80, Roma, Editori Riuniti, 1982

CARRANO PATRIZIA, **Malafemmina, la donna nel cinema italiano**, Firenze, Guaraldi, 1977

DI GIAMMATTEO FRANCESCO, **Dizionario Universale del cinema**, Editori Riuniti, Roma, 1985

EJZENSTEJN SERGEJ M., **La forma cinematografica**, Torino, Einaudi, 1986

FERRERO ADELIO (a cura di), **Storia del cinema, autori e tendenze negli anni '50 e '60**, Venezia, Marsilio, 1970

FOFI GOFFREDO - FALDINI FRANCA, **L'avventurosa storia del cinema italiano (1960-1969)**, Milano, Feltrinelli, 1981

GIULIANI GIANNA, **Le strisce interiori**, Roma, Bulzoni, 1980

GRAZZINI GIOVANNI, **Gli anni sessanta in cento film**, Bari, Laterza, 1977

LIZZANI CARLO, **Il cinema italiano**, Roma, Editori Riuniti, 1982

LOTMAN JURIJ, **Semiotica del cinema**, Catania, Edizioni del Prisma, 1978

METZ CHRISTIAN, **Semiologia del cinema**, Milano, Garzanti, 1980

MICCICHE' LINO, **Il cinema italiano degli anni '60**, Venezia, Marsilio, 1975

MOSCARIELLO ANGELO, **Come si guarda un film**, Bari, Laterza, 1982

RAVAIOLI CARLA, **La donna contro se stessa**, Bari, Laterza, 1977

SORLIN PIERRE, **Sociologia del cinema**, Milano, Garzanti, 1979

OPERE SU FELLINI

BALDELLI PIO, **Cinema dell'ambiguita'**, Roma, Samona' e Savelli, 1969

PECORI FRANCO, **Federico Fellini**, Firenze, La Nuova Italia, 1978

KEZICH TULLIO, **Fellini**, Milano, Comunia Editrice srl, 1987

SOLMI ANGELO, **Storia di Federico Fellini**, Milano, Rizzoli, 1962

Fellini Federico, Fare un film, Torino, Einaudi, 1980.

SCENEGGIATURE DI FEDERICO FELLINI

Le notti di Cabiria, a cura di L. Del Fra, Bologna, Cappelli, 1957

La dolce vita, a cura di T.Kezich, Bologna, Cappelli, 1960

Otto e mezzo, a cura di C.Cederna, Bologna, Cappelli, 1963

Giulietta degli Spiriti, a cura di T.Kezich, Bologna, Cappelli, 1965

Il primo Fellini, a cura di R.Renzi, Bologna, Cappelli, 1969

Amarcord, a cura di G.Angelucci e L.Betti, Bologna, Cappelli, 1974

La citta' delle donne, a cura di Andrea Zanzotto, Milano, Garzanti, 1980

DATI DEL FILM

GIULIETTA DEGLI SPIRITI
(1965)

Regia	: Federico Fellini
Produzione	: Angelo Rizzoli
Sceneggiatura	: Fellini, Flajano, Pinelli, Rondi
Scenografia	: Piero Gherardi
Fotografia	: Gianni Di Venanzo
Musica	: Nino Rota
Montaggio	: Ruggero Mastroianni
Direttori di Produzione	: Mario Basili, Alessandro Von Normann
Ispettore di produzione	: Walter Banelli
Operatore	: Pasquale De Santis
Segretario di edizione	: Eschilo Tarquini

Architetti	: Luciano Riccieri, E.Benazzi Togliatti, Giantito Burchiellaro
Segretari di produzione	: Renato Fie', Ennio Onorati
Trucco	: Otello Fava, Eligio Trani
Fonici	: Mario Faraoni, Mario Morici
Arredamento	: Vito Anzalone
Aiuto Arredatore	: Franco Cuppini
Assistenti alla regia	: Francesco Aluici, Liliana Betti, Rosalba Zavoli
Assistente costumi	: Bruna Parmesan, Alda Marussig
Parrucchiere	: Renata Magnanti, Marisa Fraticelli
Capo sarte	: Clara Poggi, Alice Brugnaro
Distribuzione Italiana	: Cineriz
Attori principali	: Giulietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Sylvia Koscina, Valentina Cortese, Valeska Gert, Caterina Boratto, Jose'De Villalonga