



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Università
Ca' Foscari
Venezia

Università degli Studi di Padova

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di studi Linguistici e Letterari

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in
Musica e Arti Performative

Classe LM-45

Tesi di laurea

*“L'amico magico” : Nino Rota e Federico Fellini. La musica per
“Otto e mezzo”*

Relatore
Prof. Roberto Calabretto

Chiara Di Bert
n° matr. 1061650 / LMMAP

Anno Accademico 2015-2016

INDICE:

Introduzione	pag. 4
1. Il sodalizio Rota-Fellini	pag. 6
1.1 Nino Rota: <i>l'enfant prodige</i>	
1.2 <i>L'infanzia di San Giovanni</i> : esercizio stilistico oppure opera d'arte?	
1.3 La musica per l'infanzia	
1.4 Il soggiorno americano	
1.5 Gli anni della Lux Film	
1.6 Rota e il neoclassicismo	
1.7 Il binomio Rota-Fellini	
1.8 La musica personaggio	
1.9 La musica secondo Federico Fellini	
2. <i>Otto e mezzo</i>	pag. 30
2.1 Il film	
2.2 Guido e gli altri protagonisti	
2.3 Premi e riconoscimenti	
2.4 La trama	
3. La colonna sonora	pag. 47
3.1 Musica diegetica e non diegetica	
3.2 L'orchestrazione	
3.3 Musiche di repertorio e composizioni di Rota	
3.4 Suoni e rumori	
3.5 Il silenzio e la musica elettronica	

4. Analisi della colonna sonora del film	pag. 55
Conclusioni	pag. 146
Bibliografia	pag. 149

Introduzione

L'argomento che ho scelto per questa tesi è l'analisi della colonna sonora del film *Otto e mezzo* di Federico Fellini: ho analizzato singolarmente i temi musicali composti da Nino Rota e i brani sinfonici scelti dallo stesso per il film dal punto di vista armonico, strumentale e anche da quello puramente emozionale; ho analizzato anche tutta la colonna sonora presa nella sua complessità e interezza, e ho cercato di comprendere lo stile di Rota e le motivazioni che hanno portato il compositore e il regista a effettuare delle precise scelte e associazioni visivo-musicali.

In particolare, il lavoro si divide in quattro parti: nella prima mi sono focalizzata sulla formazione artistica di Rota (la quale è stata determinante per la creazione di un suo stile personale, poetico e musicale), il suo ingresso alla Lux Film (sullo sfondo di un'Italia in cui l'interesse per la musica da film era germogliato non da tanto tempo), sul fortunato incontro tra il compositore e il regista, il loro rapporto e il sodalizio.

Nella seconda parte ho cercato di analizzare il film, *Otto e mezzo*, non ancora dal punto di vista musicale ma da quello strutturale e psicologico, ovvero quello che va oltre l'aspetto puramente visivo; ho cercato di spiegare il significato dei pensieri del protagonista Guido Anselmi, che rispecchia l'anima del regista che lo ha creato, il suo rapporto con il film che non riesce a creare, con i componenti della troupe, con le donne e i motivi della sua incapacità di azione e di reagire di fronte alla vita.

La terza parte è dedicata alla macrostruttura musicale del film, in particolare alle caratteristiche musicali generali peculiari dell'opera: ad esempio ho notato che all'interno del film il compositore inserisce brani celebri di repertorio oltre alle sue composizioni. Ho descritto anche l'uso particolare che fa della musica: essa è presente sia diegeticamente all'interno della narrazione sia non diegeticamente, e Rota crea a volte una mescolanza surreale (degli stessi metodi espressivi) e una non corrispondenza tra immagine e suono, falsando la relazione uditivo-visiva all'interno dello spettatore (uno dei tanti esempi che posso citare riguarda il momento in cui la musica a piena orchestra che si sente nel film corrisponde visivamente a un piccolo complessino composto da pochi elementi, oppure quando la soubrette Bon-bon balla e canta accompagnata musicalmente nella scena, come se gli strumentisti e la musica fossero

realmente presenti all'interno della scena stessa). Il compositore infine ha dato molta importanza anche ai suoni della natura, ai rumori e alla musica elettronica.

La quarta parte, ovvero il capitolo più vasto, che rappresenta il fulcro e l'argomento centrale della tesi, è dedicata all'esposizione dei relativi temi musicali, alla loro spiegazione dal punto di vista melodico e armonico, e alla comprensione dei loro significati in comparazione con le immagini del film, ovvero le emozioni che il compositore e il regista volevano trasmettere allo spettatore; infine ho aggiunto, per ogni sequenza musicale, varie parti della sceneggiatura, ricavata sia da quella originale (in molti punti differente dal lungometraggio) sia dal film.

Nel lavoro svolto ho quindi cercato di comprendere e di spiegare le modalità con cui il compositore utilizza la musica e il motivo per cui usa determinati suoni, brani musicali o rumori, e come, in perfetto accordo col regista, egli utilizza gli stessi all'interno del film e come sono stati abbinati alle immagini in movimento.

Per questo lavoro mi sono servita di una bibliografia, dei manoscritti situati all'interno dell'archivio "Nino Rota" presso la Fondazione Giorgio Cini che si trova nell'isola di San Giorgio a Venezia, del programma *Finale* (edizione 2007) con cui ho trascritto i manoscritti rotiani e della visione del film.

