

IL CINEMA DI FEDERICO FELLINI

UNA LETTURA PASTORALE
TRA PASSATO E PRESENTE



UFFICIO NAZIONALE
PER LE COMUNICAZIONI SOCIALI

Commissione Nazionale

Valutazione Film

della Conferenza Episcopale Italiana



1. LO SGUARDO FELLINIANO.

RADICI, MEMORIA, PROFEZIA

di Vincenzo Corrado

[>VAI AL CAPITOLO 1](#)

2. FEDERICO FELLINI E LA CHIESA CATTOLICA,
TRA INCOMPRENSIONI E SGUARDI DI SENSO

di Massimo Giraldi e Sergio Perugini

[>VAI AL CAPITOLO 2](#)

3. ARCHIVIO STORICO. GIUDIZI MORALI E VALUTAZIONI PASTORALI
NELLE "SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE" SUI FILM DI FEDERICO FELLINI

Raccolta documentazione a cura di Eliana Ariola

[>VAI AL CAPITOLO 3](#)

LO SGUARDO FELLINIANO. RADICI, MEMORIA, PROFEZIA

di Vincenzo Corrado

Vincenzo Corrado è direttore dell'Ufficio Nazionale per le comunicazioni sociali della Conferenza Episcopale Italiana

1

> TORNA AL SOMMARIO

Il Matto: Io sono ignorante, ma ho letto qualche libro. Tu non ci crederai, ma tutto quello che c'è a questo mondo serve a qualcosa. Ecco, prendi quel sasso lì, per esempio.

Gelsomina: Quale?

Il Matto: Questo... Uno qualunque... Be', anche questo serve a qualcosa: anche questo sassetto.

Gelsomina: E a cosa serve?

Il Matto: Serve... Ma che ne so io? Se lo sapessi, sai chi sarei?

Gelsomina: Chi?

Il Matto: Il Padreterno, che sa tutto: quando nasci, quando muori.

E chi può saperlo? No, non so a cosa serve questo sasso io, ma a qualcosa deve servire. Perché se questo è inutile, allora è inutile tutto: anche le stelle. E anche tu, anche tu servi a qualcosa, con la tu' testa di carciofo.

(Federico Fellini, *La strada*, 1954)

Il dialogo struggente e, allo stesso tempo, poetico tra il Matto (Richard Basehart) e Gelsomina (Giulietta Masina), in una scena chiave del film *La strada*, consegna la freschezza e l'attualità dello sguardo di Federico Fellini. Quest'opera, così cara a papa Francesco tanto da trarne ispirazione per l'omelia¹ della Pasqua 2017, condensa emozioni, sentimenti, che interrogano in profondità l'animo umano. E, insieme, rilanciano ancora oggi la poesia di un cinema che non conosce l'usura del tempo. In questo anno, in cui si celebrano i cento anni della nascita di Fellini, insieme a quelli di Alberto Sordi, tanto è stato scritto e tanto doverosamente si scriverà perché venga, ancora una volta, ribadita la centralità di ogni "sasso" nella nostra storia. È in definitiva la consegna del

1 «E anche noi, sassolini per terra, in questa terra di dolore, di tragedie, con la fede nel Cristo Risorto abbiamo un senso, in mezzo a tante calamità. Il senso di guardare oltre, il senso di dire: "Guarda non c'è un muro; c'è un orizzonte, c'è la vita, c'è la gioia, c'è la croce con questa ambivalenza. Guarda avanti, non chiuderti. Tu sassolino, hai un senso nella vita perché sei un sassolino presso quel sasso, quella pietra che la malvagità del peccato ha scartato". Cosa ci dice la Chiesa oggi davanti a tante tragedie? Questo, semplicemente. La pietra scartata non risulta veramente scartata. I sassolini che credono e si attaccano a quella pietra non sono scartati, hanno un senso e con questo sentimento la Chiesa ripete dal profondo del cuore: "Cristo è risorto"». Francesco, Omelia, 16 aprile 2017.

messaggio del Santo Padre per la Giornata mondiale delle comunicazioni sociali 2020: “Perché tu possa raccontare e fissare nella memoria” (Es 10, 2). La vita si fa storia². «Nella confusione delle voci e dei messaggi che ci circondano – scrive, tra l’altro, il Papa – abbiamo bisogno di una narrazione umana, che ci parli di noi e del bello che ci abita. Una narrazione che sappia guardare il mondo e gli eventi con tenerezza; che racconti il nostro essere parte di un tessuto vivo; che riveli l’intreccio dei fili coi quali siamo collegati gli uni agli altri».

Una narrazione, potremmo aggiungere, che ci faccia scorgere i “sassi” che giacciono sulle nostre strade; che ci faccia comprendere che tutto serve a qualcosa, perché ogni piccolo dettaglio, anche il più insignificante, è un rimando a una dimensione che ci supera. L’arte cinematografica continua ad accompagnare lo spettatore in questo percorso di scoperta continua. Non semplice evasione dalla realtà, ma pura poesia, memoria viva di una storia concreta.

Federico Fellini è maestro in questo gioco di svelamento e riappropriazione: il suo cinema è intriso di ricordi, radici, appartenenza – *I vitelloni* (1953), *8½* (1963), *Amarcord* (1973) –, come pure della necessità di proteggere l’innocenza interiore e il sogno. Il suo sguardo è ancora attuale, nella lettura e interpretazione del tempo.

Al di là della ricezione non sempre accomodante nella cornice socio-culturale o religiosa, Fellini si è dimostrato persino “profetico”, cogliendo le pieghe problematiche della società italiana sulla rampa di lancio del boom economico negli anni Sessanta, pronta a perdersi poi anche nell’esplosione dei media di massa. È quanto ci dice in fondo in opere come *La dolce vita* (1960), *E la nave va* (1983) o, ancora, in *Ginger e Fred* (1986), dove la Tv e il suo linguaggio diretto, vorticoso, appaiono voraci, fagocitanti.

L’obiettivo di questa pubblicazione della Commissione nazionale valutazione film (Cnfv) – organismo della Conferenza Episcopale Italiana all’interno dell’Ufficio nazionale per le comunicazioni sociali – è provare a

2 Cfr. V. Corrado, P.C. Rivoltella (a cura di), *La vita si fa storia. Commenti al Messaggio di Papa Francesco. 54ª Giornata mondiale delle comunicazioni sociali*, Scholé - Morcelliana, Brescia 2020.

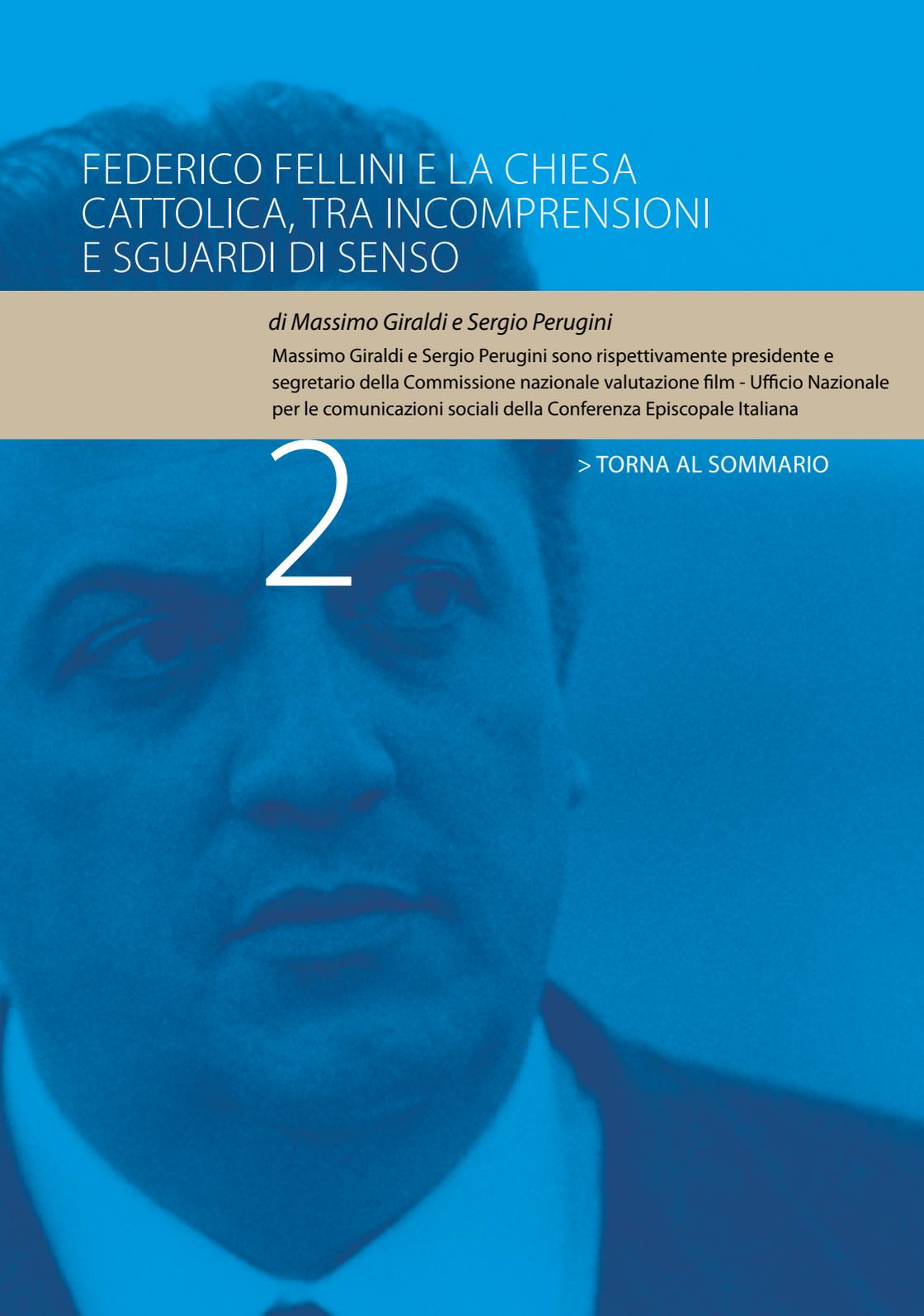
cogliere i sassi che Fellini ha lasciato sulla strada dell'immaginario collettivo. Sassi che hanno il peso degli anni; sassi che forse sono stati scartati; sassi che alle volte sono stati ritenuti troppo appuntiti, quasi fendenti... Eppure sono sassi che aiutano a comprendere la storia, la poesia, la cultura, l'arte, sfidando il tempo e lo spazio.

Rileggere le schede pastorali del Centro cattolico cinematografico (struttura a partire dalla quale nel corso dei decenni si è giunti alla Cnvf) che hanno accompagnato i film del grande regista non è certo un'operazione nostalgica oppure una correzione di rotta rispetto al passato; piuttosto, è radicarsi ancora di più in una memoria che ancora oggi si fa storia.

Nell'anno del centenario, la figura e la poetica di Federico Fellini diventano invito a salvaguardare la memoria culturale; altresì ricordano l'importanza del cinema come prezioso spazio di confronto, conoscenza e di crescita. E ancora, diventano occasione per allargare il campo dello sguardo su un autore fecondo, ma verso il quale ci sono stati in passato momenti divisivi all'interno della Chiesa.

Rivedere oggi Fellini, senza voler cambiare corso alla Storia, è un impegno per cogliere i guadagni della Memoria, per allargare il campo di visione del presente, l'orizzonte del nostro sguardo sul domani. Il sogno, l'incanto, la leggerezza fanciullesca da custodire nel cuore anche nella vita adulta, sono altrettante conquiste che non conoscono le rughe degli anni.

Sulla strada del tempo ogni cosa ha il suo valore, anche il più inutile sasso. Nelle settimane sospese dal Covid-19 che hanno condizionato e continuano a condizionare la nostra vita e le nostre abitudini, comprese quelle del cinema e dei suoi Festival, tornano le domande di Gelsomina: "Quale? E a cosa serve? Chi?". Sono interrogativi che intrecciano l'esistenza e danno senso anche ai nostri "sassetti".



FEDERICO FELLINI E LA CHIESA CATTOLICA, TRA INCOMPRENSIONI E SGUARDI DI SENSO

di Massimo Girdali e Sergio Perugini

Massimo Girdali e Sergio Perugini sono rispettivamente presidente e segretario della Commissione nazionale valutazione film - Ufficio Nazionale per le comunicazioni sociali della Conferenza Episcopale Italiana

2

[> TORNA AL SOMMARIO](#)

Oltre il “casus belli” *La dolce vita*

Uno dei film più memorabili di Federico Fellini, *La dolce vita* del 1960, manifesto di un nuovo corso cinematografico in Italia, istantanea di una società in grande fermento ma non priva di sbandamenti, è più volte richiamato come elemento di tensione o persino frattura nei rapporti tra l'autore riminese e il mondo cattolico¹. Divisiva, così potremmo definire la ricezione del film sia dal punto di vista della critica e della società tutta sia all'interno del mondo cattolico. Come sottolinea infatti lo studioso Tomaso Subini, il film costituisce un vero e proprio «*casus belli* ideologico, in un'Italia sul crinale tra modernità e tradizione»².

La complessa ricezione del film ha finito per condizionare, o comunque ammantare in maniera dubbia, l'accoglienza della Chiesa nei confronti delle opere di Federico Fellini, della sua poetica. In verità lo sguardo della Chiesa sull'autore e sul suo cinema è quanto mai diversificato, in linea con i temi e le linee di racconto che Fellini ha adottato lungo la sua carriera.

La dolce vita di certo ha rappresentato un momento di tensione con e all'interno della Chiesa, promuovendo da un lato posizioni discordanti nella comunità sul territorio o persino tra l'episcopato – nota è la differente lettura assunta da due importanti cardinali del tempo, Giuseppe Siri e Giovanni Battista Montini –, causando anche un terremoto tra i gesuiti del Centro culturale San Fedele di Milano, dove si è tenuta la presentazione del film il 31 gennaio del 1960.

Dopo quella proiezione pubblica a Milano, infatti, sono emerse non poche polemiche, al punto da domandare alla rivista «Lecture» del San Fedele una presa di posizione chiarificatrice, una riflessione più severa nei confronti dell'opera programmata nella loro struttura; un film considerato al tempo troppo pericoloso dal punto di vista della

1 Cfr. D.E. Viganò, “Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto”, in Aa.Vv., *Cristiani d'Italia. Chiese, società, Stato, 1861-2011*, 2 Voll., direzione scientifica A. Melloni, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2011, pp. 1389-1409.

2 T. Subini, “Il caso de ‘La dolce vita’”, in R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Vol. II, Edizioni Ente dello Spettacolo, Roma 2006, pp. 239-255, p. 239.

corruzione morale, perché incline a proporre una visione lasciva e indolente nei confronti della vita.

Su pressione, infatti, dell'allora arcivescovo di Milano, il card. Montini, secondo quanto riporta la letteratura in materia³, al superiore della comunità del San Fedele padre Alberto Bassan viene chiesto di esprimersi in maniera più severa nei confronti del film, andando ad affidare la redazione del testo a padre Nazareno Taddei. Padre Taddei, però, nel suo saggio uscito nel mese di marzo del 1960 in verità rimarca un respiro profondamente cristiano all'interno dell'opera: «È un'intuizione splendida quella che ha guidato Fellini nell'aprire il film con la sequenza del Cristo e nel chiuderlo con quella di Paolina: l'intuizione dell'Incarnazione del Cristo che continua – sebbene non avvertita – nel suo Corpo Mistico e che si fa visibile attraverso il volto dell'innocenza in un mondo impastato di peccato. Ed è nella luce di questa imponente intuizione che si può capire il pieno significato tematico de *La dolce vita*»⁴.

Padre Taddei, dunque, si dimostra, secondo una parte del Magistero del tempo, eccessivamente “morbido” nella sua analisi, con un'apertura di sguardo troppo indulgente nei confronti della linea del racconto di Fellini. Una scelta “avventata” che finirà per costare allo stesso Taddei il suo incarico presso la rivista del San Fedele⁵.

