



LA DOLCE VITA

ITA 1960

di Federico Fellini

b/n - Totalscope

drammatico

Riama Film - Pathè - Gray Film

180'

Trama e critica (brani tratti da www.ilcinematografo.it)

Trama: 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 lo ha portato 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, gli fornisce occasione di nuove esperienze sentimentali. Per dovere professionale Marcello si occupa di una falsa apparizione della Madonna, inventata da due bambini dietro istigazione dei genitori. 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 riunisce nel suo salotto artisti e letterati. La felice vita familiare dell'amico lo impressiona favorevolmente perché accarezza l'idea di sposare Emma per iniziare con lei un'esistenza più regolare e tranquilla. Ma qualche tempo dopo Marcello apprende 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 fatto, 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 squallidi amici.

Critica: "Come cinegiornale, il film è splendido: divertente e tragico, mosso e svariante. È nella sua estrema libertà di composizione, ricchissimo: senza principio né fine, così stratificato, è lungo tre ore e potrebbe durarne due o sei. Immagine del caos, sembra caotico ed è calcolatissimo; e il suo linguaggio è tenero e aggressivo, smagliante e profondo. Infallibile, viene la tentazione di dire: quasi che il dinamico e pittoresco barocchismo di Fellini avesse raggiunto - non sembri una contraddizione - un classico rigore." (*Morando Morandini, "La Notte", 6 febbraio 1960*)

"Pur tenendosi costantemente a un alto livello espressivo, Fellini pare cambiar maniera secondo gli argomenti degli episodi, in una gamma di rappresentazione che va dalla caricatura espressionista fino al più asciutto neorealismo. In generale si nota un'inclinazione alla deformazione caricaturale dovunque il giudizio morale si fa più crudele e più sprezzante, non senza una punta, del resto, di compiacimento e di complicità, come nella scena assai estrosa dell'orgia finale o in quella della festa dei nobili, ammirevole quest'ultima per sagacia descrittiva e ritmo narrativo." (*Alberto Moravia, L'Espresso, 14 febbraio 1960*)

"C'è una certa monotonia, sia pure assai colorita, di tipi, di scorci, di accenti. Se codesta monotonia fosse stata soltanto apparente, e allora calibrata in un suo ritmo rigoroso, dalla sordina sempre più ossessiva, tutto ciò avrebbe potuto avere un'altra sua non meno straordinaria efficacia. Così, invece, i tipi si stingono talvolta l'uno sull'altro, o si ricalcano. Dovrebbe giustificarli un loro minimo comun denominatore; ma questo è così esplicito che, lungo il cammino, per forza di cose si attenua, e si fa risaputo." (*Mario Gromo, "La Stampa", 6 febbraio 1960*)

"Il film - uno dei film più terribili, più alti. e a modo suo più tragici che ci sia accaduto di vedere su uno schermo - è la sagra di tutte le falsità, le mistificazioni, le corruzioni della nostra epoca, e il ritratto funebre di una società in apparenza ancora giovane e sana che, come nei dipinti medioevali, balla con la Morte e non la vede, è la "commedia umana" di una crisi che, come nei disegni di Goya o nei racconti di Kafka, sta mutando gli uomini in "mostri" senza che gli uomini facciano in tempo ad accorgersene." (*Gian Luigi Rondi, "Il Tempo", 5 febbraio 1960*)

"E sbigottiamo anche noi. Due volte. La prima perché non è possibile affacciarsi senza un brivido su questa babilonia disperata che Fellini ha dipinto senza abbandonarsi a sciocchi anatemi, senza volerle infliggere altra punizione che quella di vedersi allo specchio in tutti i più minuti particolari. La seconda perché siamo di fronte a un cinema altissimo per originalità di linguaggio, aggressività di stacchi e cadenze, incisiva compiutezza di immagini; un cinema che, superando i confini riconosciuti, ci mostra risultati la cui vastità era nota finora solo alla grande letteratura e alla grande musica (a proposito: magnifico per incalzante funzionalità il commento musicale di Nino Rota). (*Guglielmo Biraghi, "Il Messaggero", febbraio 1960*)