Ho utilizzato un metodo analitico: ho comparato le immagini con la musica, ho ascoltato i brani musicali sia singolarmente sia con le immagini in movimento, come allo stesso modo ho guardato il film con e senza suoni, per cercare di capire quali sensazioni ed emozioni volevano trasmettere Rota e Fellini con determinate associazioni e come si relazionano tra di loro la visione e l'ascolto.

1. Il sodalizio Rota-Fellini

1.1 Nino Rota: *l'enfant prodige*

Il nome di Nino Rota rimane legato alla storia soprattutto per lo storico sodalizio con il grande regista Federico Fellini, «che soltanto la morte è riuscita a spezzare»¹. Agli albori della collaborazione il compositore era già conosciuto e affermato (aveva già composto più di cinquanta colonne sonore), mentre Fellini era solo all'inizio della sua carriera².

Rota era un bambino prodigio, a quattro anni suonava già il pianoforte e possedeva già quelle qualità che lo avrebbero contraddistinto per tutta la vita e che gli avrebbero permesso di compiere lavori straordinari: un raffinatissimo istinto³ e una geniale intuizione. Egli si divertiva a suonare e a comporre, e il suo talento era emerso fin dalle prime improvvisazioni in cui si scorgeva il suo immenso estro creativo⁴. Rota era immerso fin da piccolo in un ricco ambiente musicale e la sua casa era da sempre frequentata da artisti quali Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella e Arturo Toscanini, quindi la musica era una realtà quotidiana e familiare⁵.

Per Rota la musica era un divertimento, un gioco ed egli aveva sempre un approccio ludico e istintivo a essa: egli componeva e improvvisava in maniera sempre libera e non intrappolata in schemi rigidi, le sue musiche erano sempre evocative e facevano venire in mente allo spettatore delle immagini⁶. Sulla sua genialità la mamma di Rota sosteneva:

A otto anni, Nino improvvisava al piano e armonizzava naturalmente, quasi i tasti si presentassero sotto le sue dita tutti intonati e giusti. [...] Il mondo dei suoni lo incantava senza meraviglia. Ci cresceva in mezzo ed era la condizione naturale del suo vivere. Non sentiva che musica in casa...⁷.

¹ De Santi Pier Marco, *Nino Rota, le immagini e la musica*, Firenze, Giunti, 1992, p. 8.

² Russo Paolo, *E Fellini si confessava con Rota, "Nino, non sopporto la musica"*, in http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/10/05/news/dialogo_fellini-rota-22735375/

³ De Santi Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Bari, Editori Laterza, 1983, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 8.

⁶ *Id.*, *Nino Rota, le immagini e la musica cit.*, p. 11.

⁷ *Ivi*, p. 16.

La musica di Rota è caratterizzata da un profondo lirismo e da un'infinita spontaneità, qualità che lo contraddistingueranno sempre poiché anche da adulto, come da bambino, riuscirà a mantenere quella fanciullezza che emerge fin dalle prime composizioni e che manterrà anche successivamente, preferendo sempre un lirismo intriso di poeticità e commovente ingenuità⁸, come cita De Santi:

Mentre si verifica nella maggior parte dei giovani dell'ultima generazione un fermento polemico e un desiderio di continue esperienze, il nostro compositore ha preferito quasi sempre astrarsi da ogni movimento e isolare il proprio modo creativo [...]. Nella sobrietà e nella chiarezza dei mezzi espressivi della sua arte, ancora in formazione, è evidente però la tendenza ad una costruzione puramente musicale, lungi da ogni superstruttura letteraria, verso una forma di primitivismo, non voluto o polemico, ma ingenuo e spontaneo: primitivismo che si manifesta come natura lirica, e che non ha alcun riferimento storico⁹.

[...]

Nel ventesimo secolo, Nino Rota è stato uno dei rari compositori che siano rimasti fedeli a se stessi e che abbiano scritto musica secondo le proprie convinzioni. Come italiano, era un vero melodista, non vergognandosi di continuare a scrivere ispirate melodie in un periodo in cui i suoi contemporanei si sono votati a esperimenti intellettuali e a rumori non musicali. Le sue musiche da film rimarranno le migliori prodotte in quel genere¹⁰.

1.2 *L'infanzia di San Giovanni: esercizio stilistico oppure opera d'arte?*

Rota era un *enfant prodige* e a otto anni compose già i primi brani; il primo grande successo di Rota fu nel 1922 quando, a soli undici anni, compose l'oratorio per soli, coro e orchestra: *L'infanzia di San Giovanni Battista*. La prima esecuzione del brano, avvenuta nel 1923, ebbe un successo straordinario e il compositore fu chiamato addirittura "L'emulo di Mozart"¹¹. Fu nominato così per la sua grandissima dote creativa che si manifestò fin da fanciullo: anche Mozart viveva per le sue creazioni e ciò che li avvicinava erano proprio l'istinto, la spontaneità e la fantasia, qualità che consentivano a Rota di non sottostare a delle regole o a metodi compositivi precisi ma di comporre secondo la propria personale ispirazione¹².

⁸ Id., *La musica di Nino Rota* cit., p. 3.

⁹ Miceli Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 391.

¹⁰ De Santi Pier Marco, *Dedicato a Nino Rota: autografi, partiture, manifesti e fotografie per la storia di un grande musicista*, Firenze, Giunti, 1990, p. 22.