La risposta che il card. Montini invia alla comunità dei gesuiti di Milano, dopo l'articolo di Taddei, è difatti inequivocabilmente ferma, marcata da chiaro disappunto nei confronti dell'analisi proposta dalla rivista «Lecture». «Reverendissimo Padre – scrive il card. Montini nella sua lettera – obbligato a vedere ogni cosa soprattutto in funzione dell'onore di Dio e del bene delle anime, sono costretto a deplorare l'esaltazione che il Rev. P. Nazareno Taddei S.I. fa sul fascicolo 3 della rivista “Lecture” del film *La dolce vita*. Mi duole che ciò sia avvenuto nonostante il forte richiamo della Lettera dell'Episcopato Lombardo su la moralità dei costumi e degli spettacoli, nonostante la classificazione di tale film da parte del Centro

3 Ibidem.

4 N. Taddei, *La dolce vita*, in «Lecture», XV/n. 3 (1960), p. 214.

5 Cfr. D.E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit.

Cinematografico Cattolico, e nonostante l'avvertimento da me espresso alla paternità Vostra, a voce e per iscritto. Non voglio contestare le buone intenzioni di P. Taddei; e voglio augurare che anche da così biasimevole film possano derivare benefiche reazioni. Ma la sua apologia ne aggrava l'influsso e ne estende la diffusione, e soprattutto disarmo il giudizio morale, contraddice a criteri fondamentali della nostra educazione, rompe l'argine della difesa pastorale del nostro popolo alla dilagante immoralità delle scene»⁶.

Il card. Montini richiama il giudizio morale espresso dal Centro cattolico cinematografico, attraverso la sua pubblicazione «Segnalazioni cinematografiche», giudizio che indica il film *La dolce vita* come escluso ("E") dalla programmazione nei cinema parrocchiali; un dato niente affatto marginale, se si considera che al tempo la metà degli schermi del Paese (in tutto si attestavano intorno alle 12mila unità) erano a ben vedere cinema parrocchiali.

Nel giudizio formulato dal Centro cattolico cinematografico si legge: «La condanna di una società che presenta evidenti sintomi di disfacimento e di insensibilità morale, dovrebbe risultare dalla rappresentazione spietata di tutti gli aspetti del male. Questa impostazione, moralmente inaccettabile, determina un giudizio negativo. La descrizione insistente dell'immoralità, le volgari espressioni che compaiono nel dialogo, nonché scene scabrose impongono l'esclusione del film per ogni genere di pubblico»⁷.

Riteniamo opportuno partire dunque proprio da qui, da questo cortocircuito tra film, autore e Chiesa cattolica, per introdurre la nostra riflessione e sgomberare il campo da fraintendimenti di fondo.

Nel presente contributo, infatti, desideriamo riannodare i fili della storia nel rapporto tra Federico Fellini e la Chiesa cattolica in occasione del centenario dalla nascita del grande autore riminese, per allargare l'orizzonte e considerare il complesso della sua produzione cinematografica, valutata dal Centro cattolico cinematografico con le sue

6 A. Scurani, *'Magna procella' in San Fedele*, in «Terra ambrosiana», 36, 2 (1995), p. 67. Cfr. T. Subini, *Il caso de "La dolce vita"*, cit.

7 *La dolce vita*, in «Segnalazioni cinematografiche», XLVII/13 (1960), p. 120.

«Segnalazioni cinematografiche», primo fronte di valutazione morale che prende le mosse negli anni Trenta su iniziativa dell’Azione cattolica, e poi dall’attività di valutazione pastorale della Commissione nazionale valutazione film, organo ufficiale della CEI che opera all’interno dell’Ufficio Nazionale per le comunicazioni sociali.

Cercheremo, quindi, richiamando i giudizi morali (poi valutazioni pastorali) espressi dall’organo della Chiesa in Italia di raccontare come sia in verità più articolato il rapporto tra Fellini e la Chiesa, fatto di momenti di apprensione o persino incomprensione, ma anche di aperture e di sguardi di senso. Una lettura che necessariamente deve tener conto delle coordinate temporali e degli snodi della Storia, quelli del Paese, con i suoi cambiamenti a livello politico, socio-culturale e mediale, così come quelli all’interno della Chiesa stessa.

Pertanto, un rapporto, quello tra il cinema di Fellini e la Chiesa, che nel tempo è stato rivisto, ampliato, arricchito, nel segno non di una revisione della Storia bensì di una ricalibratura dello sguardo alla luce sì della Storia e dei suoi tornanti.

Non chiamatela “censura”... Vigilanza e approccio educativo

Il caso del film *La dolce vita* di Federico Fellini, come del resto anche i film di Pier Paolo Pasolini sempre negli anni Sessanta, in particolare *La ricotta* (1963, episodio dal film *Rogopag*) e *Teorema* (1968), hanno rappresentato momenti di difficile dialogo tra Chiesa e cinema in un decennio in verità di grandi possibilità. Gli anni Sessanta, infatti, segnano una congiuntura favorevole, di dialogo e inclusione, come testimonia la straordinaria accoglienza tributata al film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) dello stesso Pasolini⁸, vincitore del premio cattolico internazionale Ocic alla Mostra del Cinema della Biennale di Venezia come pure del Gran premio Ocic ad Assisi poco tempo dopo, senza dimenticare la proiezione pubblica del film, ancora nell’autunno

8 Cfr. S.M. Paci, *Un ciak benedetto*, in «30Giorni», XII/12 (1994), p. 73; T. Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e la morte*, Edizioni Ente dello Spettacolo, Roma 2007; D.E. Viganò, *Il Vaticano II e la comunicazione. Una rinnovata storia tra Vangelo e società*, Paoline, Milano 2013.



**SEGNALAZIONI
CINEMATOGRAFICHE**

VOLUME 76 - 1974

EDITO DAL CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO

del 1964, ai padri conciliari riuniti a Roma per il Vaticano II. Ripercorrendo la storia dei rapporti tra cinema e Chiesa lungo il XX secolo, è importante riconoscere alla Chiesa grande intuizione e coraggio nel cogliere le potenzialità del cinema, come arte e mezzo di divulgazione sin dalla sua nascita sul finire dell'800. È ormai storia nota la benedizione di papa Leone XIII alla macchina del cinematografo nei Giardini vaticani nel 1898. Più rilevante, però, nella logica del presente contributo, è forse il cambio di passo che si registra negli anni Trenta con la firma del primo documento pontificio interamente dedicato al cinema, la Lettera enciclica *Vigilanti cura* (29 giugno 1936) di papa Pio XI. Un documento, la *Vigilanti cura*, che bene attesta la doppia linea di rapporto che la Chiesa intrattiene con il potente mezzo cinematografico, ossia la sua doppia pedagogia (evidente ancor di più durante il pontificato di Pio XII, con i due *Discorsi sul film ideale* nel 1955): da un lato l'incoraggiamento nell'utilizzo del cinema in chiave pastorale, come strumento capace di alimentare la crescita culturale e spirituale dell'uomo, dall'altro il bisogno però di mantenere una continua vigilanza verso i suoi contenuti e le modalità di racconto, potenzialmente lesivi dell'integrità della persona.

La Lettera enciclica *Vigilanti cura* nasce nelle intenzioni del pontificato di papa Ratti come risposta alle apprensioni nonché pressioni che giungono dagli Stati Uniti, dalla Legion of Decency, realtà cattolica americana che si batteva al tempo per l'inadeguatezza del Codice Hays nella tutela morale del Paese⁹. Dinanzi all'attivismo della Legion of Decency, la richiesta di un intervento più incisivo della Chiesa a favore di maggiore controllo e tutela per la società (minori in testa) verso le visioni cinematografiche, viene auspicata la costituzione di organismi cattolici incaricati di monitorare contenuti e linee di racconto.

Non si tratta di un approccio censorio, dell'istituzione di una vera e propria censura cattolica, piuttosto viene incoraggiata la costituzione di un organo di controllo con intenti morali e pastorali. Pio XI sottolinea, difatti, nel documento: «una delle necessità supreme del nostro tempo

9 Cfr. D.E. Viganò, *Etica del cinema*, Edizioni La Scuola, Brescia 2013.

[è] vigilare e lavorare perché il cinema non sia più scuola di corruzione, ma si trasformi anzi in prezioso strumento di educazione ed elevazione dell'umanità»¹⁰.

Il caso statunitense diventa, quindi, emblematico e il Pontefice con la sua enciclica invita le varie Chiese a fare lo stesso. «È del tutto necessario – scrive papa Ratti – che in ogni paese i vescovi istituiscano un ufficio permanente nazionale di revisione, con lo scopo di promuovere i film buoni, classificare tutti gli altri e farne giungere i giudizi ai sacerdoti ed ai fedeli». In Italia è inizialmente il Centro cattolico cinematografico, organo dell'Azione cattolica, a svolgere questa funzione con la pubblicazione delle «Segnalazioni cinematografiche» già dalla metà degli anni Trenta. È attraverso la consultazione delle «Segnalazioni cinematografiche», dei suoi giudizi morali stabiliti secondo criteri ben precisi, che si può cogliere lo sguardo della Chiesa in ambito cinematografico, la ricezione dei vari film nel corso dei decenni. Le «Segnalazioni cinematografiche» costituiscono un documento importante per misurare il grado di apertura e cambiamento nel metro di giudizio del mondo cattolico verso il cinema; uno strumento, le «Segnalazioni cinematografiche», cui si vanno ad aggiungere poi gli approfondimenti offerti dalla «Rivista del Cinematografo», la più antica rivista di cinema in Italia (dal 1928) riconducibile prima al Centro cattolico cinematografico e poi all'Ente dello Spettacolo (oggi Fondazione Ente dello Spettacolo), come pure «La Civiltà Cattolica», storica rivista della Compagnia di Gesù fondata nel 1850.

A bene vedere, il lavoro condotto dal Centro cattolico cinematografico si sviluppa su un terreno esplorato inizialmente dal mondo diocesano, in particolare dalla Chiesa ambrosiana nei primi decenni del XX secolo. «I bollettini periodici rappresentano [...] il mezzo per diffondere l'elenco dei film "revisionati". Il Centro cattolico cinematografico (1935) proseguirà su scala nazionale le iniziative sviluppate già su base locale, con il compito quindi di formulare dei giudizi di carattere morale ovvero delle valutazioni

10 Pio XI, Lettera enciclica *Vigilanti cura*, 29 giugno 1936. Cfr. R. De Berti, "Dalla Vigilanti cura al film ideale", in R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo*, Vol. II, cit., pp. 79-100.

sia in relazione al tipo di esercizio in cui i film vengono programmati (sale commerciali o parrocchiali) sia al tipo di pubblico cui essi si rivolgono. Sarà l'esperienza dell'associazionismo a farsi carico della diffusione dei giudizi morali e della riflessione sulla questione morale del cinema [...]. Con la costituzione della Conferenza episcopale italiana, il lavoro di revisione dei film e di elaborazione dei giudizi di ordine morale viene di fatto trasferito di competenza a quella che verrà chiamata Commissione nazionale valutazione film»¹¹.

Pertanto, dopo l'approvazione del Decreto conciliare *Inter mirifica*¹² nel dicembre del 1963 e, nel contempo, con la costituzione della Conferenza Episcopale Italiana nella metà degli anni Sessanta, la Chiesa cattolica in Italia inizia a occuparsi in prima istanza della questione cinematografica istituendo la Commissione nazionale per la revisione dei film – poco tempo dopo rinominata Commissione nazionale valutazione film –, organo pastorale con l'obiettivo di accompagnare le tante sale parrocchiali lungo il territorio nazionale, lavorando a stretto contatto con il mondo dell'associazionismo a cominciare dall'Acce (Associazione cattolica esercenti cinema) e dall'Ente dello Spettacolo.

Quelli che erano i criteri di classificazione film adottati in precedenza dal Centro cattolico cinematografico¹³ vengono subito rivisti e la nuova Commissione, con l'approvazione da parte della Presidenza della Conferenza Episcopale Italiana, introduce un sistema di classificazione morale con numeri romani: I - Film positivo o comunque privo di elementi negativi, per qualsiasi genere di pubblico; II - Film che, per l'argomento trattato o per le situazioni rappresentate, richiede una

11 D.E. Viganò, *Il cinema: ricezione, riflessione, rifiuto*, cit., p. 1393-1394.

12 Cfr. Commentario ai documenti del Vaticano II. 1. Sacrosanctum concilium. *Inter mirifica*, edizioni Dehoniane, Bologna 2015.

13 Film ammessi per le Sale di istituzioni cattoliche, indicati con le sigle: O (visibile senza emendamenti in oratori, collegi e scuole), Oc (Visibile con emendamenti in oratori, collegi e scuole), P (visibile senza emendamenti in sale parrocchiali) e Pc (visibile con emendamenti in sale parrocchiali). Film non ammessi per le Sale di istituzioni cattoliche, indicati con le sigle: T (visibile a tutti in sala pubblica), Tr (visibile a tutti in sala pubblica con riserva dei più giovani), A (visibile agli adulti), Ar (visibile agli adulti di piena maturità morale), S (sconsigliabile per tutti), E (escluso per tutti).

capacità di comprensione o di interpretazione proprie degli spettatori moralmente e culturalmente preparati; III - Film moralmente discutibile o ambiguo, in cui l'incontro tra elementi positivi, negativi o di dubbia interpretazione morale, richiede una più consapevole e responsabile capacità di giudizio da parte dello spettatore; IV - Film che, per idee o tesi o scene, è gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica. Questa formulazione ha però vita breve, infatti nel 1974 con il cambio di denominazione della Commissione vengono approvati un nuovo regolamento e nuovi criteri. La linea di valutazione pastorale della Commissione inizia così a basarsi su due termini, due parole chiave: la prima, da scegliere tra le opzioni *raccomandabile, accettabile, discutibile* e *inaccettabile*, serve a esprimere la valutazione globale del film; la seconda, invece, indica il grado di difficoltà nella comprensione del film come pure può integrare la motivazione della valutazione globale, indicando se il film è adatto per famiglie o minori. Le opzioni terminologiche per la seconda parola sono: *semplice, difficile, realistico, scabroso, ambiguo, licenzioso, negativo*.

Il lavoro della Commissione film CEI prosegue nei decenni Ottanta e Novanta, muovendosi sostanzialmente lungo il binario tracciato dal Centro cattolico cinematografico. Cambio di passo sostanziale si registra con l'ingresso nel nuovo Millennio, anzitutto a seguito della modifica della struttura della sala parrocchiale in Sala della Comunità¹⁴ come pure nel prendere atto del mutamento in corso della fruizione spettatoriale. Non si può più considerare solo la sala cinematografica, che rimane comunque punto di riferimento basilare per la Commissione, bensì anche tutto il mondo dell'home-video, la programmazione televisiva per spingersi oggi sino alle piattaforme in streaming.

E sempre nel nuovo Millennio mutano ancora i criteri di valutazione pastorale dopo oltre vent'anni di attività; i nuovi criteri, infatti, vengono introdotti con la modifica del regolamento della Commissione nazionale

14 Processo di cambiamento ottenuto con le due Note pastorali della CEI, della Commissione episcopale per le comunicazioni sociali: *Finalità e organizzazione delle sale cinematografiche dipendenti dall'autorità ecclesiastica* (1982) e *La sala della comunità: un servizio pastorale e culturale* (1999).



SEGNALAZIONI
CINEMATOGRAFICHE

VOLUME 108 - 1990
Primo semestre

EDITO DAL CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO

valutazione film da parte della Presidenza CEI. La prospettiva che guida il lavoro della Commissione tiene sempre conto sì del profilo morale, ma si tende a potenziare l'attenzione verso l'uso pastorale che può assumere l'opera e le sue ricadute educative (coinvolgendo educatori, operatori pastorali e della comunicazione, catechisti, insegnanti e le stesse famiglie).

Il cinema di Fellini nelle «Segnalazioni cinematografiche»

I primi giudizi morali espressi nelle «Segnalazioni cinematografiche», frutto delle allora coordinate socio-culturali, politiche e religiose del Paese, manifestano non poca prudenza, se non proprio una lettura densa di apprensione nei confronti dell'artista, così innovativo e sorprendente, per il suo modo di raccontare la società e il suo cambiamento.