"Visto a distanza, col senno del poi, 'La dolce vita' fa figura di spartiacque nel panorama del cinema italiano del dopoguerra. In un certo senso, anzi ne segna la fine, e l'inizio di una nuova epoca. La sua importanza e il suo significato possono essere riassunti in questi punti: 1) rappresentò, nella carriera del suo autore, l'approdo alla maturità espressiva; 2) contribuì a quel rinnovamento dei modi narrativi che fu il fenomeno più vistoso nel cinema degli anni sessanta; 3) ripropose, come già avevano fatto Rossellini prima e Antonioni poi, quel problema del neorealismo e del suo superamento che in quegli anni costituì la cattiva coscienza - e, in qualche caso, il tormento - della critica cinematografica italiana; 4) segnò una svolta fondamentale nella storia della libertà d'espressione in campo cinematografico." (*Morando Morandini, in "Storia del cinema" a cura di Adelio Ferrero, Marsilio, 1970*)

"C'è dunque una differenza profonda tra 'La dolce vita' e le altre opere di Fellini, ma è una differenza di quantità, non di qualità. Vi appaiono personaggi di tragedia, vi si agitano passioni dalle proporzioni inconsuete che Fellini non ci aveva mai raccontato, ma a cosa porta tutto questo accumularsi di materiali nuovi? Sembra che saggiando fino in fondo - su misure mai prima raggiunte - la inconsistenza (la «vanità») della realtà cosiddetta vera (l'idolo dei realisti, a cui tutto andrebbe sacrificato), Fellini voglia, una volta per tutte, sgombrare il campo dagli equivoci e darci la risposta che più gli sta a cuore, offrirci in forma definitiva, lacerante e incontrovertibile, la sua dichiarazione di fede. La realtà è questo vuoto, questo nulla, questa materialità vacua. Quindi la scintilla del sentimento, la vitalità dello spirito, il vero esistere non può che scoccare nel momento della sconfitta della realtà stessa. La vita dell'anima si accende come un palpito nel momento in cui si rimpiange - attraverso la documentazione agghiacciante della inconsistenza del reale - un bene perduto (Zampanò); ma si accerta ancor più angosciosamente quando si è giunti attraverso l'esperienza «radicale» della materialità, al fondo dell'abiezione. Allora la vera realtà - il trascendente (finale di *La dolce vita*) - appare come una folgorazione; irraggiungibile e incomunicabile, ma appare." (*Carlo Lizzani, "Il cinema italiano 1895-1979", Editori Riuniti, 1980*)

Commento del prof. Valerio Jalongo

Quest'opera è un caso molto raro di film d'autore (ed è uno dei massimi film della storia del cinema) che ha anche avuto un grossissimo successo commerciale: nel 1960, è il film che incassa di più in Italia in quell'anno.

Un caso singolare che nella carriera di Fellini non si ripeterà mai più: è la convergenza di una ricerca d'autore piuttosto complessa e innovativa per i gusti del pubblico.

Questo film dà anche la misura della grandezza del cinema italiano di quegli anni, perché vengono distribuiti alcuni prodotti che entrano nella storia del cinema (altro grande film del '60 è ad esempio *L'avventura* di Antonioni).

Il film ad episodi è quasi un sottogenere della commedia italiana che racconta delle storie di per sé indipendenti ma collegate ad un tema o ad un attore / attrice. *Cinque pezzi facili*, che è un film di dieci anni prima, è strutturato ad episodi,

ma non è un film ad episodi puri e semplici. La struttura narrativa di *La dolce vita* è come *Cinque pezzi facili*: in realtà la storia sembra unica ma il modo in cui viene narrata è episodica.

In film come *Magnolia* e *America oggi* abbiamo un intersecarsi tematico di diverse storie in un'unica grande storia; *La dolce vita*, in qualche modo, fa da battistrada a questo nuovo genere; qui c'è un personaggio, Marcello Mastroianni, giornalista e amico dei paparazzi, che è una presenza costante in tutte le storie, ma il modo in cui vengono raccontati gli altri episodi è molto episodico e disorganico, un modo difficile da seguire secondo le regole della costruzione drammatica tradizionale.

Ne *La dolce vita* abbiamo una struttura molto debole: non è un film a plot forte, dove quello che conta sono i personaggi e le situazioni; il cinema d'autore può essere considerato un genere a sé stante, può essere considerato un genere che sfugge alle categorizzazioni di generi più consolidati come il musical, la commedia, ecc...

Fellini spesso ha corso il rischio di ripetersi proprio perché era così "felliniano". La sua grande fedeltà a sé stesso, ai suoi temi, ai suoi personaggi, alle sue storie preferite, ha fatto sì che in qualche modo i suoi film, quelli un po' meno riusciti, potessero sembrare al suo pubblico un po' meno originali e un po' più prevedibili. Anche se i suoi primi film, come *Lo sceicco bianco* sono molto diversi dai film del periodo maturo e ancora diversi dai film che farà negli anni '70.