¹¹ Id., *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 12.

¹² *Ivi*, p. 17.

Molti critici hanno cercato di cogliere il vero valore qualitativo dell'opera infantile di Rota, hanno provato a capire se il lavoro potesse essere già maturo o se invece si trattasse di un esercizio musicale di Nino bambino, ma non ancora sufficientemente sviluppato per essere considerato una vera e propria opera d'arte¹³. Su questo argomento ne parla lo studioso Lombardi Francesco:

Hegel, nell'*Estetica*, scriveva che il «talento musicale si annunzia [...] il più delle volte nella primissima gioventù, quando la testa è ancora vuota e l'animo poco colpito», dal momento che «la musica [...] ha a che fare solo con il movimento del tutto indeterminato dell'interno spirituale, con il risuonatore del sentimento privo, per così dire, di pensiero». I recensori (e il pubblico) erano ovviamente colpiti più dal bambino-compositore che dal suo prodotto, le cui ingenuità tecniche ne rafforzavano anzi la particolarità: *L'Infanzia* ebbe successo proprio per i suoi errori, perché era l'incarnazione del flusso spirituale acerbo di un bambino¹⁴.

Sicuramente quindi il talento del compositore emerge fin dall'inizio e lo si vede fin dalle sue prime partiture, ma è anche vero che l'età gioca un ruolo notevole nell'apprezzamento del giovane compositore (da parti del pubblico e dei critici) e contribuisce alla sua definizione di *enfant prodige*, poiché un'opera così breve composta da idee musicali altrettanto brevi e poco sviluppate non potrebbe considerarsi frutto di un compositore maturo¹⁵. L'opera di Nino bambino appare criticamente quindi come «un discorso molto frammentato. La frammentazione è, tradizionalmente, una caratteristica che rema contro l'idea di opera, intesa come costruzione organica. Per questo l'oratorio di Nino appare più come una successione di esercizi piuttosto che come un affresco unitario»¹⁶. E' chiaro quindi, che «ritenere *a priori* che *L'infanzia* sia un'opera d'arte sarebbe possibile solo attribuendo a Nino l'intenzione di creare un prodotto artistico, e cioè considerando che Nino fosse già Rota (cioè un artista che vuole creare un'opera e non uno studente che sviluppa un esercizio)»¹⁷.

¹³ Lombardi Francesco (a cura di), *Nino Rota, un timido protagonista del Novecento musicale*, Torino, EDT, 2012, pp. 1-2-3.

¹⁴ *Ivi*, p. 12.

¹⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁶ *Ivi*, p. 15.

¹⁷ *Ivi*, p. 2.

1.3 La musica per l'infanzia

Tra i brani infantili di Rota si possono ricordare anche le liriche da camera, più precisamente le ventuno composizioni per canto e pianoforte. Questi brani hanno una natura molto eterogenea, ovvero derivano da testi di diversa provenienza che Rota ha musicato: si possono trovare quelli religiosi, testi di Petrarca e di Tommaseo, di Tagore e anche poesie infantili, ad esempio quelle della poetessa Lina Schwarz¹⁸. Queste prime liriche, composte maggiormente tra il 1921 e il 1925, e il 1933 e il 1935 sono state realizzate soprattutto in ambiente domestico e familiare (ambiente che ha caratterizzato quasi la totalità della vita di Rota, cresciuto e immerso nella musica per gran parte del suo tempo), quindi hanno subito notevoli influenze: viene citata per esempio Maria Rota, soprano e cugina del compositore¹⁹. Un'importante caratteristica che si nota è la grande capacità di Rota (nonostante la sua tenera età) di carpire l'animo del testo poetico: egli creava una corrispondenza musicale simile a quella del testo, così la musica che scriveva evocava l'atmosfera del testo scritto, nonché la volontà poetica dell'autore (simili sono soprattutto le liriche dei testi pascoliani)²⁰. Stando a quanto dice Lombardi Francesco:

L'imitazione rotiana, qui come altrove, non è mai uno sforzo accademico (e ancor meno un dissimulato plagio), quanto piuttosto una straordinaria capacità di assorbire alla perfezione, talora in maniera impressionante, i vari linguaggi e generi nei quali di volta in volta s'immergeva, rendendoli naturalmente suoi²¹.

Rota riesce, quindi, a «cogliere il movimento della poesia e tradurlo in un movimento musicale che di quello sia in un certo senso analogia»²², come cita Lombardi Francesco:

E questo ci porta all'ultima osservazione, più generale – ma che scava maggiormente in profondità nell'opera del musicista milanese. Voglio dire che le liriche da camera confermano una delle caratteristiche più significative del Rota compositore (al di là di qualsiasi adesione a qualsivoglia genere musicale):

¹⁸ *Ivi*, pp. 25, 53.

¹⁹ *Ivi*, p. 28.

²⁰ *Ivi*, pp. 29-30.

²¹ *Ivi*, p. 29.

²² *Ivi*, p. 50.

la capacità di forgiare la sua musica in perfetta aderenza a una sollecitazione esterna (sia esso un testo poetico, una scena teatrale o un film). In altre parole, la bravura di Rota nel genere della lirica da camera, quel suo intuito nel creare in pochi tratti musicali delle efficaci analogie sonore con i testi poetici, non è altro che una declinazione particolare del suo modo di comporre, che pervade (con modalità spesso diversissime tra loro) tutto il suo itinerario artistico²³.