Nel 1952, ad esempio, l'accoglienza del primo lungometraggio di Fellini, *Lo sceicco bianco*, seppure tratteggiato in maniera lodevole per il suo stile narrativo, ottiene un giudizio poco favorevole, indicato con la sigla "Ar" (per adulti di piena maturità morale): «Il film, che è una gustosa satira del mondo effimero dei lettori e protagonisti dei romanzi a fumetti, è stato diretto con molta cura dal Fellini, che, nuovo alla regia, rivela ottime qualità. Il film ha intenti positivi; ma comprende scene con donne in costumi succinti, episodi alquanto scabrosi, battute inopportune, che impongono riserve. La visione è ammessa solo per adulti di piena maturità morale»¹⁵.

Secondo la medesima logica vengono poi accolte le opere successive come *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954) e *Le notti di Cabiria* (1957), quest'ultimo è la storia di una giovane prostituta, Cabiria, in cerca di redenzione e riscatto, dall'approccio ingenuo e fiducioso nei confronti del prossimo. «Il delicato e difficile tema – si legge nella scheda di valutazione del film *Le notti di Cabiria* – è trattato dal regista con grande impegno e con abile tecnica. Il film (anche per merito della magnifica interpretazione della protagonista) raggiunge momenti di autentica poesia. [...] L'impostazione del film è positiva. Vengono infatti messi

15 *Lo sceicco bianco*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. XXXII, disp. 35, 1952, p. 280.

in risalto il valore della vita e il desiderio di redenzione anche in creature che le circostanze – più che la colpa personale – hanno ridotto all’abiezione. L’argomento e alcune situazioni, quale ad esempio la sequenza del Santuario, che può destare qualche perplessità, fanno riservare il film agli adulti di piena maturità morale. Il film ha conseguito la menzione dall’Ocic al Festival di Cannes»¹⁶.

Il racconto dello smarrimento morale-valoriale del giornalista Marcello nel film *La dolce vita* (1960), come abbiamo menzionato in precedenza, scatena proteste e polemiche. Il giudizio morale del film è pertanto duro, escluso dalla programmazione, anche se la scheda presenta una trattazione abbastanza stringata. «Il film, che rappresenta polemicamente episodi e personaggi della cosiddetta “dolce vita” che si conduce negli ambienti mondani, ne sottolinea, a scapito dell’obiettività, gli aspetti più ingrati e spettacolari, rendendo scarsamente attendibile il quadro presentato [...] La condanna di una società che presenta evidenti sintomi di disfacimento e di insensibilità morale, dovrebbe risultare dalla rappresentazione spietata di tutti gli aspetti del male. Questa impostazione, moralmente inaccettabile, determina un giudizio negativo. La descrizione insistente dell’immoralità, le volgari espressioni che compaiono nel dialogo, nonché scene scabrose impongono l’esclusione del film per ogni genere di pubblico»¹⁷.

Segue poi il racconto onirico e “delirante” della crisi dell’artista in *8½* (1963), film accolto con uno sguardo senza dubbio più comprensivo, nonostante l’opera presenti comunque passaggi complessi. «Il regista ha reso possibili i suoi fantasmi; ha mosso i molti personaggi con puntualissima misura; ha raccontato una storia tutta interiore con fredda potenza di rappresentazione; ha registrato le sue duttili qualità espressive, nella piena signoria del mezzo cinematografico. Il risultato finale è tuttavia disomogeneo. Tra le pagine migliori sono da annoverare la rievocazione dell’infanzia, i sogni d’incubo, la rassegna della stazione termale. Di esemplare dignità è l’interpretazione». E nella parte strettamente dedica al giudizio morale (Ar) si legge: «L’esaurimento di un

16 *Le notti di Cabiria*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. XLI, 27, 1957, p. 235.

17 *La dolce vita*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. XLVII, 13, 1960, p. 120.

uomo e di un artista si radica nella resa all'egoismo, alla sensualità, alla vanità, agli oscuri complessi di colpa. Solo la libertà interiore, l'ideale di una pura bellezza e la scoperta di una comunione d'amore con tutto il prossimo restituiscono significato e speranza al quotidiano vivere. Questo tema, che domina il film, presenta indubbi fermenti positivi, pur nell'ambito di una visione parziale della realtà umana e nell'assenza di una prospettiva integralmente cristiana. Talune situazioni scabrose piuttosto insistite, la presentazione unilaterale ed ingiusta di certo sistema d'educazione cattolica, la presentazione di una Chiesa archeologica assente nel mondo moderno – insieme alle intrinseche difficoltà di lettura del film – esigono una particolare maturità di giudizio. Per adulti con riserva»¹⁸.

Sempre sul filo dell'onirismo, del racconto dei moti interiori, ma questa volta secondo una traiettoria tutta al femminile, si gioca il film *Giulietta degli spiriti* (1965), opera che esplora anche i territori della psicanalisi e dello spiritismo. Nella prima parte della scheda di valutazione viene indicato: «Il film intende descrivere, con assai libera fantasia, il mondo interiore di una donna in crisi. Ricco di barocchismi, di simboli e di immagini emblematiche non sempre di chiara interpretazione, l'opera sconfinava talvolta in una eccessiva bizzarria di forme di colori, in una troppo disordinata e pittoresca galleria di figure, di forme e di oggetti. Tale sostanziale disordine trapela anche nella dimensione psicologica del personaggio femminile, il quale non trova terreno sufficientemente solido per strutturarsi in modo conveniente».

Nonostante l'introduzione non risulti troppo negativa il giudizio morale per *Giulietta degli spiriti* appare quasi senza appello, *sconsigliabile per tutti*: «Il messaggio contenuto nell'opera non rivela alcun progresso nei confronti di quanto il regista ha già avuto modo di esprimere nei suoi precedenti film. Resta, anzi, oltre le intenzioni, 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; nonché per la presentazione, gratuita e

18 8½, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. LIII, 24, 1963, p. 214.



SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE

VOLUME 72 - 1972

EDITO DAL CENTRO CATTOLICO CINEMATOGRAFICO

compiaciuta, di immagini lascive. Sconsigliato»¹⁹.

Prevedibilmente rigida è poi la valutazione nei confronti di *Fellini Satyricon* (1969) – come del resto sarà più avanti quella di *Casanova di Federico Fellini* (1976) –, che riceve secondo i nuovi criteri di classificazione il numero più basso, IV, con il seguente giudizio: «È la rappresentazione, fortemente soggettiva, di un'umanità in disfacimento, di mostruose creature senz'anima occupate in sordidi piaceri.

Figurativamente ricco, ma anche sovrabbondante, il film è come un sogno che potrebbe continuare all'infinito con nuovi episodi, sempre più fantasiosi, con nuovi simboli, sempre più indecifrabili». Pertanto il giudizio morale si conclude così: «La spregiudicatezza stessa dei temi narrativi (tendenze anormali, ossessione della virilità), le continue esibizioni di nudità, spesso deformi e ripugnanti, alcune immagini, seppur disgustose, di sfrenatezza erotica rendono il film negativo. IV »²⁰.

Negli anni Settanta uno dei film di maggiore richiamo di Federico Fellini è *Amarcord* (1973), opera che racconta il ritorno alle origini, alla terra riminese, evocando pagine di infanzia marcate sempre dalle sfumature del sogno. La valutazione pastorale di *Amarcord* è particolarmente articolata, oscillando verso l'apprensione: «Il film è un giudizio dell'Autore, più che dello smarrito Titta, pronunciato sfogliando un album di ricordi. Il tono, amarognolo e agrodolce, né mieloso né bilioso, privo tanto di nostalgia quanto di freddezza cronachistica, è pur tuttavia segno di condanna e rifiuto. È evidente che non si tratta soltanto della commemorazione di un'adolescenza deficitaria, bensì di un bilancio su di un'epoca, fatto con sfiducia rispetto a tutte le sue componenti». Nella scheda si legge ancora: «Non si può fare a meno di sottolineare l'umore nero che appesantisce lo spettacolo. I momenti magistrali del grande affresco, la preziosità delle ricostruzioni, la stessa insolita chiarezza e semplicità di proposta, non compensano il senso di amaro rifiuto che parte dal periodo fascista e dall'ambito provinciale, ma si proietta sul presente e sull'intero mondo italiano che del recente passato sembra conservare i segni. Il lavoro è pastoralmente discutibile, più per il

19 *Giulietta degli spiriti*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. LIX, 3, 1966, p. 21.

20 *Fellini Satyricon*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. LXVIII, 3, 1970, p. 38.

suo radicale pessimismo, che per l'inutile e frequente razzolare in modi di dire e di fare di un volgo sul quale l'opera ironizza. III; Discutibile/ Ambiguo»²¹.

Verso *E la nave va* (1983) e *Intervista* (1987) lo sguardo della Commissione è invece senza dubbio più favorevole. Anzitutto *E la nave va*, suggestivo lungometraggio di finzione che racconta il viaggio a bordo del piroscafo Gloria N nell'anno dello scoppio della Grande guerra, viaggio metaforico che segna anche il tramonto della gloriosa stagione della lirica e l'ingresso vorace dei nuovi media di massa, televisione in testa (lungo questa cifra malinconica viene costruito anche *Ginger e Fred* nel 1986). La valutazione pastorale del film è *raccomandabile, complesso*: «Tutti i film di Fellini, ma in particolare "E la nave va" vanno prima di tutto gustati e valutati come opere di poesia. Solo in un secondo tempo può intervenire la ragione per scoprire i reconditi significati del film o dare una soddisfazione anche all'intelligenza. [...] Fellini è un uomo del nostro tempo e ne vive tutti i drammi con la sensibilità e la sintesi vitale che è propria del poeta. "E la nave va" non è un film tragico e tanto meno apocalittico. [...] è un'opera molto seria, che rifletta la vacuità, la mancanza di valori, le violenze, le angosce della società in cui viviamo. "E la nave va" è il viaggio dell'umanità attraverso la storia: quella del passato e del presente»²².

E anche riguardo *Intervista* la posizione della Commissione è, come indicato, molto buona: «È un grande spettacolo e, al tempo stesso, è autocelebrazione per le tante citazioni che il regista ci propone nel quadro della sua Cinecittà, ridimensionandole tuttavia con una ironia tra le più fini. È il trionfo del narcisismo, accompagnato dalla nostalgia e assistito dal filtro della memoria. È sempre il gran circo della vita, dove il sogno e la realtà si mescolano, si confondono e si esaltano nella finzione e per la stessa dinamica delle immagini. Lui, il maestro e mago, fa il Cinema, lo costruisce, lo smonta e rimonta in un gioco sottile, a volte beffardo, altre volte indulgente e affettuoso. Mentre si autocelebra, chiama a raccolta tutti suoi – tecnici e comparse, fotografi e costumisti –

21 *Amarcord*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. LXXVI, 3, 1974, pp. 88-89.

22 *E la nave va*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. XCV, 49, 1983, pp. 212-217.

che in *Intervista* recitano (ma in realtà vivono) i rispettivi ruoli, spesso blaterando e facendo chiasso, per dare vita allo spettacolo che, nella apparente e più caleidoscopica confusione, stupisce la troupe giapponese (la quale sembra non credere a ciò che vede). Perché il Cinema è davvero uno straordinario e puntuale lavoro di una équipe, chiamata a rendere attuabile un sogno ed a fare di ciò che è visionario un evento possibile, sotto la guida del mago-mediatore».

«Uno spettacolo così fantastico e creativo – si legge ancora nella valutazione pastorale di *Intervista* – avvince sempre. In un certo senso, è come se lo spettatore cominciasse a vederlo stando dietro le quinte, per rendersi conto appunto di quei meccanismi e trucchi di scena, e poi venisse improvvisamente catturato e spinto a recitare o a muoversi con gli altri, a diventare cialtrone, o clown, orbo o sciancato, gladiatore o cow-boy, tra pini romani o contro fondali di cartone dipinto. Così si è più che travolti, si viene immessi nel sogno e negli alambicchi della magia, per far parte di un grande balletto e di ben strambe dimensioni, stando comunque tutti insieme. [...] Spettacolo policromo e rumoroso, variato e affascinante, compensato peraltro da episodi trascinanti o toccanti (ma senza scivolare nel pietismo): operatori, fotografi, e assistenti recitano sé stessi con straordinaria scioltezza e spontaneità, tutti attorno al geniale demiurgo e docili ai suoi umori creativi [...]. *Accettabile/Brillante*»²³.

Valutazioni figlie del tempo e della Storia

Rimandando al paragrafo successivo per la consultazione integrale delle schede dei film di Federico Fellini tratte dall'archivio delle «Segnalazioni cinematografiche», tiriamo qui le fila di questa lettura in filigrana delle opere dell'autore riminese nella prospettiva della Chiesa cattolica in Italia.

Attraverso i giudizi morali/valutazioni pastorali, realizzati prima dal Centro cattolico cinematografico poi dalla Commissione nazionale valutazione film, si può cogliere la duplice posizione che ha sempre segnato l'approccio della Chiesa al cinema, quella doppia pedagogia

23 *Intervista*, in «Segnalazioni cinematografiche», Vol. 103, 87, p. 165-166.

fondata sulla vigilanza e al tempo stesso l'apertura in chiave educativo-pastorale.

Cosa ci consegna, dunque, questa nostra ricognizione? Anzitutto bisogna registrare come verso buona parte dei film diretti da Fellini l'atteggiamento della Chiesa cattolica in Italia sia stato marcato dalla prudenza, soprattutto nei decenni chiave quali gli anni Sessanta e Settanta, stagione contraddistinta da profondi cambiamenti nel tessuto sociale, spinti da un forte processo di urbanizzazione e un indubbio mutamento nei costumi²⁴.

In merito a ciò non va dimenticato che nel medesimo frangente temporale è lo stesso Stato italiano a essere, oltre che molto cauto, persino interventista, pronto a vigilare sul cinema e a sanzionare i suoi contenuti come dimostrano i casi emblematici de *La ricotta* (1963) e *Ultimo tango a Parigi* (1972), film che segnano l'intervento della magistratura e la condanna addirittura dei due registi Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci, il primo per vilipendio alla religione di Stato e il secondo per oscenità. «Vilipendio e oscenità queste le accuse che colpiscono i due autori. Da una parte la politica e la macchina amministrativa di un sistema istituzionale con la presunta responsabilità di controllare e di preservare il massimo del senso del pudore e il costume del Paese; dall'altra una società in pieno fermento per via di numerosi avvenimenti e trasformazioni, sul piano strettamente locale, italiano, così come di portata internazionale: dal boom economico esplosivo all'inizio degli anni Sessanta al boom mediatico (il ruolo del cinema, della televisione, della radio, ecc.); gli entusiasmi rivoluzionari del '68, animati da libertà e desideri d'uguaglianza, dalla voglia di unirsi ai movimenti di protesta europei e statunitensi, sulla scia della *beat generation*. Due film che segnano la fatica del Paese non solo a cogliere i tratti di un mutamento ormai già in corso, ma anche a governarli senza rimanerne, come di fatto è avvenuto, travolto. Dopo *Ultimo tango a Parigi*, infatti, la revisione cinematografica non sarà più la stessa, anzi, non potrà essere più la stessa»²⁵.

24 Cfr. P. Ortoleva, *Il secolo dei media*, il Saggiatore, Milano 2009.

25 D.E. Viganò, *Etica del cinema*, cit., pp. 13-14.

Tornando quindi al rapporto tra il cinema di Fellini e la ricezione della Chiesa, è da rilevare come in quegli anni i suoi film siano onirici e visionari. L'autore, con la sua personalissima marca autoriale, riesce a cogliere anzitempo le debolezze dell'uomo nuovo negli anni Sessanta, quell'uomo che si è lasciato ormai la guerra alle spalle e prova a cavalcare il boom economico, con tutti i suoi eccessi. Fellini coglie così le fragilità della società tutta, protesa spesso verso l'effimero. Del resto, fanno lo stesso molti altri autori e intellettuali a cominciare dal citato Pasolini. E tutto ciò viene visto con apprensione da parte della Chiesa, preoccupata nel tutelare lo sguardo dello spettatore, la sua integrità valoriale. L'audacia narrativa di Fellini, seppure elegante e dotata di grande fascinazione, preoccupa la Chiesa al punto da indicare la visione di gran parte dei suoi film solo a un pubblico adulto, adulto "in piena maturità morale", quando non arriva addirittura a sconsigliarne o escluderne la visione.