Come Scorsese anche Fellini sul finire della sua carriera ha fatto dei documentari come per sfuggire dal fare ancora pellicole di finzione, perché sentiva di aver detto un po' tutto. Disse: "*Mi sembra di aver fatto sempre lo stesso film*".

La dolce vita è importante perché funziona a tantissimi livelli, è autobiografico, non è difficile vedere nel personaggio di Mastroianni le stesse ambizioni e delusioni di Fellini. Il film racconta la trasformazione dell'Italia in un Paese che ha perso lo slancio della ricostruzione del dopoguerra, ha perso anche quella forza morale che gli veniva proprio dalla sconfitta e dalla necessità di rialzarsi e ricostruirsi.

Quell'integrità che c'è nelle storie del neorealismo qui viene a mancare. Nei film neorealisti viene raccontata un'Italia povera ma che cerca di rialzarsi, mentre nel film di Fellini si racconta un senso di decadenza, di avvilito morale che pervade un po' tutti i personaggi. C'è un senso di realtà che sta cambiando, in un Paese che sta perdendo la propria innocenza e la propria voglia di riscatto; a livello generazionale, c'è un'innocenza perduta, un'impossibilità di tornare indietro e di recuperare certi errori.

Un altro elemento importante è quello della fede contrapposta al tema della sessualità. Ci sono sequenze legate alla fede e molte situazioni e scene in cui Fellini racconta un nuovo modo di vivere la sessualità e l'amore che non era mai stato raccontato in maniera così esplicita come in questo film: fu uno di quei motivi per la pellicola ebbe un enorme successo.

Il film racconta una società un po' particolare che è fatta dal jet set romano, da attori e attrici che sfuggono alla moralità, alla religiosità e che vivono una vita senza regole a limite dell'immoralità; si parla di alta borghesia, nobiltà, giornalisti, ecc... Racconta la *dolce vita* a via Veneto: è un'immagine dell'Italia moderna, non più un'Italia chiusa, contadina, retriva ma un'Italia molto influenzata dai modelli americani.

Tutti questi livelli fanno sì che il film sia estremamente potente e ricco di senso e di difficile lettura ad una prima visione. Con questo film lo stile della messa in scena di Fellini si fa sempre più virtuoso: oltre ad essere uno sceneggiatore è anche un disegnatore e i suoi film risentono di questa doppia competenza professionale. I costumi, l'acconciatura dei personaggi, i dettagli, sono estremamente pensati, sono il frutto di un lavoro di bozzetti che servivano alla preparazione del film. Anche il modo in cui la macchina da presa è in continuo movimento e il costante intersecarsi di movimenti con i personaggi, fa sì che le scene siano molto ricche. Altro elemento importante è la riflessività sul cinema: è un film in cui si vede anche che in quegli anni Cinecittà e Roma diventarono la così detta *Hollywood sul Tevere*.

Il finale del film è quasi una riscrittura del finale di *La strada*; mentre lì il mare e le stelle sono un momento di apertura e riabilitazione di Zampanò in *La dolce vita* invece il mare, dopo una notte brava, vuota, deprimente, non rappresenta un momento liberatorio, tutt'altro: sulla spiaggia c'è uno strano mostro il quale è un'immagine metaforica di questa vita che ormai è diventata estranea. Il finale rappresenta metaforicamente lo spaesamento che Mastroianni prova, perché tutto il film è costruito come un suo percorso interiore alla ricerca di sé stesso. Questo spaesamento lo scopre proprio arrivando su quella spiaggia, trovando davanti a sé, come in uno specchio, questa specie di mostro che non ha neanche un nome.

Il finale qui non è l'happy end: è chiaro che il personaggio si sta perdendo, che sta prendendo la strada sbagliata, che non

è contento di sé. La ragazzina smette di guardare Marcello e guarda noi, pubblico, come per chiedere: "E voi? Che scelta fate nella vostra vita?". A volte questi finali negativi stimolano a una scelta di cambiamento.