1.4 Il soggiorno americano

Un'altra caratteristica di Rota era quella di considerare la musica universale: non esisteva quella colta e quella non colta, da cinema e classica, ma per lui tutto era musica, i suoi brani erano composti da una fusione di tanti stili e di tanti generi (da quella definita classica a quella moderna, egli non faceva distinzione), inseriva inoltre elementi di musica popolare all'interno di quella classica e viceversa, grazie anche al suo bagaglio culturale acquisito durante il periodo di studio effettuato in America che gli permise di ispirarsi a musicisti quali George Gershwin, Aaron Copland, Cole Porter e Irving Berlin²⁴. Stando a quanto è riportato dallo studioso Surian Elvidio:

Tutti questi compositori, nell'intento di creare uno stile di impronta prettamente americana, cercarono di fondere elementi melodico-ritmici del jazz e del repertorio folkloristico nazionale con stilemi di origine europea. Questo indirizzo è stato seguito da Copland in particolare. Egli scrisse una serie di lavori sinfonici in uno stile neoclassico di ascendenza stravinskiana che fanno largo uso di autentiche melodie folkloriche e di motivi popolari di danza, destinati a piacere immediatamente al grande pubblico²⁵.

Un indirizzo differente fu seguito invece da altri compositori quali Charles Ives²⁶, che «convogliarono le proprie energie creative verso la messa a punto di un linguaggio

²³ *Ivi*, p. 73.

²⁴ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 10.

²⁵ Surian Elvidio, *Manuale di storia della musica (Il Novecento, vol. 4)*, Milano, Rugginenti Editore, 1995, p. 974.

²⁶ «Senza rifiutare totalmente la tradizione, egli elaborò una sintassi musicale tanto complessa quanto aliena da ogni sistematicità, aperta a ogni struttura sonora che potesse soddisfare la propria ispirazione personale. Carattere tipico e originale della sua musica è il frequente impiego di citazioni di motivi popolari [...], distorti armonicamente e spesso sovrapposti a contrastanti masse sonore, e combinati con ritmi intricatissimi e con densi tessuti contrappuntistici. Questo gusto avventuroso per lo sperimentalismo che interessa tutte le componenti del linguaggio musicale [...] indubbiamente affonda le sue radici nel movimento filosofico trascendentalista americano di ispirazione fortemente libertaria, che ebbe centro intorno a Boston». *Ivi*, p. 975.

di sorprendente modernità, perlopiù elaborato indipendentemente dalle contemporanee ricerche delle avanguardie europee»²⁷.

Un altro genere musicale che ebbe un notevole successo fu il *musical* (o *musical comedy*), nato a Broadway, che voleva essere un «adattamento al gusto americano dell'operetta europea»²⁸, come spiega Surian Elvidio:

È un tipo di spettacolo teatrale di carattere brillante, misto di musica, danza e dialoghi parlati. Ad un intreccio di ambientazione attuale, ora comico, ora sentimentale (senza escludere talvolta motivi tragici), di norma legata alla realtà popolare americana, si accompagnano brani musicali di facile comunicativa, alcuni di rara sottigliezza e qualità musicali: canzoni di musica leggera, pezzi d'insieme, cori, balli, brani ispirati all'opera lirica²⁹.

Tra i più celebri compositori di questo genere musicale ricordo Cole Porter (1891-1964), George Gershwin (1898-1937) e Leonard Bernstein (1918-1990)³⁰.

Era dunque sullo sfondo di questo clima ricco di culture e stili musicali diversi, che Rota effettuò il suo soggiorno; in quegli anni, Rota era contemporaneamente impegnato a comporre musiche per film ma anche di repertorio classico, da concerto e da camera: si parla soprattutto degli anni della maturità da cui ne scaturirono capolavori assoluti³¹. Egli quindi sapeva fondere e mescolare tanti stili e generi diversi, popolari e classici; in questo modo la sua musica creava spesso una sensazione di confusione all'interno dello spettatore³² poiché gli sembrava di averla già sentita tante volte.

Era stato il suo storico maestro Toscanini a “spedire” in America Rota e l'altro talentuoso musicista suo coetaneo, il milanese Gian Carlo Menotti, probabilmente per far intraprendere loro una propria strada lavorativa e musicale personale, separata dall'ambiente materno e familiare, oppure, per dirla in altre parole, per “staccarli dal cordone ombelicale”³³. Un altro motivo che spinse Toscanini a indirizzare i due giovani alla strada americana potrebbe risiedere nella volontà di allontanare i ragazzi

²⁷ *Ivi*, p. 974.

²⁸ *Ivi*, p. 981.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 12.

³² Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 394.

³³ Lombardi, *Nino Rota, un timido protagonista del Novecento musicale* cit., pp. 75-76.

dall'arretratezza musicale italiana e di farli avvicinare al modernismo d'oltreoceano³⁴, sotto la guida di Rosario Scalero, loro insegnante di composizione (il rapporto tra il Maestro e Rota fu abbastanza difficile e Scalero privilegiò sempre di più Menotti e l'altro talentuoso allievo, Samuel Barber³⁵, anche se riconobbe sempre l'immenso talento di Rota).