Diverso è, invece, il discorso sulla complessità dei temi. La Chiesa non è mai preoccupata per il grado di problematicità del racconto, piuttosto del suo stile, per le modalità narrative. Verso le tematiche complesse, come il racconto sociale e gli affanni delle periferie dell'umano, infatti, la Chiesa dimostra grande attenzione e prossimità: è quanto avviene, ad esempio, dinanzi alle esistenze travagliate di Cabiria oppure di Gelsomina.

A distanza di decenni queste valutazioni morali/pastorali possono sembrare stonate o addirittura esagerate, come lo erano del resto gli atteggiamenti di prudenza della revisione cinematografica dello Stato o le cautele dei vertici Rai nella gestione dei programmi e dei contenuti proposti dalla neonata televisione di Stato. Sono istantanee di un tempo che oramai appare lontano, ma utili a cogliere gli snodi della Storia.

D'altronde, non possono essere dimenticati i giudizi morali eccessivamente duri persino verso il cinema comico di Totò.

La storia di ieri diventa però preziosa guida nel cammino dell'oggi, e soprattutto di domani. La Commissione nazionale valutazione film CEI opera oggi giorno sul fronte del cinema ma anche della serialità televisiva, monitorando le uscite in sala e quelle sulle principali

piattaforme audiovisive; e il primo pensiero è l'uso pastorale e gli aspetti educativi legati alle opere cinematografiche e audiovisive tutte. Questo sguardo duttile e ampio è frutto anche di una lettura attenta della storia, della nostra storia, che ci impone di tutelare la memoria di ieri ma anche rinnovare lo sguardo sulle esigenze dell'oggi.

Un presente, quindi, che ci porta a valorizzare e a cogliere il guadagno della poetica di Federico Fellini, non percepita più con un alone di problematicità bensì per il suo sguardo segnato, in un certo senso, dalla profezia, tra sogno e realtà.

ARCHIVIO STORICO: GIUDIZI MORALI E VALUTAZIONI PASTORALI NELLE «SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE» SUI FILM DI FEDERICO FELLINI

Raccolta documentazione a cura di Eliana Ariola

Eliana Ariola è commissario della Commissione nazionale
valutazione film - Ufficio Nazionale per le comunicazioni sociali
della Conferenza Episcopale Italiana

3

[> TORNA AL SOMMARIO](#)



LO SCEICCO BIANCO (1952)

Ar - Visibile agli adulti di piena maturità morale

Origine: Italiana – Genere: Commedia satirica –
Produzione: P.D.C. - Rovere – Lunghezza: m. 3000 –
Regia: Federico Fellini – Interpreti: Brunella Bovo,
Leopoldo Trieste, Alberto Sordi – Distribuzione: P.D.C.



Due sposini meridionali, Wanda ed Ivan, in viaggio di nozze, arrivano a Roma una mattina. Mentre Ivan si riposa all'albergo, Wanda, Appassionata lettrice di romanzi e fumetti, si reca alla redazione del suo giornale preferito. Poiché dà prova di uno straordinario entusiasmo per il protagonista del cineromanzo "Lo sceicco bianco", l'invitano ad unirsi alla troupe, che va a Fregene, a girare alcuni episodi. Così Wanda conosce lo Sceicco, che le fa una corte spietata e l'induce a partecipare con lui ad una scena. Fanno insieme una gita in barca, che il vento fa durare più del previsto, mentre Wanda respinge vittoriosamente le effusioni dello Sceicco. Raggiungono tardi la spiaggia: tornata a Roma, dopo un'altra spiacevole avventura, Wanda non osa presentarsi al marito e decide di suicidarsi; ma viene agevolmente salvata e condotta all'ospedale. Da quando s'è accorto della scomparsa della moglie, Ivan ha vissuto ore d'agitazione e d'angoscia, tra le ricerche e gli sforzi di nascondere ai parenti la scomparsa di Wanda. Fuggito dalla polizia, dove l'avevano preso per pazzo, passa la notte con una donna di malaffare, alla quale però chiede soltanto pietà. La mattina dopo i due sposini si ritrovano, si perdonano reciprocamente e vanno uniti e rappacificati all'udienza papale.

Il film, che è una gustosa satira del mondo effimero dei lettori e protagonisti dei romanzi a fumetti, è stato diretto con molta cura dal Fellini, che, nuovo alla regia, rivela ottime qualità.

Il film ha intenti positivi: ma comprende scene con donne in costumi succinti, episodi alquanto scabrosi, battute inopportune, che impongono riserve. La visione è ammessa solo per adulti di piena maturità morale.

Vol. XXXII, disp. 35, 1952, p. 280.

I VITELLONI (1953)

Ar - Visibile agli adulti di piena maturità morale

Origine: Italiana – Genere: Commedia – Produzione: Peggité Film – Lunghezza: m. 2950 – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Franco Interlenghi, Leonora Ruffo, Alberto Sordi, Franco Fabrizi – Distribuzione: ENIC.



“Vitelloni” vengono chiamati in qualche città di provincia quei giovani di buona famiglia, che passano la loro giornata nell’ozio più completo, tra il caffè, il biliardo, la passeggiata gl’inutili amori, i progetti vani. Tali sono, nella loro piccola città, cinque amici: Fausto, Moraldo, Alberto, Leopoldo, Riccardo. Fausto amoreggia con Sandra, la sorella di Moraldo. Ora accade che la loro relazione non sia priva di conseguenze: Sandra aspetta un bambino e, per volere del proprio padre, Fausto deve fare il suo dovere, sposando la ragazza. Ma né il matrimonio, né la paternità hanno la virtù di renderlo più serio. Fausto è sempre lo stesso “vitellone”, amante dell’ozio, delle avventure, dei passatempi. Egli tradisce ripetutamente la moglie, amoreggiando anche con la moglie del principale, il che gli fa perdere l’impieguccio che il suocero gli aveva trovato. Dopo avergli ripetutamente perdonato i suoi tradimenti, Sandra un bel giorno perde la pazienza e scappa di casa col bambino. È un duro colpo per Fausto, il quale comprende finalmente tutto il male che ha fatto a sua moglie: la cerca disperatamente, la trova, si riconcilia con lei, mentre suo padre completa, a suon di bastonate, la lezione. Gli altri vitelloni continuano a trascinare la loro inutile esistenza; ma uno di loro, Moraldo, un bel giorno parte, insalutato ospite. Egli ha trovato forse la sua strada.

Nel film, che risulta un po’ frammentario, è riprodotto con discreta efficacia l’ambiente di una città di provincia. Buona la fotografia.

La condanna di un sistema di vita poco lodevole non è espressa con sufficiente chiarezza. Tale errore d’impostazione e la presenza di situazioni e scene scabrose fanno riservare la visione agli adulti in piena maturità morale.

Vol. XXXIV, disp. 17, 1953, p. 132.

LA STRADA (1954)

A - Visibile agli adulti

Origine: Italiana – Produzione: Ponti De Laurentis –
Regia: Federico Fellini – Interpreti: Anthony Quinn,
Giulietta Masina, Richard Basehart – Distribuzione:
Paramount.



Gelsomina, una ragazza di paese, viene affidata a Zampanò, uno zingaro girovago. Lei è sensibile e sempre tesa a scoprire i misteriosi segreti della natura e delle cose. Lui, opaco e massiccio, terrestre e animalesco, si accorge appena di quello che vede e tocca. Fra i due, naturalmente, non è possibile nessuna comunione e Gelsomina ne soffre tanto da voler andare via. Ma un altro girovago, un funambulo chiamato "Il Matto", la convince anche del misterioso segreto della sua missione vicino a Zampanò. Tutto serve e tutti gli uomini servono a qualcosa – le dice Il Matto – e lei "serve" restando vicino a Zampanò. Gelsomina capisce e rimane, ma un giorno Zampanò, che non era mai andato d'accordo con Il Matto, viene alle mani con lui, e, quasi senza volerlo, lo uccide. Gelsomina impazzisce dal dolore, perché Il Matto, in un certo senso, era stato per lei la chiave di tutti quei misteriosi segreti che, prima di conoscerlo, essa aveva solo intuito nella natura. Di fronte a quella pazzia Zampanò resta di sasso e non sa cosa fare. Il giorno, però, in cui si accorge che le frasi dissennate di Gelsomina sulla morte del Matto potrebbero condurlo in prigione, si decide ad abbandonare la donna mentre dorme. Qualche anno più tardi, all'improvviso, gli dicono che è morta e di fronte a quella morte Zampanò ha di colpo la rivelazione del significato di quella vita: l'animale si trasforma in un uomo cosciente.

Il film si risolve in una luce dolcemente romantica, venata di un realismo quasi crepuscolare; in alcuni luoghi, forse, le sue ambizioni restano allo stato di intenzioni e il messaggio spirituale e poetico sembra solo enunciato, ma bastano l'insolita fisionomia dei suoi personaggi e la rarefatta e quasi magica cornice in cui si muovono, a raccomandarlo a tutta la più attenta considerazione.

La difficoltà di un'esatta comprensione del film da parte di un pubblico giovanile e l'assenza di freni morali nel protagonista consigliano di riservare la visione agli adulti.

Vol. XXXVI, disp. 15, 1954, p. 119.

IL BIDONE (1955)

Ar - Visibile agli adulti di piena maturità morale

Origine: Italiana – Genere: Drammatico-psicologico –
Produzione e Distribuzione: Titanus – Durata: 125 min.
– Regia: Federico Fellini – Interpreti: Broderick Crawford,
Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina –
Soggetto e Sceneggiatura: Fellini, Flaiano, Pinelli.



Soggetto – Augusto Rocca, insieme con Roberto e Picasso (chiamato così perché si diletta a dipingere) compie l'ennesima truffa ai danni di due contadine. Diviso il bottino, Picasso porta il denaro alla moglie Iris, che ne ignora la provenienza, mentre Augusto e Roberto vanno a far baldoria. La sera di Capodanno i tre sono invitati in casa di un collega fortunato, che lavora in grande. Qui Roberto si fa sorprendere mentre tenta di rubare un portasigarette d'oro. Iris, che è presente al fatto, incomincia ad avere forti dubbi sull'attività del marito: così Picasso alla prima occasione lascia per sempre la non lodevole compagnia. Augusto, che da molto tempo ha abbandonato la famiglia, per aiutare la figliuola compie una delle solite truffe e, portato a termine il colpo, dice di non aver avuto il coraggio di sottrarre i soldi al contadino che aveva la figlia paralitica. Assalito dai suoi nuovi comparì, gli viene trovato addosso il denaro. Augusto viene malmenato e abbandonato ferito in fondo ad uno scoscendimento, dove passa tutta la notte. Al mattino compie lo sforzo di arrampicarsi, ma muore senza aver potuto chiamare in aiuto alcuni passanti.

Ad una prima impressione d'incertezza nel valutare la consistenza artistica del film, subentra l'apprezzamento per il ben calibrato susseguirsi delle varie sequenze, che da descrittive divengono via via più analitiche nel riferimento alla psicologia del protagonista. Forse la scelta delle situazioni e degli incidenti psicologici non è sempre felice. Buona in genere l'interpretazione; ottima la fotografia.

Giudizio morale – L'intento principale del film appare quello di analizzare l'abbiezione cui può giungere chi respinge alcuni fondamentali valori umani ed etici. Tuttavia si dubita che l'opera fornisca, con concreta chiarezza, precise indicazioni sul senso verso cui dovrebbero indirizzarsi le positive riflessioni che essa intendeva provocare. Si teme cioè che uno spettatore superficiale provi più che altro pietà per la triste storia del protagonista, che risulterebbe aureolato perché compie per un fine buono l'ultima azione illecita; o si soffermi con simpatia a considerare le figure dell'arricchito e di Roberto. Il film è quindi da riservare agli adulti in piena maturità; oltre a quest'ordine di ragioni che giustificano la classifica, si impongono riserve per le scene nel tabarin e della notte di Capodanno in casa del ricco.

Vol. XXXVIII, 27, 1955, p. 210.

LE NOTTE DI CABIRIA (1957)

Ar - Visibile agli adulti di piena maturità morale

Origine: Italiana – Genere: Drammatico – Produzione:
Dino De Laurentis – Lunghezza: m. 3500 – Regia:
Federico Fellini – Interpreti: Giulietta Masina, Dorian
Gray, François Perier, Franca Marzi, Amedeo Nazzari –
Distribuzione: Paramount.



Soggetto – Cabiria è una giovane passeggiatrice notturna, che con il suo sciagurato mestiere s'è conquistato un certo benessere economico. Ella è dotata di una fervida fantasia e, malgrado la vita che conduce, della cui indegnità è conscia, ha conservato in fondo all'anima un tesoro d'ingenua bontà e d'inguaribile ottimismo. Queste due doti la espongono però a dolorose delusioni. Il suo "amico", che ella credeva di lei sinceramente innamorato, la getta nel Tevere, strappandole la borsetta. Una sera incontra un celebre divo del cinema, che he avuto un fiero litigio con la propria amante. Cabiria passa la sera con lui in un clima di affettuosa, reciproca simpatia; ma sul più bello arriva l'amante e Cabiria viene congedata con una grossa somma. Nel veder passare una piccola processione diretta Al Santuario del Divino Amore, ella sente il desiderio di recarvisi: compie infatti il pellegrinaggio con alcune compagne e giunta al Santuario, invoca con fervore la grazia di cambiar vita; ma ben presto all'esaltazione succede lo sconforto. In un cinema-teatro di periferia, Cabiria, invitata a salire sul palcoscenico, viene ipnotizzata. Durante il sonno ipnotico ella rivela il suo intimo desiderio di un grande amore: le sue ingenue espressioni la espongono, al suo risveglio, alle derisioni del rozzo pubblico. Ella trova conforto nelle oneste dichiarazioni di un giovane spettatore, Oscar. Costui dirà ben presto d'amarla e di volerla sposare. Cabiria vende tutto quello che ha per mettere le fondamenta di una nuova vita. Ma Oscar è un mascalzone, che la deruba e fugge. Disperata, Cabiria gli grida di ucciderla addirittura; ma poi, incontrando giovanotti e ragazze che suonano e danzano, è ripresa dal suo inguaribile ottimismo e sorride con fiducia alla vita.

Il delicato e difficile tema è trattato dal regista con grande impegno e con abile tecnica. Il film – anche per merito della magnifica interpretazione della protagonista – raggiunge momenti di autentica poesia. Qualche compiacimento dell'autore ed alcune notazioni eccessivamente caricate costituiscono lievi mende marginali che non valgono ad infirmare la validità artistica dell'opera.

Giudizio morale – L'impostazione del film è positiva. Vengono infatti messi in risalto il valore della vita e il desiderio di redenzione anche in creature che le circostanze – più che la colpa personale – hanno ridotto all'abiezione. L'argomento e alcune situazioni, quale ad esempio la sequenza del Santuario, che può destare qualche perplessità, fanno riservare il film agli adulti di piena maturità morale. Il film ha conseguito la menzione dall'O.C.I.C. al Festival di Cannes.

Vol. XLI, 27, 1957, p. 235.

LA DOLCE VITA (1960)

E - Escluso per tutti

Origine: Italiana – Genere: Sociale (Totalscope) –
Produzione: Riama Cinematografica, Roma - Pathé
Consortium Cinema, Parigi – Durata: ore 3,05 – Regia:
Federico Fellini – Interpreti: Marcello Mastroianni, Anita
Ekberg, Nadia Gray, Magali Noël, Yvonne Furneaux, Lex
Barker, Jaques Sernas – Soggetto: Fellini, Pinelli, Flaiano
– Fotografia: O. Martelli – Musiche: N. Rota –
Distribuzione: Cineriz.