Mia analisi del film

>> Linee narrative

Marcello, il protagonista del film, è il trait - d'union della storia, che procede senza una chiara direzione, senza una meta precisa. Sono i suoi incontri apparentemente casuali a far procedere il film, in una struttura narrativa lineare a episodica imprevedibile, a rebus, sorretta da un plot debole con finale aperto, che assomiglia alla narrazione tipica dei film neorealisti. Schematizzando la sua struttura per episodi si ha:

1) arrivo statua Gesù a S. Pietro	S. Pietro, alla Fontana di Trevi, il litigio del fidanzato)	12) la festa nel castello dei nobili decadenti
2) vita mondana al ristorante	7) l'incontro con Steiner (in chiesa)	13) litigio e riappacificazione con Emma
3) incontro con la ricca Maddalena e la prostituta	8) l'apparizione della Madonna	14) la morte di Steiner
4) Emma cerca di morire	9) l'incontro con la famiglia di Steiner	15) l'orgia a casa di amici
5) l'arrivo di Sylvia all'aeroporto	10) l'incontro con la giovane cameriera	16) incontri sulla spiaggia
6) l'incontro con Sylvia (alla cupola di	11) il padre	

>> Linguaggio

Il film è un grandioso ritratto storico - sociologico della Roma bene degli anni '60, visto attraverso gli occhi di un giornalista e quelli apparentemente distaccati di un grande autore. *Al simbolismo di Fellini non c'è fine*: questo film rappresenta bene questa affermazione.



Forse il termine giusto per identificare il tipo di linguaggio che Fellini usa per *La dolce vita* è "cinegiornale". Alcune scene, come quella iniziale in cui viene portata dall'alto da elicotteri una statua di Gesù a San Pietro, l'arrivo della diva americana Sylvia all'aeroporto, l'apparizione della Madonna in periferia, appaiono come servizi di attualità di un vecchio

cinegiornale, con tanto di giornalisti che commentano sul posto. Il film vuole essere l'apparente casualità della vita, colta nella sua realtà.

Girato in bianco e nero in *Totalscope* (rapporto 1.73:1), splendidamente fotografato da **Otello Martelli**, con le musiche di **Nino Rota** e **Armando Trovaioli**, il film ha alcuni elementi in comune con il neorealismo, come l'affrontare certi temi sociali, il tipo di recitazione realista, i set dal vero.

È girato prevalentemente in interni; gli esterni sono le strade di Roma e la periferia: San Pietro, via Veneto, piazza del Popolo, Fontana di Trevi, l'aeroporto di Fiumicino. Si discosta dal neorealismo il soggetto, che qui è la classe medio - alta della società e non la gente comune; è diverso dal neorealismo per l'uso massiccio del doppiaggio in studio, per l'uso di effetti visivi (le inquadrature che mostrano il protagonista che scorrazza in macchina sono



girate in studio con la tecnica della retroproiezione), e l'utilizzo di elementi simbolici e misteriosi (ad esempio il mostro marino).

Fellini usa prevalentemente il medio - tele, preferisce usare i campi medi a quelli stretti e lunghi e le composizioni hanno una profondità di fuoco limitata che mette in evidenza gli elementi importanti dell'inquadratura, isolando spesso i personaggi dallo sfondo; viene cambiato all'interno della stessa inquadratura il punto di messa a fuoco per spostare il punto d'attenzione; i movimenti di macchina sono limitati e il montaggio è parsimonioso; non ci sono dettagli, l'uso di medi primi piani è abbondante, è preferita la ripresa a due dei personaggi piuttosto del campo / controcampo (che quando c'è, non è classico, perché si vedono i personaggi isolati e ripresi quasi di fronte alla m.d.p.). Originale l'uso della soggettiva. Nella scena in cui Marcello va a conoscere la famiglia di Steiner, la prima inquadratura è una soggettiva del protagonista: la signora accoglie Marcello ma anche lo spettatore perché guarda dritta "in macchina" invitandolo ad entrare in casa; ma aperta la porta ed apparso Steiner, la m.d.p. compie una leggera rotazione attorno all'uomo e si sposta di lato, lasciando entrare in campo Marcello:



perde così i connotati di soggettiva e diventa un punto di vista oggettivo (oppure è la soggettiva di Emma?). Fellini, come aveva già fatto in *Le notti di Cabiria* (1957) e come farà in altri film successivi (*Amarcord*, 1973), rompe il distacco della finzione cinematografica per interrogare direttamente lo spettatore, puntandogli addosso lo sguardo dei personaggi: nell'inquadratura finale la giovane cameriera in PP che segue Marcello che si allontana con gli amici verso destra, ma piano piano gira lo sguardo in macchina e fissa sorridente lo spettatore.