Di seguito riporto una breve lettera scritta da Rota e indirizzata al suo vecchio maestro di composizione Casella, in cui descrive brevemente il suo soggiorno americano:

Milano, 8 luglio 1932

Caro Maestro,

lascio da parte ogni scusa sul mio silenzio, perché non ne troverei nessuna, che possa adeguare il mio rimorso di non aver saputo superare lo scoglio dello scrivere e esprimerle il mio pensiero che Lei è così spesso vicino! [...] Il mio inverno americano mi è parso proficuo. Con Scalero, dopo parecchi alti e bassi, ci siamo lasciati abbastanza in buona... Reiner è stato del soggiorno americano la persona più interessante e ho molto imparato dal suo corso. Di musica ho scritto un lavoro in quattro tempi per orchestra: ho ancora però da lavorare un po' all'orchestrazione degli ultimi due. Alcuni spunti Lei li aveva sentiti a Castiglioncello e le Sue direttive m'han dato un aiuto indicibile per continuarli. Ho una gran voglia di aver da Lei ancora qualcuno dei suoi preziosi consigli!

Tutto questo mese ho lavorato a un seguito di cinque balli per piccola orchestra che mando al concorso per la Radio del Festival di Venezia. Avrei voluto dirglielo a tempo perché Lei me ne potesse dare un parere: ma mi sono ridotto talmente all'ultimo col lavoro, che ancora non so se farò in tempo a mandarlo domani, come dovrei. A me pare che siano riusciti come desideravo: mi dispiace solo di non averli potuti far vedere a Lei prima. Se non prima, sono sicuro di vederLa a Venezia, e questo mi rallegra molto.

Un saluto carissimo alla zia e un bacione alla sposina.

A Lei un abbraccio di cuore dal Suo Nino³⁶.

1.5 Gli anni della Lux Film

Dal 1933 Nino Rota iniziò a collaborare alla Lux Film, una delle case cinematografiche più importanti di quegli anni³⁷, e lì conobbe anche Federico Fellini. Nei primi anni Rota collaborò sporadicamente e scrisse lavori saltuari, si occupò per

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 87.

³⁶ *Ivi*, p. 93.

³⁷ Roberti Bruno, *Enciclopedia del Cinema*, 2004, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/nino-rota_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nino-rota_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

esempio della parte musicale per il film *Treno popolare* di Raffaello Matarazzo³⁸. Fu dal 1942 che Rota iniziò a lavorare stabilmente per la Lux Film, trascorrendo un intero ventennio a comporre colonne sonore per i film più prestigiosi di quegli anni e collaborando con i registi più acclamati e destinati a diventare delle pietre miliari della storia del cinema. In quegli anni, numerosi erano i compositori che collaboravano alla Lux, tra i quali vi era Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Giovanni Fusco³⁹ e tanti altri, musicisti che poco c'entravano con l'universo cinematografico, poiché in quel periodo (fino agli anni '30 circa) non era ancora stata delineata una musica propriamente "da film", quindi non le era stata conferita una giusta importanza e dignità, ma i produttori si limitavano ad inserire all'interno dei propri lungometraggi musicchette banali e clichés commerciali⁴⁰. La musica da film in Italia era ritenuta da molti volgare e ben lontana da quella "pura" e colta, «l'interesse per la musica da film nell'ambiente musicale italiano mostra una discontinuità e una marginalità, attribuibile non solo agli effetti negativi che nei confronti della musica e del suo studio avrebbe avuto l'estetica crociana, notoriamente refrattaria a tutto ciò che in qualche modo apparisse volgare, ma anche ad una situazione di arretratezza insita nella musicologia italiana stessa, la quale per lungo tempo ha trovato rifugio proprio nell'idealismo crociano»⁴¹.

Verso gli anni '30 si registra un'apertura verso la musica per film, grazie a numerosi interventi su riviste musicali ad opera di Gianandrea Gavazzini, Adriano Lualdi, Roman Vlad e tanti altri critici, «si istituiscono rubriche apposite su periodici di cinema e si svolge il settimo congresso internazionale di musica di Firenze (1950) che viene interamente dedicato alla musica e al cinema, visto essenzialmente più che altro dal punto di vista dei compositori. Negli anni '60, l'unico titolo citabile è il volume *Colonna sonora*, a cura di Glauco Pellegrini e Mario Verdone, basato su un'omonima serie di trasmissioni televisive concepita con intenti divulgativi. Fu Guido Gatti, verso la fine del 1964, che sollecita Glauco Pellegrini, direttore del programma, affinché

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Calabretto Roberto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d'autore nel cinema italiano* p. 2, in *Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in Alberto Farassino, *Lux Film Rassegna Internazionale Retrospectiva*, Perugia, editrice Il Castoro, 2000.

⁴⁰ *Ivi*, p. 4.

⁴¹ Dalla Polla Clio, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½*, tesi di laurea in storia del cinema, Università degli studi di Trieste, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002/2003, p. 28.

proponesse alla tv, dove da qualche anno egli realizzava ampi programmi musicali, un nuovo ciclo rivolto ai lavori dei musicisti del cinema italiano. Lo stesso Gatti vi collabora. La proposta presentata alla Rai-Radio Televisione Italiana, è quella di offrire ai telespettatori, in sei puntate di un'ora, con presentatrice Giulietta Masina, un panorama della musica che accompagna lo sviluppo del cinema italiano: un programma composto dal settanta per cento di materiale da film e dal restante di partecipazione viva di musicisti, registi, sceneggiatori, produttori, con l'intenzione di illustrare il mondo della musica cinematografica e facendo riascoltare melodie conosciute e di successo»⁴²; tra gli artisti vi erano Alberto Lattuada, Luigi Chiarini, Gian Francesco Malipiero e Pier Paolo Pasolini⁴³.