Soggetto – Marcello è un giornalista che scrive per un rotocalco articoli mondani, in cui figurano fatti e personaggi, noti nell'ambiente di Via Veneto. L'attività professionale ha portato il giornalista ad adottare un sistema di vita molto simile a quello dei suoi personaggi. Così egli passa con indifferenza da una relazione all'altra: mentre convive con Emma, non rinuncia ad altre avventure. Ha una temporanea relazione con Maddalena, giovane ricchissima, annoiata della vita, sempre in cerca di sensazioni. L'arrivo di Sylvia, celebre attrice americana, dà occasione a nuove esperienze sentimentali del giornalista. Per dovere professionale Marcello si occupa di una falsa apparizione della Madonna, inventata da due bambini dietro istigazione dei genitori; indi partecipa ad una festa organizzata da alcuni membri della nobiltà che gli dà modo di accertare il basso livello morale di quell'ambiente. Marcello è amico di Steiner, un intellettuale che unisce nel suo salotto artisti e letterati. La felice vita familiare dell'amico impressiona favorevolmente il giornalista, il quale accarezza l'idea di sposare Emma per iniziare con lei un'esistenza più regolare e tranquilla. Ma egli apprende dopo qualche tempo che Steiner, in una crisi di sconforto, si è ucciso, dopo aver soppresso i suoi due bambini. Per superare l'orrore destato in lui dal tragico atto, Marcello si getta, senza alcun ritegno, nel turbine della vita mondana. Dopo un'orgia, che ha lasciato in tutti tedio e disgusto, Marcello incontra per caso sulla spiaggia una giovinetta dallo sguardo limpido e innocente, e cerca invano di capire quanto ella gli dice; un canale li divide e non afferra le sue parole, perciò segue i suoi squalidi amici.

Il film, che rappresenta polemicamente episodi e personaggi della cosiddetta "dolce vita" che si conduce negli ambienti mondani, ne sottolinea, a scapito dell'obiettività, gli aspetti più ingrati e spettacolari, rendendo scarsamente attendibile il quadro presentato.

Giudizio morale – La condanna di una società che presenta evidenti sintomi di disfacimento e di insensibilità morale, dovrebbe risultare dalla rappresentazione spietata di tutti gli aspetti del male. Questa impostazione, moralmente inaccettabile, determina un giudizio negativo. La descrizione insistente dell'immoralità, le volgari espressioni che compaiono nel dialogo, nonché scene scabrose impongono l'esclusione del film per ogni genere di pubblico.

Vol. XLVII, 13, 1960, p. 120.

8 ½ (1963)

Ar - Visibile agli adulti di piena maturità morale

Origine: Italia – Genere: Drammatico – Produzione: Cineriz – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Marcello Mastroianni, Anouk Aimé, Sandra Milo, Rossella Kalk, Claudia Cardinale – Soggetto: Fellini, Pinelli, Flaiano – Fotografia: Gianni di Venanzo – Musica: Nino Rota – Montaggio: Leo Catozzo – Durata: 140' – Distribuzione: Cineriz.



Soggetto – Un uomo sui quarantacinque anni trascorre un periodo di riposo in una stazione climatica di cura. La forzata pausa si risolve in una specie di bilancio generale della sua esistenza: un bilancio fatto di rapporti con personaggi reali, e di fantasticherie, ricordi, sogni, che si inseriscono all'improvviso negli avvenimenti concreti delle sue giornate e delle sue notti. Nei suoi sogni fanno parte i ricordi del padre e della madre, morti, con i quali egli discorre teneramente, come con persone vicine. La paura della vecchiaia e della morte gli si rivelano attraverso immagini in cui egli vede se stesso morto, mentre intorno, la vita continua senza di lui. E tutto questo non fa che rendere consapevole quello smarrimento che egli si portava dietro da anni e che le cifre della esistenza quotidiana e del lavoro avevano in parte mascherato.

Una fantasia di sapore abilmente autobiografico, strettamente legata al mondo del cinema visto come suggestivo test della società contemporanea, si articola sul triplice piano del sogno, e della memoria e della realtà fuso nella coscienza del protagonista e dell'artista da un'insoddisfatta ricerca di autenticità. Il regista ha reso possibili i suoi fantasmi; ha mosso i molti personaggi con puntualissima misura; ha raccontato la sua storia tutta interiore con fredda potenza di rappresentazione; ha registrato le sue duttili qualità espressive, nella piena signoria del mezzo cinematografico. Il risultato finale è tuttavia disomogeneo. Tra le pagine migliori sono da annoverare la rievocazione dell'infanzia, i sogni d'incubo, la rassegna della stazione termale. Di esemplare dignità è l'interpretazione.

Giudizio morale – L'esaurimento di un uomo e di un artista si radica nella resa all'egoismo, alla sensualità, alla vanità, agli oscuri complessi di colpa. Solo la libertà interiore, l'ideale di una pura bellezza e la scoperta di una comunione d'amore con tutto il prossimo restituiscono significato e speranza al quotidiano vivere. Questo tema, che domina il film, presenta indubbi fermenti positivi, pur nell'ambito di una visione parziale della realtà umana e nell'assenza di una prospettiva integralmente cristiana. Talune situazioni scabrose piuttosto insistenti, la presentazione unilaterale ed ingiusta di certo sistema d'educazione cattolica, la presentazione di una Chiesa archeologica assente nel mondo moderno – insieme alle intrinseche difficoltà di lettura del film – esigono una particolare maturità di giudizio. Per adulti con riserva.

Vol. LIII, 24, 1963, p. 214.

GIULIETTA DEGLI SPIRITI (1965)

S - Sconsigliabile per tutti

Origine: Italia – Genere: Drammatico – Coproduzione: Rizzoli Film, Roma – Francoriz Production, Parigi – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Giulietta Masina, Sandra Milo, Mario Pisu, Valentina Cortese, Valeska Gert, José De Villalonga, Fredrichj Ledebur, Caterina Baratto, Lou Gilbert, Luisa Della Noce, Sylvia Koscina – Soggetto: Federico Fellini, Tullio Pinelli – Sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi – Fotografia (Panoramica; Technicolor): Gianni di Venanzo – Musica: Nino Rota – Montaggio: Ruggero Mastroianni – Durata: 137' – Distribuzione: Cineriz.



Soggetto – Con alcuni amici Giulietta e Giorgio festeggiano l'anniversario del matrimonio. Ma il loro legame non è più saldo. Giorgio cela, dietro una cortesia distratta, l'illusione di un nuovo amore. Giulietta ne ha la dolorosa convinzione e sente tutto il suo mondo entrare in crisi. Spera tacitamente in un soccorso preternaturale partecipando a sedute spiritiche e interrogando un veggente indiano: non riuscirà che ad avere più nitida la sensazione del suo smarrimento. Il consiglio dell'imperturbabile madre la porta ad un'ulteriore esperienza, particolarmente umiliante: Giorgio è seguito, spiato da investigatori che forniscono a Giulietta le prove irrefutabili del tradimento. Nella sua ricerca di uno sfogo, d'una reazione all'abbandono, Giulietta sta per cedere alle lusinghe di una vicina, Susy, che vorrebbe introdurla in un mondo vizioso e falsamente brillante. In tempo, con terrore, la donna se ne ritrae e, dopo aver tentato inutilmente di parlare con l'amante del marito, Giulietta troverà la forza di lasciarlo partire, nascondendogli la sua consapevolezze. L'umile accettazione dell'abbandono e l'irrazionale ma prepotente speranza nella vita, le daranno la forza di scacciare lontano dal proprio animo tutta la congerie di incubi, di angosciosi ricordi, di spettri che l'anno ossessionata.

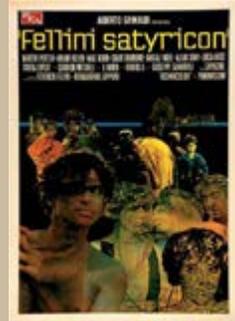
Il film intende descrivere, con assai libera fantasia, il mondo interiore di una donna in crisi. Ricco di barocchismi, di simboli e di immagini emblematiche non sempre di chiara interpretazione, l'opera sconfinava talvolta in una eccessiva bizzarria di forme di colori, in una troppa disordinata e pittoresca galleria di figure, di forme e di oggetti. Tale sostanziale disordine trapela anche nella dimensione psicologica del personaggio femminile, il quale non trova terreno sufficientemente solido per strutturarsi in modo conveniente.

Giudizio morale – Il messaggio contenuto nell'opera non rivela alcun progresso nei confronti di quanto il regista ha già avuto modo di esprimere nei suoi precedenti film. Resta, anzi, oltre le intenzioni, 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; nonché per la presentazione, gratuita e compiaciuta, di immagini lascive. Sconsigliato.

FELLINI SATYRICON (1969)

IV - Film che, per idee o tesi o scene, è gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica

Origine: Italia – Genere: Commedia umoristica –
Produzione: Produzioni Europee Associate – Regia:
Federico Fellini – Interpreti: Martin Potter, Hiram Keller, Max
Born, Salvo Randone, Magali Noel, Alain Cuny, Lucia Bosè,
Tanya Lapert, Gordon Mitchell, Fanfulla, Giuseppe
Sanvitale, Capucine, Danica La Loggia, Hyllette Adolphe,
Luigi Montefiori, Elisa Mainardi, Carlo Giardana – Soggetto:
liberamente tratto dal romanzo di Petronio Arbitro –
Sceneggiatura: Federico Fellini, Bernardino Zapponi –
Fotografia (panavision, technicolor): Giuseppe Rotunno –
Musica: Nino Rota, İlhan Mimaroglu –
Durata: 135' – Distribuzione: P.E.A.



Soggetto – Due studenti, Encolpio e Ascilto, si contendono il giovinetto Gitone. Il primo, approfittando dell'assenza dell'amico, lo ha venduto all'attore Vernacchio: Encolpio se lo fa restituire, ma Gitone gli preferisce Ascilto. Vagando, disperato, per la città Encolpio conosce un vecchio poeta, Eumolpo, che lo conduce con sé a cena da Trimalcione, un ex-schiavo arricchito. Avendo offeso l'anfitrione, Eumolpo viene malamente cacciato dal banchetto al risveglio, e malmenato. Ritrovatolo, Encolpio si addormenta accanto a lui, ma, al risveglio, si trova prigioniero sulla nave di Lica, tiranno di Taranto, che, in virtù della sua avvenenza, lo prende come sposo. All'indomani della cerimonia, la nave viene abbordata e il tiranno ucciso. Di nuovo insieme, i due amici penetrano in una villa, i cui proprietari si sono data la morte, dopo aver liberato gli schiavi. Il giorno dopo, durante le feste in onore del dio Riso, Encolpio è costretto a una impari lotta col Minotauro, che altri non è, però, che un robusto giovanetto mascherato. Seppure perdente, Encolpio riceve egualmente il premio in palio, l'opulenta Arianna, ma non riesce ad amarla. Per riacquistare la virilità, egli si rivolge alla maga Enotea che lo guarisce. Morto Ascilto, aggredito da un lestofante, Encolpio si ritrova sulla riva del mare, davanti al cadavere di Eumolpo. Il poeta ha prescritto, nel suo testamento, che chi vorrà ereditare le sue ricchezze dovrà prima mangiare il suo corpo. Avidi vecchi si affollano intorno al cadavere, mentre Encolpio, ridendo, si allontana con nuovi amici.

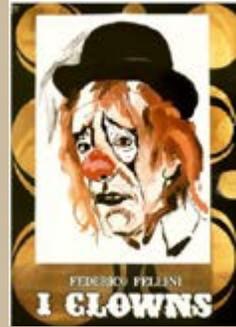
È la rappresentazione, fortemente soggettiva, di un'umanità in disfaccimento, di mostruose creature senz'anima occupate in sordidi piaceri. Figurativamente ricco, ma anche sovrabbondante, il film è come un sogno che potrebbe continuare all'infinito con nuovi episodi, sempre più fantasiosi, con nuovi simboli, sempre più indecifrabili.

Giudizio morale – La spregiudicatezza stessa dei temi narrativi (tendenze anormali, ossessione della virilità), le continue esibizioni di nudità, spesso deformi e ripugnanti, alcune immagini, seppur disgustose, di sfrenatezza erotica rendono il film negativo.

I CLOWNS (1970)

I – Film positivo o, comunque, privo di elementi negativi; per qualsiasi genere di pubblico.

Origini: Italia – Genere: Fantasia – Coproduzione: Rai-TV, Compagnia Leone Cinematografica, Roma O.R.T.F., Parigi – Bavaria Film, Monaco – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Riccardo Billi, Tino Scotti, Fanfulla, Pierre Etaix, Annie Fratellini, Gustav Fratellini, Baptiste, Tristan Reky, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Franco Migliarini, Anita Ekberg – Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Bernardino Zapponi – Fotografia (technicolor): Dario Di Palma – Musica: Nino Rora, Carlo Savina – Montaggio: Ruggero Mastroianni – Durata: 92' – Distribuzione: I.N.C.



Soggetto – Il ricordo infantile della sua prima “scoperta” del circo e quello di grotteschi personaggi della sua Rimini – una monaca nana, che si alternava fra il manicomio e il convento; uno schizofrenico, impegnato a simulare la guerra; i rissosi vetturini che sostavano davanti alla stazione; il tronfio e impettito capostazione, beffeggiato dagli studenti, tutte figure clownesche – spingono Fellini a intraprendere un viaggio alla ricerca dei vecchi clown o della memoria che resta di loro. Dopo una visita al circo di Liana Orfei, e una rapida occhiata ai suoi pagliacci, il regista e la sua troupe si spingono a Parigi, capitale dell’arte clownesca, dove intervistano il suo massimo esperto, Remy, e rintracciano alcuni dei grandi clown superstiti, da Alex a Bario, da Père Loriot a Ludo, da Mais all’ultimo dei Fratellini. A conclusione della sua ricerca, Fellini allestisce un allegorico funerale dei clown sulla pista del circo.

Il film possiede tre parti distinte: nella prima, la fantasia di un fanciullo collega scene clownesche con visioni grottesche della realtà umana; nella seconda, sotto la guida di uno storiografo del circo, si delinea la figura di clown scomparsi o dimenticati; nella terza, si celebra fantasticamente una specie di funerale all’artista del circo e lo si colloca nella luce romantica del mito. Le tre parti si giustappongono piuttosto forzatamente e non convergono in un discorso ben chiaro; lasciano, tuttavia, un senso di nostalgico rimpianto e di amarezza, ovattato da qualche apertura poetica.

Giudizio morale – Il lavoro non contiene elementi moralmente negativi. I.

Vol. LXX, 7, 1971, p. 113.

ROMA (1972)

Origine: Italia – Genere: Commedia umoristica –
Coproduzione: Ultra Film- Les Productions Artists Associés,
Parigi – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Peter Gonzales,
Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Dodes, Marne
Maitland, Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Rodut Paule,
Galliano Sbarra, Paola Natale – Soggetto e sceneggiatura:
Federico Fellini, Bernardino Zapponi – Fotografia:
(panoramica, eastmancolor): Giuseppe Rotunno – Musica:
- Nino Rota – Montaggio Ruggero Mastroianni – Durata:
130' – Distribuzione: I.N.C.



Un fanciullo, che viveva a Rimini, attorno agli anni venti, conosceva Roma, la capitale, la città eterna dei Cesari e dei Papi, soltanto attraverso le nozioni scolastiche, i pochi ruderi locali, le descrizioni dei maestri e la retorica del nuovo impero, imperversante nei proclami del regime. Questa immagine, idealizzata e falsa, diveniva carnascialesca, caotica, perfino deludente, ma pur sempre singolare per l'ex fanciullo, che, fattosi giovanotto, giungeva a Roma, alla vigilia della seconda guerra mondiale, pieno di progetti e di speranze. Oggi, divenuto adulto e regista, il medesimo personaggio – Federico Fellini – ormai abbarbicato alla città, quasi conscio di essere divenuto cittadino soltanto della sua esteriorità, si mette a frugarla con la cinepresa per scoprirne i segreti e l'anima.