La musica di Rota dà un apporto significativo al film, è molto presente. È quasi sempre diegetica; quando è extra - diegetica è spesso leggera, in sottofondo, aumenta la tensione drammatica, accompagna giocosamente la storia. È in sottofondo quando Marcello e Maddalena si ritrovano di notte in una piazza del Popolo deserta, o nella scena in cui i nobili sfaccendati si ritrovano a passeggiare all'alba nel parco dopo la serata di baldorie. Viene evitata quando sarebbe stata scontata, quando avrebbe potuto potenziare la forza dell'immagine: ma l'immagine è così potente che non ha bisogno della sottolineatura musicale; ad esempio avrebbe potuto esserci nella scena del litigio fra Marcello e Emma, finito con la riappacificazione o nel momento del ritrovamento del cadavere dell'amico Steiner. È senza musica anche la scena finale, in cui si sente solo la "voce del mare". Ogni pretesto è invece buono per evocare diegeticamente la musica: sono moltissime



le scene di ballo, di spettacolo, di magia. A cominciare dalla scena del ristorante, all'inizio del film, con lo spettacolo di maschere orientali, che lascia il palco ad un'orchestra che esegue un brano pop, che viene poi evocato nella scena della giovane cameriera che lo canticchia e lo rifà ascoltare azionando un juke - box; c'è la performance rock di Adriano Celentano nel ballo di Sylvia, la musica da avanspettacolo del locale notturno in cui si esibiscono le ballerine francesi, la malinconica musica del circo suonata nel

numero del clown, la musica dei salotti e delle feste private.

In questo film appaiono le figure e i temi cari a Fellini: le prostitute, le strade di notte deserte, il sacro (la statua di Gesù, la processione del prete), la morte, la pioggia, lo spettacolo, il circo, le feste, la spiaggia, il mistero, la magia, i personaggi "felliniani" (tra tutti il vecchio che prega la Madonna a mani giunte, la vecchia nobildonna con la corona in testa e la cicca in bocca che pare la caricatura della regina d'Inghilterra).



>> Montaggio

Montato da **Leo Catozzo** (l'inventore della nota pressa), il film, nella sua struttura episodica, mantiene nei singoli episodi l'illusione classica di continuità spazio - temporale. Lo fa impiegando il montaggio classico e contiguo. Quando la narrazione implica salti di tempo o di luogo vengono impiegate la dissolvenza incrociata, se l'ellissi di tempo che si vuol suggerire è breve, e il fondu nero quando l'ellissi è più lunga o si cambia completamente situazione o episodio.

La dissolvenza incrociata è usata di frequente nel film, e non solamente a scopo drammatico, ma anche estetico, come nella sequenza di Sylvia che passeggia nella notte di Roma, accarezzando un gattino fino ad arrivare alla Fontana di Trevi: l'alternarsi dei suoi PP a piani più larghi è più armonioso e dolce con l'impiego di questo effetto.

Il ritmo è funzionale al racconto, abbastanza lento, ma il film non è mai noioso, sorretto da vivaci movimenti di macchina e da sapiente e meticolosa orchestrazione dell'azione e della messa in scena.

Ho notato solo un piccolo errore di montaggio che non passa inosservato, è sicuramente la conseguenza di una disattenzione in fase di ripresa della scena. Nella scena iniziale, in cui Marcello va a caccia di vip in un ristorante di alta classe ed incontra Maddalena, egli si avvicina ad un tavolo chiamato da un distinto signore. Nell'inquadratura a FI si vede Marcello avvicinarsi e si stacca sulla sua MF mentre si abbassa per parlare con l'uomo: in questa seconda inquadratura contigua Marcello sta fumando una sigaretta che prima non aveva.

>> Considerazioni

Film straordinario per tanti aspetti, alcune sequenze de *La dolce vita* sono indimenticabili. È un film ricco di riflessioni sulla società italiana degli anni '60, è un suo affresco sociologico vivissimo.

A Fellini dobbiamo il termine "paparazzo": il fotografo di Marcello diventa sinonimo dei fotoreporter d'assalto di vip, figura che è la trasposizione dei miseri desideri della società moderna, in cui si ha tempo e voglia di spiare e invidiare il vicino più bello e fortunato, si chiacchera tanto senza dire nulla, si legge la cronaca rosa dimenticandosi di tutti gli altri colori che ci circondano.