Come già accennato, Guido Maggiorino Gatti e Fedele D'Amico contribuirono molto all'emancipazione della musica da film e cercarono di elevarla e di conferirle quella dignità artistica che le era stata spesso negata⁴⁴. Lo studioso Calabretto, nel suo saggio, riflette su un'importante questione circa il ruolo che il musicista assume in questa nuova dimensione artistica e professionale, dal momento che egli (e in particolare la musica) viene messo al servizio di un'altra arte, con il conseguente rischio di strumentalizzare la musica e di servirsi di essa per finalità commerciali. La conclusione è infine positiva, poiché viene constatato che la musica non perde la sua dignità se messa al servizio di un regista, ma mantiene il suo elevato valore artistico:

Si pone ora la domanda - inizia D'Amico -, in cui è il nocciolo della questione: il risultato a cui Malipiero [con *Acciaio*] e Tommasini [con *Un colpo di pistola*] sono arrivati si deve a valori di pura musica, oppure al fatto che l'intelligente abilità di questi due artisti li ha portati a piegarsi alle esigenze del loro compito del momento, prescindendo dalla circostanza che la loro musica avesse o meno valore d'arte?⁴⁵.

[...]

La partitura di Tommasini va però apprezzata anche grazie a virtù proprie, non meramente riconducibili alla funzionalità cinematografica, e D'Amico infatti non esita nel porla a fianco delle altre composizioni, alla "musica pura", del compositore.

La musica da film, grazie a questo ulteriore intervento in sede critica, viene ancor più legittimata, anche se il compositore che lavora per il cinema assume

⁴² *Ivi*, p. 29.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Calabretto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d'autore nel cinema italiano* cit., p. 8.

⁴⁵ *Ivi*, p. 13.

una tipologia che lo vede a servizio del regista, in grado di utilizzare un linguaggio facilmente plasmabile, adattabile in diverse situazioni⁴⁶.

La Lux Film cercherà sempre di più di collaborare con musicisti di spicco, da Pizzetti a Petrassi, da Luigi Dallapiccola a Nino Rota, il quale era il meno famoso in quegli anni⁴⁷, ma che a differenza degli altri (Pizzetti si ritirerà presto dalle scene poiché la sua musica, troppo drammaturgica, poco attecchiva alla struttura narrativa delle immagini; i suoi brani si sostenevano da sé, erano un universo già formato, e anche Petrassi dimostrò quasi subito di avere ben poco interesse nei confronti del cinema e dichiarò di comporre musica per film unicamente per ragioni economiche⁴⁸) sarà l'unico veramente destinato a diventare il musicista per antonomasia delle musiche da film, e destinato a diventare un importante simbolo della storia del cinema. A differenza di molti altri musicisti, l'esperienza cinematografica per Rota è sempre stata un'attività importante e mai di secondo piano. Riporto uno stralcio di conversazione tra il giornalista e critico musicale Pinzauti Leonardo e Nino Rota, in cui emerge questo argomento:

Pinzauti: Il cinema [...] è stato un fatto importante. Ma per lei la musica da film rappresenta, come è accaduto per altri, una specie di "seconda attività", un impegno di carattere minore, prevalentemente pratico, oppure lei non avverte differenze?

Rota: Ho una natura così poco pratica che, come vede, il cinema non ha cambiato per nulla la mia vita. Né d'altra parte lo considero una seconda attività: perché, di fatto, ne ha tratto vantaggio il mio stesso sviluppo psicologico, e anche quello musicale. Certo un lato negativo c'è stato: quello di aver dovuto perdere tanto tempo... non tutti i film valgono ugualmente la pena⁴⁹.

Le canzonette, i pezzetti di Rota piacquero subito moltissimo, erano musiche orecchiabili, musicali e fresche⁵⁰; egli iniziò a collaborare nel 1942 con un film di Raffaello Matarazzo, *Il birichino di papà*. Stando a quanto dice lo studioso Calabretto Roberto:

⁴⁶ *Ivi*, p. 14.

⁴⁷ *Ivi*, p. 15.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 17-18.

⁴⁹ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 43.

⁵⁰ Calabretto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d'autore nel cinema italiano cit.*, p. 25.

Rota qui ha già modo di mettere in risalto la sua ineguagliabile capacità di melodista, tratto che accomuna le sue prime colonne sonore degli anni '40-'50, generalmente contraddistinte da colori orchestrali leggeri e motivi di presa rapida e immediata⁵¹.

Rota collaborò intensamente anche col regista Renato Castellani, di cui merita ricordare il film *Zazà* in cui si scorge una delle caratteristiche del compositore che sarà una peculiarità del suo stile⁵²: la capacità di «assumere delle sembianze “camaleontiche”, nel senso che l’ambiente *Belle Époque* in cui il film si svolge viene riflesso nello stile di canzonette ch’egli scrive»⁵³. Riguardo allo “stile Rota” cito Calabretto Roberto:

Dopo quelli creati con Castellani e Matarazzo, vanno ricordati quelli con Mario Soldati (a partire dal 1945 con *Le miserie di Monsù Travet*), Carlo Borghesio, Alberto Lattuada, Mario Camerini, Luigi Comencini e altri.