L'itinerario inizia come quello di un forestiero, cioè dal casello dell'autostrada e attraverso il grande raccordo anulare: caos, incidenti, visioni rapide ed evanescenti come fantasmi, rese livide dall'acqua scrosciante. Il Pincio e piazza di Siena appaiono un'isola completamente diversa: basta poi alzarsi con la gru per vedere un pittoresco susseguirsi di cupole, tetti, strade e formiche brulicanti. Il pensiero va all'indietro, quando un popolino vivace, petulante, arguto, punzecchiava i compagni di platea e gli artisti, con ferocia da gladiatori, in un teatrino rionale, per poi ammutolire di colpo sotto l'incubo dei bombardamenti aerei. La visita alle viscere della città nei cantieri della metropolitana è contemporaneamente il documento di un lavoro colossale per risolvere i problemi della viabilità, ma anche l'insospettata scoperta di una somma di civiltà celate sotto la Roma moderna. Anche dietro gli aspetti più visibili, come quello degli hippies attestatesi in scenari suggestivi, si cela un mondo diverso: ancora una volta il ricordo cerca di aiutare riportando alle visioni grottesche delle case di tolleranza. Nei palazzi gentilizi, anziane principesse rivestono la Chiesa di paludamenti vecchi e ormai smessi e illanguidiscono nella nostalgia degli antichi splendori. Trastevere, vecchia roccaforte della romanità popolaesca, è divenuto un enorme pentolone, ove schiamazzi, parolacce e volti, tipicamente romaneschi, vengono inquinati da uno stonato cosmopolitismo. È finita Roma? Qual è la sua vera anima? Un gruppo di giovani passa con le rombanti motociclette tra ruderi indifferenti e moderni grattaceli.

Per capire la complessità iconica e immaginifica del film, bisogna considerarlo per quello che esso è: non un documentario su Roma, o una ricostruzione di alcuni suoi periodi storici, ma una serie di impressioni violente e rese corpose, grottesche, a

volte scatenate dall'integrazione fantastica propria dell'autore. In questo taglio particolare che è congeniale a Fellini e, in una certa misura, autobiografico (si potrebbe dire che è la storia del suo incontro con questa gran dama e gran prostituta che è Roma: la storia del suo amore-odio per la città di cui si sente prigioniero e despota) sta il limite più grave del film, ma anche la sua singolarità. La mancanza di rigore strutturale e gli abbandoni quasi frenetici, le immagini deliranti e grottesche, se, da una parte sottolineano la scelta stilistica dell'irrealità, dall'altra non consentono all'abbondante materiale di costituirsi in unità. Il risultato è una serie abbastanza posticcia di momenti di notevole poesia e di cadute verso la banalità. Le debolezze stilistiche non possono che compromettere, almeno in parte, i contenuti tematici e morali del film, già scossi dalla volgarità di alcune immagini ed espressioni del dialogo. Non si può dire, certo, che le sequenze sulle case di tolleranza, possano costituire un elemento di grave responsabilità morale, né che siano adatte a suscitare sensazioni erotiche particolari, essendo esse tutte giocate sul senso di repulsione e di squallore che quegli ambienti suscitavano nella realtà. Tuttavia sequenze come quelle ricordate ed altre pongono il film tra le opere che scavano nelle cloache del vizio e della miseria morale (pur non cercando l'adescamento psicologico dello spettatore) e richiedono quindi maturità di giudizio e controllo emotivo, per essere lette e comprese in una riflessione globale sull'opera. Come verso la città di Roma è riscontrabile questo atteggiamento di indulgente maledizione, così nei confronti di quella che è una componente storico-culturale fondamentale della città (la presenza della Chiesa, intesa come residuo di un potere e di uno splendore temporale ormai scomparso), Fellini manifesta una sorta di nostalgia estetizzante e ironica per gli antichi orpelli rievocati nella fantasia di una vecchia principessa della nobiltà nera. Si tratta, quindi, nel complesso, di un film pieno di squilibri e di limiti, sia dal punto di vista del linguaggio, che dei contenuti tematico-morali, e tuttavia non privo di interesse culturale e di qualche apertura verso la speranza di una pulizia profonda, simboleggiata dall'invasione pacifica dei giovani, cioè di una nuova generazione di romani (di uomini), nel deserto di una storia millenaria al tramonto.

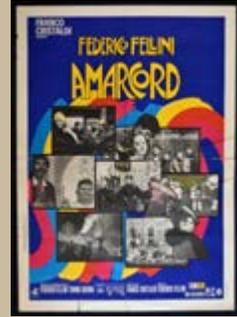
Per il film "Roma" la Commissione di Revisione ha espresso una valutazione globale.

Vol. LXXII, 11, 1972, pp. 225-226.

AMARCORD (1973)

III - Film moralmente discutibile o ambiguo, in cui l'incontro tra elementi positivi, negativi o di dubbia interpretazione morale, richiede una più consapevole e responsabile capacità di giudizio da parte dello spettatore.

Origine: Italia – Genere: Psicologico – Coproduzione: F.C. Produzioni, Roma – P.E.C.F., Paris – Regia: Federico Fellini – Interpreti: Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noel, Ciccio Ingrassia, Nando Orfei, Luigi Rossi, Bruno Zanin, Gianfilippo Carcano, Josiane Tanzilli, Maria Antonietta Beluzzi - Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Tonino Guerra – Fotografia (panoramica, technicolor): Giuseppe Rotunno – Durata: 127' – Distribuzione: Dear International.



Soggetto – A Borgo, tra il 1930 e il 1935, l'adolescente Titta cresce subendo condizionamenti entro e fuori dell'ambito domestico: mentre tenta di affermare la propria personalità, gli sovengono molteplici ricordi. Suo padre Aurelio è un piccolo impresario edile, perennemente in discordia con la moglie Miranda; zio Patata vegeta alle spalle dei parenti; zio Teo è ricoverato in manicomio; il nonno si gode egoisticamente una salute di ferro, non trascurando di prendersi delle libertà con la domestica. Nella provinciale cittadina emergono: Gradisca, una procace parrucchiera; Volpina, una ragazza un po' scema e priva di freni inibitori; una tabaccaia mastodontica, quasi mostruosa, un avvocato dalla retorica facile e magniloquente; Giudizio, il matto; Biscein il bugiardo; il motociclista esibizionista e tutta una galleria di personaggi che, agendo nel mondo della scuola, della chiesa e nelle feste fasciste, nelle celebrazioni folkloristiche o negli avvenimenti eccezionali rivelano caratteristiche bislacche. Le stagioni trascorrono inesorabili, scandite dal cadere della neve o delle "manine" staccatesi dai primi fiori primaverili.

Valutazione pastorale – Il film è un giudizio dell'Autore, più che dello smarrito Titta, pronunciato sfogliando un album di ricordi. Il tono, amarognolo e agrodolce, né mieloso né bilioso, privo tanto di nostalgia quanto di freddezza cronachistica, è pur tuttavia segno di condanna e rifiuto. È evidente che non si tratta soltanto della commemorazione di un'adolescenza deficitaria, bensì di un bilancio su di un'epoca, fatto con sfiducia rispetto a tutte le sue componenti. In qualche pagina, specialmente in quelle che ripetono personaggi e atmosfere già rievocati, Fellini conserva vibrazioni liriche e offre sfumature poetiche; stranamente, sono i tempi morti della natura (es. le nebbie e le ombre) o le figure dell'umanità vinta (es. dementi e ruderi) che le ispirano.

Non si può fare a meno di sottolineare l'umore nero che appesantisce lo spettacolo. I momenti magistrali del grande affresco, la preziosità delle ricostruzioni, la stessa insolita chiarezza e semplicità di proposta, non compensano il senso di amaro rifiuto che parte dal periodo fascista e dall'ambito provinciale, ma si proietta sul presente e sull'intero mondo italiano che del recente passato sembra conservare i segni.

Il lavoro è pastoralmente discutibile, più per il suo radicale pessimismo, che per l'inutile e frequente razzolare in modi di dire e di fare di un volgo sul quale l'opera ironizza. III.

Discutibile/Ambiguo.

Vol. LXXVI, 3, 1974, pp. 88-89.

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI (1976)

Inaccettabile/Licenzioso

Origine: Italia (1976) – Genere: Dramma biografico –
Produzione: PEA – Regia: Federico Fellini – Interpreti:
Donald Sutherland, Daniel Emilfork, Berenstein, Luigi
Zerbinati, Tina Aumont, Cicely Browne, Olimpia Carlisi
– Soggetto e sceneggiatura: F. Fellini, Bernardino
Zapponi – Fotografia: (vistravision, technicolor):
Giuseppe Rotunno – Musica Nino Rota – Durata: 125' –
Distribuzione: Titanus.



Soggetto – Vecchio e malandato, Giacomo Casanova, bibliotecario nel castello di Dux, in Boemia, rievoca la sua vita densa di amori e di avventure. Prima, da giovane, a Venezia dove, carcerato per le due sregolatezze, evade dai Piombi e comincia a vagare per le corti europee conducendo una vita brillante, ricca di amori, di truffe, di onori. Con il passare del tempo però il suo successo si va appannando; molte porte gli si chiudono in faccia, la degradazione fisica e morale va attuandosi con sempre maggiore celerità. Trova infine rifugio presso un nobile boemo, che però lo esibisce come un ridicolo fantasma del passato. Ma lo spirito di Casanova è irriducibile ed egli lo fa rivivere e perpetuare scrivendo di notte le sue memorie.

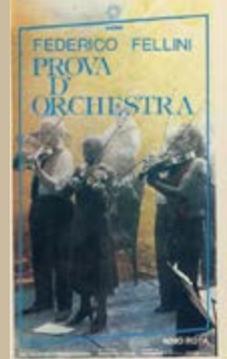
Valutazione pastorale – Fellini ha inventato un suo Casanova, lo ha rivestito e gonfiato come certi pagliacci e lo ha bruciato con le armi dell'ironia e del grottesco. Il cinematografo ha dedicato a "questo" parto felliniano l'apparato produttivo che si riserba ai "colossi", come a un King Kong. La critica e il pubblico, dedicando corpose pagine di commento e di raffronto oppure acquistando costosi biglietti d'ingresso e discutendo animatamente pro o contro, ne hanno creato il "fenomeno" del momento o dell'anno. A nostro parere, le pietose reliquie di cartapesta, abbandonate nello Studio 5 di Cinecittà, sono il segno del vuoto in cui ha annaspato la fantasia del regista, dell'idolo fatuo al quale ha sacrificato miliardi il produttore, del nulla per cui hanno sprecato parole critici e pubblico. Dal punto di vista cinematografico, infatti, il film si contraddistingue per pregi e difetti tipici di Fellini; ma i pregi (immaginazione, stilemi, barocco scenografico, ecc.) non colpiscono per l'assuefazione agli stessi di un Autore che ricade troppo puntualmente in una visione cinematografica di un suo personalissimo mondo; e i difetti (iterazione, sproporzione di parti, soggettivismo esasperato, vezzi figurativi e ideologici, eccetera) finiscono per pesare duramente sullo spettatore. Dal punto di vista pastorale, anche se l'amarezza dello sguardo di Fellini e il rogo cui viene globalmente condannato il personaggio non possono tradursi in accettazione dell'antieroe o di quello che emblemizza (il gallismo tradizionale del maschio italiano), è pure certo che da parte dell'opera si raccoglie una sorta di compiacimento generale verso le imprese erotiche di ogni genere. Inoltre, è impossibile non tenere conto della licenziosità di certe situazioni e di certe immagini. Inaccettabile/Licenzioso.

Vol. LXXXII, 8, 1977, pp.149-152.

PROVA D'ORCHESTRA (1979)

(***)

Regia: Federico Fellini – Con: Balduin Baas (Direttore), Clara Colosimo (Arpa), Giovanni Javarone (Basso-Tuba), Umberto Zuanelli, Claudio Ciocca (Sindacalista), Andy Miller (Oboe), Elisabetta Labi (Pianista), Ronaldo Bonacchi (Controfagotto), D. Mauhshell (primo Violino), D. Paganì (Trombone), Luigi Uzzo (Violino), Filippo Trincia (Capo orchestra). Genere: Commedia surreale – Soggetto e Sceneggiatura: Federico Fellini con la collaborazione di Brunello Rondi – Fotografia: (panoramica-colore) Giuseppe Rotunno – Musica: Nino Rota – Montaggio: Ruggero Mastroianni – Durata: 70' – Origine: Italia (1979) – Produzione: Rai Radiotelevisione Italiana (Daimo-Roma/ Albatros-Monaco) – Distribuzione: Gaumont (1979).



Soggetto – In una cappella duecentesca, da secoli trasformata in sala da concerto per l'ottima acustica, l'anziano bidello dispone gli spartiti sui leggii, indica la presenza di tombe e di ritratti di musicisti, dichiara che tra un anno andrà in pensione. Arrivano i musicanti: i più anziani per primi, con abbigliamenti tradizionali; seguono i più giovani, con jeans e capelli lunghi. Viene annunciato che alle prove sarà presente la TV e che verranno effettuate delle interviste. La novità suscita rivendicazioni che rientrano quando il sindacalista e il capo orchestra presentano spiegazioni. Le prime interviste sono interrotte dall'arrivo del maestro e dal faticoso inizio delle prove. La severità del maestro induce il sindacalista a imporre un doppio turno di riposo nel corso del quale lo stesso direttore viene intervistato. Quando rientra in sala, gli orchestrali sono in piena rivolta. Ma dei colpi sordi invitano a più miti consigli. Una enorme palla per demolizioni abbatte un muro. In mezzo al polverone, gli intimiditi musicisti riprendono gli strumenti e il direttore può indurli all'esecuzione della prevista Sinfonia. Al termine dell'esecuzione, il direttore d'orchestra incomincia a blaterare, prima in italiano, poi, sempre con maggiore foga in un tedesco da adunate oceaniche di infelice memoria.

Valutazione pastorale – Nonostante le numerose annotazioni grottesche, gli episodietti dagli umori più diversi, Fellini presenta un avvenimento di lettura immediata, privo degli orpelli barocchi che sono caratteristici di altri suoi film, semplice nell'ambientazione e rinchiuso in una unità di tempo pressoché funambolica. La storia di questa "prova d'orchestra" propone tutta una serie di fenomeni umani propri degli orchestranti: le loro personali e singolari "vocazioni" per la musica, il rispettivo amore o odio per il proprio strumento, le nostalgie e i ricordi, le relazioni dei singoli componenti con il maestro, con i gruppi antagonisti dal punto di vista orchestrale, con l'intero complesso. Lo sguardo di Fellini è già in questo caleidoscopico, acuto, quasi magico nell'individuare sentimenti e situazioni tanto autentici quanto disparati; e dall'osservazione scaturisce il tema o quesito proprio del film nella sua fattispecie: come può nascere della musica, cioè della consonanza, da

un mondo tanto eteroclitico? Ma, sempre nell'ambito della musica e più generalmente dell'arte, tramite le interviste, il film propone altre interessanti tematiche: la divinità e religiosità dell'arte; i drammi di un direttore d'orchestra, idealista per natura e realista per professione o compiti; le spiritualità dei professionisti di uno strumento costretti dall'ingaggio alla rinuncia delle aspirazioni personali e, per conseguenza, o frustrati, o eternamente in attesa, o banalizzati, o pronti ad afferrarsi alle più scomposte manifestazioni pur di apparir vivi più a sé stessi che agli altri. Da queste stesse tematiche parziali, ricchissime già come tali, scaturisce il tema più succoso dell'originale opera felliniana. Si perviene alla favola socio-politica sul rifiuto dell'autorità e sull'istintivo ricorso alla stessa non appena dall'esterno balenano delle terribili minacce di catastrofe generale. Fellini a questo punto offre una impressionante occasione di riflessione sulla situazione italiana e mondiale e, con comprensibile perplessità, da una parte dichiara il bisogno di "consonanza sociale", come per il cammino di una famiglia felice e progressiva; ma, con altrettanto buon senso, denuncia i pericoli delle soluzioni materialistiche (il metronomo!) o consumistiche (la radiolina e lo sport), delle nuove baronie (il sindacalismo), dei nuovi fascismi. È chiaro che le materie stesse su cui l'opera invita a riflettere esigono della maturità nello spettatore al quale, tra l'altro, qualche particolare grossolano appare come una annotazione di degenerazioni del momento.