Già allora, a pochi anni dall'istituzione della tv italiana, Fellini vede nel nuovo mezzo elettronico la superficialità e la falsità di uno strumento in grado di cambiare la vita delle persone; tema questo, la televisione e il suo impatto sociale, che riprenderà successivamente nei suoi *Ginger e Fred* (1985) e *L'intervista* (1987). La televisione arriva a creare l'evento, a gonfiarlo ed amplificarlo nelle pareti domestiche. Solo l'arrivo del padre dei ragazzini che dicono di vedere la Madonna e guidano una schiera di ferventi cristiani, sotto una pioggia dirompente, porrà fine all'illusione: solo la realtà vera può metter fine alla realtà televisiva: "Ha detto la Madonna che se non si costruisce una chiesa qui non viene più. Bonanotte! Andate a casa, andate a casa...".

C'è soprattutto l'acuta critica della società borghese, dei suoi eccessi, del suo benessere eccessivo, un benessere che è solo esteriore, un benessere che in fondo è solo niente, porta noia e disgusto reale, dice Fellini con il film..

Il grande successo commerciale e di pubblico forse non sarebbe stato così dirompente se non fosse stato minacciato il sequestro della pellicola per motivi di ordine pubblico dopo l'anteprima del film. Il pubblico non pagante del cinema Capitol di Milano dopo la proiezione grida: "Basta! Schifo! Vergogna!" e all'uscita dalla sala Marcello Mastroianni viene apostrofato con termini come "vigliacco, vagabondo, comunista". Uno sputo raggiunge Fellini, che cerca di reagire, ma è trascinato via dagli amici. Ma il giorno dopo una folla di spettatori si assiepa all'entrata del Capitol. Il prezzo del biglietto è stato aumentato per l'occasione a mille Lire, ma la gente si accalca e sfonda la porta d'ingresso della sala. Il fatto è che si teme che l'indomani *La Dolce Vita* venga ritirata dalla distribuzione. Di fronte al nuovo evento, il film si avvia così verso un clamoroso successo. E' l'inizio di una nuova epoca. L'Italia falsamente moralista e bacchettona squarcia il velo delle sue ipocrisie e si mostra per quello che è veramente (citazione dal libro di Tullio Kezich *La Dolce Vita con Federico Fellini*, Venezia 1996, pp. 167-69, tratto da www.activitaly.it).

Concludo con la trascrizione del dialogo che Marcello ha con il suo amico Steiner quando va a casa di questi a trovarlo per la prima volta, che è, secondo me, la trasposizione della profonda concezione della vita, dell'arte, della morte del grande Federico Fellini.

Marcello: La tua casa è un vero rifugio, i tuoi figli, tua moglie... lo sto' perdendo i miei giorni...

Steiner: Non credere che la salvezza sia chiudersi in casa. È meglio la vita più miserabile, credimi, che un'esistenza protetta da una società organizzata, in cui sia previsto, tutto perfetto... È la pace che fa paura, temo la pace più di ogni altra cosa. Mi sembra che sia soltanto un'apparenza e che nasconda l' inferno. Pensa cosa vedranno i miei figli domani... "Il mondo sarà meraviglioso" dicono. Ma da che punto di vista, se basta uno squillo di telefono ad annunciare la fine di tutto. Bisognerebbe vivere fuori dalle passioni, oltre i sentimenti, nell'armonia che c'è nell'opera d'arte riuscita. In quell'ordine incantato. Dovremmo riuscire ad amarci tanto, da vivere fuori del tempo, distaccati. Distaccati...

>> Sponsor

Quelli che potrebbero essere sponsor, presunti o reali del film: la *Margarina Foglia d'Oro*, *L'aranciata Smpellegrino* e *la Crodo* (società di produzione di note bevande gassate, quella del più famoso Crodino). Lo so', pare brutto parlare di sponsorizzazioni per un film così straordinario, ma partendo dalla consapevolezza che ogni piccolo particolare del film è voluto, filtrato, ricercato dal regista, a cui nulla (o quasi) sfugge, non mi spiego diversamente l'inserimento di questi elementi nel contesto della scenografia... elementi che appaiono, ai miei occhi, pubblicità occulta. Cito infine la presenza del cartellone del film *Ultima notte a Warlock*, di *Edward Dmytryk*, film uscito mentre si girava *La dolce vita*, che forse è un elemento per dare una precisa connotazione storica al film stesso, o forse un omaggio di Fellini al grande regista canadese (che, tra l'altro, fu uno dei 10 *grandi* di Hollywood accusati di comunismo che si lasciarono intimidire dal maccartismo).