Grazie alle colonne sonore di tutti questi film, non tutte inevitabilmente d’eccelsa qualità, nel mondo del cinema si afferma uno “stile Rota”. Esso consiste nella perfetta aderenza della musica alle immagini, nella grande capacità che i temi hanno di ricordare situazioni, emozioni, stati d’animo secondo le convenzioni tipiche del suo linguaggio musicale. Un grande uomo di cinema senza dubbio, il primo che abbia lavorato con la consapevolezza di ciò che si accingeva a fare, contrariamente agli autorevoli musicisti sopraccitati. Non solo, un musicista il cui linguaggio sembrava predestinato a commentare musicalmente le immagini.⁵⁴

Nino Rota infine divenne quindi il musicista ufficiale e più importante della Lux e iniziarono per lui gli anni di vero successo. Importante la collaborazione con Luchino Visconti ad esempio per il film *Senso*, in cui Rota dovette compiere un ingegnoso lavoro di orchestrazione per adeguare la *Settima Sinfonia* di Bruckner al film⁵⁵. Un’altra

⁵¹ *Ivi*, p. 26.

⁵² Ho già accennato in precedenza l’abilità di Nino Rota nel saper tradurre e trasformare qualsiasi forma d’arte (che si tratti di immagini in movimento o di testi teatrali) in un’adeguata corrispondenza musicale.

⁵³ Calabretto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d’autore nel cinema italiano* cit. p. 26.

⁵⁴ *Ivi*, p. 27.

⁵⁵ *Ivi*, p. 30.

collaborazione da non trascurare fu quella di Rota con Mario Soldati, da cui ne scaturirono più di dieci film⁵⁶.

La storica collaborazione con Federico Fellini iniziò nel 1952 con *Lo sceicco bianco*. Stando a quanto dice lo studioso Calabretto Roberto:

L'incontro di Rota con il regista riminese ha i caratteri dell'evento straordinario e difficilmente ripetibile. Il vero e proprio rapporto viscerale che lega le loro esperienze artistiche, a tal punto che si è soliti parlare del "binomio" Rota-Fellini, ha i caratteri dell'eccezionalità⁵⁷.

Gli anni Cinquanta e Sessanta furono i più floridi e soprattutto per il Maestro Nino Rota il 1963 fu un anno particolarmente felice: appartenevano a lui le composizioni per i film *Il Gattopardo* di Luchino Visconti e *Otto e mezzo* di Federico Fellini, film che riscontrarono un immenso successo e destinati a rimanere nella storia della cinematografia.

Gli anni Sessanta quindi furono molto importanti e gli impegni per il compositore iniziarono a diventare sempre più faticosi: non potrà più comporre più di una o due colonne sonore all'anno poiché la consistenza e l'importanza dei film diveniva sempre maggiore rispetto agli anni Cinquanta, per cui i brani da scrivere non erano semplici note e temi da commento, ma la struttura filmica e dunque di conseguenza musicale era sempre più complessa e articolata⁵⁸, come per esempio nel celebre film *Otto e mezzo* di Fellini.

1.6 Rota e il neoclassicismo⁵⁹

Rota era un musicista con un repertorio vastissimo che spazia da quello classico a quello cinematografico e nonostante la grandissima quantità di musiche scritte, a differenza di tanti musicisti coevi, egli non incorre in ripetizioni, banalità e clichés, ma

⁵⁶ Calabretto Roberto, *Molto più di un semplice ronron. La musica nel cinema di Mario Soldati in L'altro Novecento di Nino Rota, Atti dei Convegni nel centenario della nascita*, a cura di Tortora Daniela, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014, p. 306.

⁵⁷ Id., *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, Diastema, V/11, 1995, p. 65.

⁵⁸ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 84.

⁵⁹ Lombardi, *Nino Rota, un timido protagonista del Novecento musicale* cit., p. 96.

mantiene una propria personalità, ricomincia daccapo ogni volta che crea un brano diverso, ogni tema musicale era a sé stante e trattato nella sua unicità⁶⁰.

Riporto degli stralci dell'intervista fatta da Sergio Miceli a Nino Rota:

S.M. Maestro, vorrei conoscere il suo commento a un'opinione molto diffusa in ambito critico-musicale secondo la quale non c'è ragione di ascoltare la musica per film al di fuori del contesto cinematografico.

N.R. Ma quanta musica di oggi, non legata al cinema, è utile ascoltare?... Questo è il punto... Questo è l'interrogativo... Secondo me ci può essere una musica di film [sic] che può avere una sua unità. Si riunisce in un disco e funziona, ha una sua piacevolezza, una sua continuità... Effettivamente, quando faccio musica di film – ed è una qualità che penso di avere, anche se non viene messa in evidenza – ho la possibilità di fare una cosa che abbia anche una sua autonomia discorsiva. Però è difficile dire se ha più validità questa musica – che non è fine a se stessa ma ha una sua ragione d'essere evidente in un film, il quale può avere un valore artistico forte, magari accresciuto ulteriormente grazie alla musica – oppure se ha più validità una musica che forse ha una sua autonomia ma che non ha... Vitalità.