Raccomandabile/complesso/dibattiti.

Vol. LXXXVI/20, 1979, pp. 328-335.

LA CITTÀ DELLE DONNE (1980)

(**)

Vietato ai minori di 14 anni

Regia: Federico Fellini – Con: Marcello Mastroianni (Snaporaz), Ettore Manni (Katzone), Anna Prucnal (Elena), Bernice Stegers (la signora del treno), Donatella Damiani (la soubrettina), Marina Frajese, Malisa Longo, Fiammetta Baralla, Hélène G. Calzarelli, Cathérine Carrez, Marcello Di Falco, Gabriella Giorcelli, Dominique Zabourier, Stéphane Emilfork, Sylvie Mayer, Meerberger Natayr, le gemelle “Jill e Viviane Lucas”. Genere: Commedia surreale – Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Bernardino Zapponi (con la collaborazione di Brunello Rondi) – Fotografia: (panoramico-colore) Giuseppe Rotunno – Musica: Luis Bacalov – Montaggio: Ruggero Mastroianni – Durata: 148’ – Origine: Italia/Francia (1980) – Produzione: Opera F./Viva Int./Gaumont – Distribuzione: VA.LE/Gaumont (1980).



Soggetto – Sceso dal treno dove sta viaggiando con la moglie Elena, deciso a seguire “la signora del treno”, Snaporaz, un uomo maturo, incauto e indifeso, si addentra nei pericolosi meandri del pluridimensionale pianeta-donna. Nel lungo viaggio che segue, il protagonista finisce per trovarsi nel bel mezzo di un albergo dove si sta svolgendo un animato e tumultuoso congresso di femministe che parlano mediante formule fisse e procedono su temi scontati che, tuttavia, Snaporaz non riesce a capire. Dopo misteriose vicende connesse con i suoi tentativi di fuga, l’uomo nel castello di Katzone, un maturo santone dell’eros che vegeta in una sorta di reliquiario sessuale, popolato di donne formose e provocanti, autentici simboli della donna-oggetto. Dal castello, ancora assai misteriosamente, Snaporaz finisce in un’aula di tribunale, ove ritrova le femministe che lo condannano e passa in una arena ove dovrebbero godere del suo linciaggio. Ma sale sempre più in alto sino a che non si risveglia sul treno, davanti alla moglie.

Valutazione morale – Non è facile per il Fellini dei film più recenti dare una chiave di lettura unica ed esclusiva. Non è neppure possibile formulare un giudizio che sia proponibile ad altri poiché ogni spettatore finisce per reagire in base a due fattori: la conoscenza che possiede delle opere precedenti del medesimo regista e il tipo di esperienze vissute personalmente nei confronti della donna. Per conseguenza, pur ammettendo che nel suo insieme lo spettacolo colpisce per la srenata fantasia, per le numerose invenzioni figurative, per la sua caleidoscopicità, per la capacità di immettere su strade labirintiche ma anche allettanti e suggestive, dobbiamo porre almeno due riserve: Fellini qui risulta troppo ampolloso, verboso, pletorico (quasi ogni sequenza e ogni scena si protrae oltre i limiti della sua funzione); Fellini, inoltre, non sembra penetrare con quest’opera nel pianeta-donna, bensì nel conscio e subconscio della propria memoria (per questo il protagonista del “femminismo” moderno propone un giudizio sin troppo severo; altrettanto fa nei confronti della

“fallocrazia” tradizionale del maschio; e dai propri ricordi d’infanzia e di adolescenza trae immagini esteriormente affascinanti, ma povere di spessore e, tra l’altro, troppo simili a quelle autobiografiche di tanti altri felliniani film). Il giudizio pastorale, in fine, è costretto a tenere presente che nelle due lunghissime sezioni (quella del meeting femminista e quella del ricevimento nella dimora di Katzone) gli accenni verbali e figurativi alla sessualità sono spesso assai pesanti.

Discutibile/scabrosità/dibattiti

Vol. LXXXIX/41, 1980, pp. 295-296.

E LA NAVE VA (1983)

(***)

Regia: Federico Fellini – Con: Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Vicotor Poletti (Aureliano Fuciletti), Peter Cellie (Sir Reginaldo Dongby), Elisa Mainardi (Teresa Velegnani), Norma West (Lady Violet Dongby), Paolo Paoloni (Maestro Albertini), Sarah Jane Varley (Dorotea), Fiorenzo Serra (il Granduca), Pina Bausch (la Principessa), Pasquale Zito (il conte Bassano), Linda Polan, Philip Locke, Jonathan Cecil, Frad Williams, Colin Higgins, Umberto Zuanelli, Antonio Vezza, Domenico Pertica. Genere: Drammatico – Soggetto e sceneggiatura: Federico Fellini, Tonino Guerra – Fotografia: (panoramico-colore) Giuseppe Rotunno – Musica: Gianfranco Plenizio – Montaggio: Ruggero Mastroianni – Durata: 132' – Origine: Italia (1983) – Co-produzione: RAI-Radiotelevisione Italiana, Vides Produzione, Gaumont – Distribuzione: Gaumont (1983).



Soggetto – “Il film è la storia di un viaggio, un viaggio per mare, per compiere un rito, un viaggio che si suppone sia avvenuto sessant’anni fa, alla vigilia della prima guerra mondiale”. Così, molto dimessamente, Fellini presenta il suo film: “E la nave va”. Siamo infatti nel luglio 1914. Il piroscafo “Gloria N” sta per salpare dal molo n.10 di un porto italiano. È una crociera-omaggio funebre alla cantante dalla voce divina Edmea Tetua, le cui ceneri saranno disperse sul mare, nei pressi dell’isola Erimo, dove la cantante è nata. Ci troviamo così sulla nave con un campionario di varia umanità: cantanti, impresari, maestri di canto, direttori d’orchestra, ammiratori, nobili, perfino un granduca prussiano Harzock con la sorella cieca-veggente principessa Lherimia e la loro piccola corte, oltre agli ufficiali e marinai di bordo. Su tutti aleggia la grande cantante scomparsa, Edmea: di lei si parla, si tessono elogi, si cerca perfino di evocarla con una seduta spiritica. Fra questa folla s’insinua, compare e scompare, il giornalista Orlando, il quale si affanna a raccontare agli spettatori aneddoti, indiscrezioni, confidenze, presenta i vari personaggi, con le loro piccole storie e ridicole manie. Tutto prosegue tra le noie le varietà del gran mondo, finché il piroscafo accoglie a bordo dei serbi, naufraghi, sfuggiti agli orrori della guerra scoppiata con l’Austria, dopo l’uccisione del granduca Ferdinando a Sarajevo. Il campionario umano della “Gloria N” si arricchisce del variopinto folklore popolare. Le due società, nobile e plebea, fraternizzano, finché compare la nave ammiraglia austriaca a richiedere la consegna dei naufraghi. Solo per l’intervento del granduca Harzock è possibile completare la crociera funeraria e spargere le ceneri di Edmea in prossimità dell’isola Erimo. Quindi i naufraghi serbi vengono calati nelle scialuppe per essere consegnati agli austriaci; ma un giovane serbo lancia una bomba sulla ammiraglia austro-ungarica, la quale scarica i suoi cannoni sulla nave italiana e la “Gloria N” cola a picco. L’ultimo saluto agli spettatori lo darà, con uno sberleffo, il giornalista Orlando, mentre si mette in salvo con una scialuppa.

Valutazione pastorale – Tutti i film di Fellini, ma in particolare “E la nave va” vanno prima di tutto gustati e valutati come opere di poesia. Solo in un secondo tempo può intervenire la ragione per scoprire i reconditi significati del film e dare una soddisfazione anche all’intelligenza. Crediamo che il mastodontico rinoceronte del film sia una grottesca immagine di quei profondi, antichi istinti che Fellini porta nel suo intimo e che fa emergere nei suoi film. Difatti il giornalista Orlando, scampato al naufragio col rinoceronte femmina, afferma: “Ho scoperto che dà un buon latte”. Fellini è un po’ come la cantante Edmea: “Immaginava una chiocciola marina e ne seguiva le spirali sempre più su” finché la voce non le apparteneva più. Così è Fellini quando si abbandona al suo creativo estro poetico. Ma pure Fellini è uomo del nostro tempo e ne vive tutti i drammi con la sensibilità e la sintesi vitale che è propria del poeta. “E la nave va” non è un film tragico e tanto meno apocalittico. Dovremmo mettere da parte la sottile e divertita ironia di Fellini, la sua vena grottesca. È un’opera molto seria, perché riflette sulla vacuità, sulla mancanza di valori, le violenze, le angosce della società in cui viviamo. “E la nave va...” è il viaggio dell’umanità attraverso la storia: quella del passato e del presente: un viaggio fatto più di apparenza che di realtà, con una società di cartapesta, ormai allo sfascio, che viaggia spensierata, rivaleggia, vacua, per tanta vanità, celebra i suoi riti fatui e bugiardi, ed è destinata a scomparire, dispersa nel nulla di tante glorie e splendori umani come il mucchietto di ceneri della divina cantante Edmea Tetua. È il momento in cui Fellini ci rivela che tutto è illusione, tutto è stato inventato a Cinecittà e scopre i trucchi di scena. Così l’opera di Fellini ha un suo tono di amarezza e sconforto, ha un suo fosco presagio di terribili naufragi individuali e collettivi. La realtà è scorta senza poesia, nella sua impietosa crudezza, dal più grottesco personaggio del film, il granduca Harzock, quando, osservando tutta quella folla di personaggi eleganti, un po’ buffi, un po’ lugubri, un po’ languidi, afferma che è tutta “seduta sulla bocca di un vulcano”. Proprio in quest’ultimo film Fellini supera i limiti provinciali e nazionali, per raggiungere dimensioni europee e mondiali. La serietà dell’ultima opera di Fellini è data anche dallo stile usato dal regista: meno barocco, meno rutilante, senza fantasmagorie, senza colori accesi. Splendida è la fotografia di Rotunno; disinvolta la mescolanza di motivi musicali colti da Verdi e da Rossini e rielaborati da Gianfranco Plenizio.

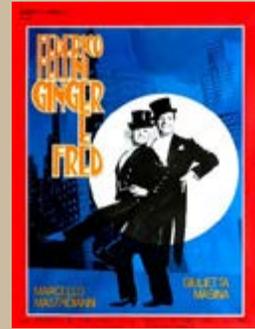
Raccomandabile/complesso/dibattiti

Vol. XCV/49, 1983, pp. 212-213.

GINGER E FRED (1985)

(*)

Regia: Federico Fellini – Con: Marcello Mastroianni (Pippo Botticella), Giulietta Masina (Amelia Bonetti), Franco Fabrizi, Federick Ledebur, Augusto Poderosi, Margin Maria Blau, Jacques Henry Lartigue, Toto Mignone, Ezio Marrand, Antoine Saint Jean, Frederich Thun, Antonio Ivorio, Barbara Scopa, Elisabetta Flumeri, Salvatore Billa, Ginestra Spinola, Stefania Marini. Genere: Commedia – Soggetto: Federico Fellini, Tonino Guerra – Sceneggiatura: Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli – Fotografia: (panoramica a colori) Tonino delli Colli, Ennio Guarnieri – Musica: Nicola Piovani – Montaggio: Nino Baragli, Ugo De Rossi, Ruggero Mastroianni – Durata: 128' – Origine: Italia (1985) – Co-produzione: Pea. Roma-Revcom Films-Paris-StellaFilm,Munchen – Distribuzione: Istituto Luce-Italnoleggio Cinematografico (1986).



Soggetto – Poco più di quarant'anni or sono, Amelia Bonetti e Pippo Botticella, si erano fatti una certa fama ballando il "tip-tap" nei locali di avanspettacolo. Con il nome d'arte di "Ginger e Fred", ripagavano, su scala ovviamente ben più modesta, le frenesie del pubblico per i due grandi ballerini d'Oltre Oceano: Fred Astaire e Ginger Rogers. Sposatasi e rimasta vedova lei in una cittadina del Nord e vivacchiando lui alla meglio, essi si erano persi di vista, ma ora la TV nazionale li ha fortunosamente ripescati, proponendo ai due sessantenni soci di un tempo di inserirli in un nuovo, grandioso spettacolo televisivo, a testimonianza di una stagione e di una atmosfera passate. Pippo e Amelia si incontrano, dunque, di nuovo (lui a malapena riconosce la sua ex-compagna ed amica) in un albergo, dove la "troupe" della TV ha installato il suo frenetico quartier generale, e si trovano ad essere frastornati e travolti da una incredibile baraonda da una vera legione di partecipanti al programma di Natale: un variopinto campionario di dilettanti, giovani e anziani, di imitatori e tipi bizzarri (un transessuale, un fraticello che fa miracoli, un eroico ammiraglio in pensione e così via). Fred e Ginger, ormai vecchiotti e abituati a ben diversi ambienti di spettacolo, nonché ad una puntigliosa preparazione prima di andare in scena, riescono a malapena a provare qualche passo, isolandosi in una delle grandi "toilittes" dell'albergo. Lei ha accettato di rifare quel "tip-tap" soprattutto per rivedere il suo "lui" e Pippo, già abbandonato dalla moglie e poi anche malato, sente riaffiorare in se stesso una nostalgia ed una tenerezza acute per quella donna ancora vispa e gentile, che amava. Finalmente, un poco ansiosi e preoccupati (ma Amelia è sicurissima che tutto finirà liscio) i due vanno in scena sotto i fari abbaglianti dell'enorme studio televisivo. Mentre già si profila il successo, la luce viene improvvisamente a mancare: nel buio, Pippo propone alla sua Ginger di piantare tutto e tutti e di rinunciare ad una esibizione che ormai appare patetica e vagamente ridicola. Amelia resiste, la luce ritorna e i due ballerini riprendono e concludono tra

gli applausi il loro numero. Pippo accompagna alla stazione Amelia: una turbinosa, ma anche affettuosa parentesi si chiude e i due si salutano, molto probabilmente per sempre.

Valutazione pastorale – “Ginger e Fred” è opera crepuscolare e disincantata, e, al tempo stesso, un ritorno tenero e affettuoso ai temi poetici del Fellini prima maniera. La nostalgia di un tempo meno disumano, meno frastornato e consumistico filtra da ogni parte: perfino nella asettica atmosfera delle “toilettes” del grande albergo, dove provando, dopo quarant’anni, i passi del loro numero di danza, Ginegr e Fred sono “finalmente soli” con i ricordi di una dimensione, professionale ed umana, di cui avvertono la irrecuperabilità. E questo è bello e significativo. Non bisogna lasciarsi troppo distrarre dal caravanserraglio circostante e perdere di vista questo filo sottile, ma luminoso. Anche se patetico di per sé e a volte penoso per i suoi connotati esteriori, il nocciolo della vicenda è qui e, pur nella desolata conclusione (la nuova e decisiva separazione dei due), conserva intatta la sua fragranza e valenza sul piano umano. Poema, dunque, di ricordi e rimpianti, anche nel piccolo mondo dello spettacolo, della sua gente così spesso professionalmente scrupolosa, ingenua ma toccante, che ammiccava rispettandolo ad un pubblico non robotizzato, traendone applausi non a comando di pulsante. Questi due personaggi, anzianotti e storditi dal chiasso, Fellini li fa piombare nel gran calderone del programma natalizio ammannito dalla TV: tra fraticchioni un po’ imbrogliati, deputati digiunatori, transessuali appiccicosi e queruli, una “troupe” di nani petulanti e così via, insieme ad imitatori dilettanti (la Dietrich, Proust), a facce bizzarre, financo ad una mucca dalle sedici tette, accompagnata da una delegazione montanara in costume, più fiera del mostro che del gonfalone municipale. In un fastidioso e futile cicalaccio generale, emerge l’altro spunto tematico (e polemico) del film, il quale non è contro il mezzo televisivo di per sé, ma contro la sua smaccata strumentalizzazione, che involgarisce ogni cosa, inserisce una straripante pubblicità, di ogni cosa tende a fare spettacolo, e tutto e tutti ottunde, deforma e svilisce. Ginger e Fred faranno il loro numero, lei pimpante e ancora graziosa, lui malgrado il fiatone: tenaci ambedue nel conservare quella identità personale, che nei teleudenti abbiamo probabilmente ormai perduto per sempre. In questo il film è sottilmente triste, nella denuncia e nel grottesco, anzi nella satira (che peraltro è fin troppo palese) per la “non vita” che tiriamo avanti, cedendo pigramente ai lustrini, alla invadenza degli spot, agli imbonitori ed alla prevaricazione, teledipendenti quali siamo senza più scelte e ormai massificati. Fellini, maestro di spettacolarità, il bersaglio lo ha centrato quasi sempre, anche se il suo Pippo-Fred esagera verbalmente (contro i “pecoroni” assisi in pantofole davanti al video) e nella volgarità di un gesto (tra l’altro vile) rivolto alla platea approfittando del blackout della corrente. Non si può inoltre nascondere l’impressione che nel film ci siano troppe cianfrusaglie umane, un esorbitante campionario di gente abnorme in altri lavori felliniani causa di affetti più pungenti e meno fracassoni. Il catalogo è assai ripetitivo, anche se risulta ben chiaro il motivo di tanto affollamento tra le quinte dello spettacolo, di tanta fatuità e vuotaggine. Ciò implica, infine, una simbologia dello spettacolo medesimo, del consumismo in genere e del degrado universale frequentemente ingenua e scoperta (i cartelli “Roma pulita” accanto ai secchi di immondizia, i suini infiorati appesi nella stazione Termini, poiché siamo alla vigilia di Natale, ecc. ecc.). Tutto è molto, forse troppo “deja vu” e tutto sopra le righe: gli spettatori, più assordati che interessati, cercheranno invano il fascino di un

"Amarcord", le inquietudini e frenesie di un "Casanova" o la tensione morale e sociale di un film come "E la nave va" (per non parlare della cifra stilistica di "Otto e mezzo"). Che si vuol dire, in definitiva, con queste rapide annotazioni? Che in quei film vi era un cinema meno lussureggiante, un repertorio di umanità anche bizzarra o stravagante, ma meno cialtronesca (diamone pure la colpa alle brutali esigenze degli spettacoli televisivi, in "Ginger e Fred" spettatamente demonizzati), minor "battage" e meno chiacchiere banali, mentre c'erano, in più, emozioni più profonde ed una forza evocatrice più stimolante, che turbavano e affascinarono il pubblico. Ovviamente, ci corre l'obbligo di citare come riuscitissime non solo la già ricordata sequenza della prova dei due ballerini nello squallore del grande WC alberghiero, ma quella – davvero eccellente – della loro esibizione prima, durante e dopo il buio fatale nello studio televisivo. È un vertice; dopo tante luci sfacciate, è un buio significativo e simbolico, grazie al quale si torna ad una dimensione meno disumana, alle parole bisbigliate, alla nostalgia, quasi ad una inoffensiva follia senile ("perché non piantiamo tutto e tutti e non ce ne andiamo via?"). Un vertice, per arrivare al quale si fa un po' di fatica. Anche il clownesco e l'insolito hanno i fatali limiti della maniera. Il riaffiorare della vena poetica ci pare la migliore garanzia contro le inevitabili usure del talento, per sfuggire alle insidie di uno "studio" che è poi il nostro mondo inaridito, manipolato da gente per lo più arrogante, e di per sé degradato. Qui e in questo senso ci sembra risiedano la positività ed accettabilità dell'ultimo film di Federico Fellini. Brava Giulietta Masina, una anziana Amelia, vispa, trepidante ed elegante nel gesto e nei passi di danza (anche se un po' insistente nei sorrisi alla Gelsomina) e bravissimo Marcello Mastroianni, sul piano fisico una autentica proiezione personale del regista: un Fred spavaldo e deluso, preoccupato del volgere degli anni, umanissimo.

Accettabile riserve/complesso/dibattiti

Vol. C, 14, 1986, pp. 185-187.

INTERVISTA (1987)

(**)

Regia: Federico Fellini. Con: Sergio Rubini (il giornalista), Antonella Ponziani (Ragazza sul tram), Maurizio Mein (L'aiuto regista), Paola Liguori (La diva), Lara Vendel (La sposa), Antonio Cantafora (Lo sposo), Nadia Ottaviani (La vestale), Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Federico Fellini. Genere: Commedia – Soggetto: Federico Fellini – Sceneggiatura: Federico Fellini, Gianfranco Angelucci – Fotografia (Normale/a colori): Tonino Delli Colli – Musiche: Nicola Piovani – Montaggio: Nino Baragli – Origine: Italia (1987) – Produzione: Aljosha Productions – Distribuzione: Academy (1987).



Soggetto – Per aderire alle richieste di una troupe televisiva giapponese, Federico Fellini si lascia intervistare nel quadro di Cinecittà, là dove nel 1940 arrivò, cronista sprovveduto e frastornato, per un “pezzo” su di una diva dell’epoca. L’occasione è buona per far rivivere quegli anni e quel mondo, colorito e vociante, che è il mondo dello spettacolo, in un viaggio nella memoria venato di nostalgia. Tutti lavorano con il regista, operatori, tecnici, attrezzisti, scenografi, assistenti vari e comparse – in una sensazionale e produttiva unità d’intenti. Ora quei tempi sono passati, il tranvetto da Termini a Cinecittà non c’è più, Anita Ekberg e Marcello Mastroianni rivedono sé stessi nella celebre sequenza della Fontana di Trevi nella “Dolce vita”, mentre i teatri di posa ci appaiono minacciosamente circondati da casermoni di cemento e perennemente aggrediti dalle antenne televisive. Eppure, tutta la gente del Cinema è ancora lì, rumorosa, tenace ma anche allegra, per lavorare con Fellini e per il Cinema.

Valutazione pastorale – “Intervista” è un grande spettacolo e, al tempo stesso, è autocelebrazione per le tante citazioni che il regista ci propone nel quadro della sua Cinecittà, ridimensionandole tuttavia con una ironia tra le più fini. È il trionfo del narcisismo, accompagnato dalla nostalgia e assistito dal filtro della memoria. È sempre il gran circo della vita, dove il sogno e la realtà si mescolano, si confondono e si esaltano nella finzione e per la stessa dinamica delle immagini. Lui, il maestro e mago, fa il Cinema, lo costruisce, lo smonta e rimonta in un gioco sottile, a volte beffardo, altre volte indulgente e affettuoso. Mentre si autocelebra, chiama a raccolta tutti suoi – tecnici e comparse, fotografi e costumisti – che in “Intervista” recitano (ma in realtà vivono) i rispettivi ruoli, spesso blaterando e facendo chiasso, per dare vita allo spettacolo che, nella apparente e più caleidoscopica confusione, stupisce la troupe giapponese (la quale sembra non credere a ciò che vede). Perché il Cinema è davvero uno straordinario e puntuale lavoro di una équipe, chiamata a rendere attuabile un sogno ed a fare di ciò che è visionario un evento possibile, sotto la guida del mago-mediatore. C’è sempre anche in “Intervista” il fascino di questa costante: del far cinema come lavoro e sfida in un eccellente artigianato collettivo. Ma vi è anche la struggente malinconia personale di Federico Fellini, quella del ricordare e

del rivivere e, per far questo, di consegnarsi con i palpiti della creatività a quel viaggio pressoché mitico a bordo del tranvetto che da Termini portava a Cinecittà, con tutte le conseguenti vibrazioni delle corde più sensibili. Infine, non manca mai, profondo e pungente, il senso della vita e del tempo e unitamente l'esigenza della finzione scenica e delle immagini per stimolare il talento e lasciarlo felicemente scalpitare. La maestria di Fellini sta, in fondo, nel proporci sempre lo stesso modulo e i medesimi punti nodali nel raccontare e ricondurre a unità: come se i meccanismi del gioco non necessitassero di varianti e il tema – la storia, la memoria e il loro quadro – rimanesse perennemente ed essenzialmente uno solo.

Uno spettacolo così fantastico e creativo avvince sempre. In un certo senso, è come se lo spettatore cominciasse a vederlo stando dietro le quinte, per rendersi conto appunto di quei meccanismi e trucchi di scena, e poi venisse improvvisamente catturato e spinto a recitare o a muoversi con gli altri, a diventare cialtrone, o clown, orbo o sciancato, gladiatore o cow-boy, tra pini romani o contro fondali di cartone dipinto. Così si è più che travolti, si viene immessi nel sogno e negli alambicchi della magia, per far parte di un grande balletto e di ben strambe dimensioni, stando comunque tutti insieme. E anche questo caratterizza la affettuosa azione felliniana: che per lavorare e fare cinema bisogna stare tutti insieme, e un film s'incasta nell'altro e, mentre si sta per girare "America" da Kafka, si riepilogano intanto cinquant'anni di Cinecittà, i kolossal qui girati dagli Americani, nonché le incursioni degli Indiani (attendati ai piedi degli orrendi palazzoni di cemento che ormai cingono quest'ultima). Spettacolo policromo e rumoroso, variato e affascinante, compensato peraltro da episodi trascinanti o toccanti (ma senza scivolare nel pietismo): operatori, fotografi, e assistenti recitano sé stessi con straordinaria scioltezza e spontaneità, tutti attorno al geniale demiurgo e docili ai suoi umori creativi. Il film, oltre a una fotografia (di Delli Colli) e a luci esemplari, conta una seducente colonna sonora: è di Nicola Piovani, il quale aggiunge ad un simpatico omaggio a Nino Rota, il richiamo stuzzicante di molti celebri ritmi di un jazz d'epoca.

Accettabile/Brillante

Vol. 103, 87, pp. 165-166.

LA VOCE DELLA LUNA (1990)

(*)

Regia: Federico Fellini – Interpreti: Roberto Benigni (Ivo Salvini) – Paolo Villaggio (Prefetto Gonnella) – Nadia Ottaviani (Aldina) – Marisa Tomasi, Angelo Orlando, Susy Blady, Dario Ghirardi, Dominique Chevalier, Sim, Nigel Harris. Genere: Fantastico – Soggetto: Liberamente ispirato al romanzo “Il poema dei lunatici” di Ermanno Cavazzoni – Sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni – Fotografia (Panoramica a colori): Tonino Delli Colli – Musica: Nicola Piovani – Montaggio: Nino Baragli – Origine: Italia (1989) – Durata: 116’ – CoProduzione: C.G. Group Tiger Cinematografica, Roma-Cinemax, Paris – Distribuzione: Penta Distribuzione (1990).



Soggetto – Nella “bassa padana”, il mite Ivo Salvini, la cui mente è sempre in bilico tra fantasie e realtà, crede di sentire delle voci, provenienti dai pozzi della campagna illuminata dalla luna, che lo esortano ad andare lontano per inseguire il suo ideale di donna che assomiglia alla luna tanto amata. Nel suo vagabondare ha diverse piccole avventure con strani personaggi, tutti in possesso di una certa dose di follia: l’eterea Aldina di cui si è invaghito; lo strampalato oboista che vive in un loculo cimiteriale; il bislacco nestore con l’attitudine a guardare il mondo dai tetti; lo stravagante e grottesco Gonnella, un prefetto in pensione che sempre crede di vedere congiure dappertutto e si affanna, di conseguenza, per debellarle. Salvini, divenuto amico di Gonnella, viene da questi nominato suo luogotenente: insieme irrompono in una immensa discoteca; poi assistono ad una grande festa organizzata per celebrare la cattura della luna ad opera di una mostruosa trebbiatrice. Durante la ripresa televisiva in diretta di questo avvenimento tutti risultano frastornati, tra suoni, balli e grida, ad eccezione di Salvini e di Gonnella – l’uno perché innamorato, l’altro perché angosciato – i soli capaci di comprendere e rispettare il fascino ed il mistero della notte, illuminata dagli astri e piena di silenzio.

Valutazione pastorale – Narrativamente una rapsodia sui registi del fantastico, intrinsecamente e delicatamente un inno alla poesia, alla vita e ai suoi valori, una sintesi di tutti i temi al regista più cari e congeniali. Un contenitore grandioso e colorito in cui momenti magici si alternano ad inserti tipicamente “amarcordiani”, mentre sberleffi e graffi, spinti fino alla beffa ed al sarcasmo subentrano alle delicate malinconie delle memorie infantili, sempre in un gioco interessante fra realtà, iperrealità ed immaginario.

Anche questa volta non manca la denuncia irridente della società dei consumi, dell’appiattimento pressoché totale delle menti, della volgare intrusione della televisione e degli spot pubblicitari nonché del ritmo frenetico assunto dalla nostra vita quotidiana. I “mostri” di altri film felliniani diventano nella “Voce della luna” la gente comune, abbuffata nella madornale “gnocciata” notturna, intontita dalle

insegne pubblicitarie e manipolata in ogni circostanza, sotto le innumere antenne che sovrastano i tetti come bandiere: quella medesima gente che del chiasso fa il suo cibo quotidiano e delle discoteche un tempio frequentatissimo.

Fellini barman abilissimo per misture esplosive, critico (ma mai moralista sussiegoso) di un costume e di una società, testimone malinconico con la memoria di tempi ormai andati, forse meno inquieti e più autenticamente genuini padrone dei propri mezzi e creativo sempre, racconta qui una storia grottesca e fantastica ad un tempo. Una storia nel cui tessuto tutti i temi da lui privilegiati sono riconoscibili, da quelli citati con leggerezza e delicatezza di toni, a quelli incisi con le tipiche sue unghiate, incluso quello della "donna", che il Salvini – da vero Pierrot lunaire – insegue e glorifica nel suo candore estatico, per riconoscere alla fine in tutte le donne (cui perfettamente e miracolosamente si adatta la scarpetta d'argento sempre recata con sé) il diritto a ricevere il proprio omaggio di innamorato e poeta.

Al "puro folle" del nostro tempo il soggetto (ispirato al romanzo "Il poema dei lunatici", di Ermanno Cavazzoni) accomuna l'altro personaggio, quello di un Gonnella ossessionato dalle ombre, timoroso di congiurati e messaggeri di morte, chiuso nell'angoscia più che per un suo territorio burocratico perduto da tempo, per una amara solitudine affettiva.

Nel "mare magnum" della frenesia circostante, in paesi su cui incombono gru mostruose ed edifici di gelido anonimato, solo i due matti girovaghi sapranno ascoltare il richiamo di un rassicurante silenzio: Salvini, guardando ad una luna leopardiana, Gonnella esorcizzando il frastuono di quella che è senz'altro la sequenza magica del film, quando ritrovata per caso nella folla la propria ex-moglie, il brav'uomo si abbandona con lei ai languori del "Bel Danubio Blu", nel cerchio muto, quasi pietrificato, di centinaia di ragazzi eccitati dal rock.

Nessuno dei film di Fellini potrà mai essere considerato troppo facile: tutti vanno letti in filigrana, per le tante cose non dette, senza farsi suggestionare dai "mostri", dalle frange e dalle bravure virtuosistiche, badando invece all'essenziale e ai contenuti. Qui la chiave di lettura è la poesia (incluso il paradosso della cattura della luna): solo la Poesia può consentirci il fascino del mistero e del silenzio, ricuperando memorie dolcissime, senza i lazzi, i clamori e le convulsioni di questo pazzo mondo.

È doveroso ammettere che qualcuno dalla "Voce della luna" possa essere lasciato sorpreso e magari sconcertato, e può anche darsi che taluni dettagli gli risultino o superficiali, o meno graditi (si vedano ad esempio le poche e inopportune battute affidate ad un parroco di paese).

Come sempre ricche di pregi le luci, la fotografia e le musiche; coloriti e sapidi i personaggi di contorno (fra gli altri, il vecchio oboista che dorme in un loculo cimiteriale); sorprendente è l'interpretazione di Roberto Benigni e Paolo Villaggio (tutto stupori e delicatezze il primo; corrucciato e misuratissimo nella sua goffaggine l'altro).

Discutibile/Complesso

Vol. 108, 1990, pp. 110-112.