Giorni fa, a Bari, ho parlato in conservatorio con dei ragazzi ch'erano stati a sentire un concerto in cui c'era un pezzo di Nono. «Vi è piaciuto?» Hanno risposto: «Sembrava musica da film; musica da film dell'orrore... Di Hitchcock, con quei suoni...». Vai a dire a Nono che la sua sembra musica di film... [ride] Che succedrebbe?... Vallo a dire a Pestalozza... Che succedrebbe?

Ora, per esempio, quel genere di musica di film ho sempre evitato di farlo... Quando scrivo la musica per un film evito di fare “musica da film”.

S.M. Questo mi pare molto evidente.

N.R. Evito di farla, perché se devo farla in quel senso allora dico al rumorista di prendere i modulatori elettronici... La lascio fare a lui. La mia musica comincia dove il suono si distingue dal rumore, o dall'impressione epidermica. Quindi a suo modo deve avere una sua autonomia⁶¹.

[...]

S.M. Questa possibilità di non cedere a un certo tipo di cliché implica una autonomia decisionale, o quanto meno significa che c'è una buona sintonia fra le sue esigenze e quelle dei diversi registi con i quali ha lavorato.

N.R. Guardi, io ho fatto delle musiche di carattere anche molto leggero, perfino una canzonetta, manipolata per tutto il film, ma non era “musica di film”, quella che va dietro l'immagine con tutti i suoi stereotipi e che – nel senso in cui mi raccontavano i ragazzi in conservatorio – crea soltanto una sensazione, è un commento scontato, ovvio (mentre ascoltando quella stessa musica in concerto non sembra ovvia).

S.M. Talvolta mi è parso di notare – ma non mi riferisco a un film in particolare – che quella certa autonomia discorsiva della componente musicale, di cui

⁶⁰ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., pp. 397-398.

⁶¹ Id., *Colloquio con Nino Rota* in *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 451-452.

abbiamo appena detto, e che senza dubbio è un pregio, possa correre il rischio di “sopravanzare” il film.

N.R. Le dirò una cosa: può esserci una musica molto banale in se stessa, che messa in un film può creare per contrasto un risultato originale, mentre se la si ascolta da sola...⁶².

Rota aveva la capacità di saper tradurre qualsiasi immagine in un'appropriata corrispondenza musicale, egli cercava il sentimento adeguato corrispondente a una tale immagine filmica⁶³ e questa caratteristica fondamentale della sua poetica musicale contribuisce a creare «uno «stile Rota»: esso consiste nella perfetta aderenza alle immagini, nella grande capacità che i temi hanno di ricordare situazioni, emozioni, stati d'animo secondo le convenzioni tipiche del suo linguaggio musicale»⁶⁴.

Il percorso musicale di Rota fu un cammino, una ricerca in cui egli prima di definire un proprio stile personale, una propria personalità e maturità musicale, prese spunto e insegnamento da molti musicisti tra cui i suoi insegnanti di composizione italiani ed esteri, dalla frequentazione giornaliera di famosi musicisti che facevano quotidianamente visita alla sua casa, dai numerosi spettacoli a cui egli assistette; egli ebbe quindi sempre uno stimolo musicale notevole e imparò molto da tutte le sue esperienze, musicali e di vita, da cui trasse costantemente spunto per le sue composizioni. Una certa maturità e una notevole coscienza musicale, nonché una maturazione ed elaborazione del suo stile, divennero sempre più personali fino ad approdare nel 1935 con un brano in cui si scorge già il suo stile: il «*Quintetto* per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa oggi considerato, a ragione, uno dei capisaldi del catalogo cameristico rotiano»⁶⁵. Cito lo studioso Lombardi Francesco:

Se il tono della composizione è chiaramente neoclassico, quello che la caratterizza con maggior forza, al di là della struttura sorvegliatissima e armoniosissima a un tempo, è la qualità del canto, la voce chiarissima, la melodia sempre ispirata. La partitura composta da Rota ha il respiro pieno di chi sembra aver ritrovato sé stesso e la propria più intima natura. È un gesto, un modo, uno stile che non lo abbandonerà più, con tutti i distinguo possibili fra le opere più o meno riuscite, le committenze più o meno facili. Rota ha acquisito una sua voce, e uso questo termine per sottolineare come tutta l'opera musicale

⁶² *Ivi*, pp. 452- 453.

⁶³ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 3.

⁶⁴ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½* cit., p. 49.

⁶⁵ Lombardi, *Nino Rota, un timido protagonista del Novecento musicale* cit., p. 96.

di questo autore tenda verso l'assertività piena e diretta e perciò sia inesorabilmente destinata a distaccarsi dall'evoluzione linguistica a lui contemporanea⁶⁶.

I brani musicali di Rota, nonostante fossero caratterizzati anche da dissonanze e intervalli di seconda (per gli effetti particolari che scaturivano da quest'uso e non per un utilizzo voluto di quei particolari metodi espressivi), sono piuttosto distanti dalla musica dissonante moderna atonale, la quale è caratterizzata da un'instabilità uditiva in cui i suoni producono nell'ascoltatore una sensazione di tensione e di contrasto, generata da un uso diverso e nuovo degli intervalli: ad esempio l'uso della seconda minore e maggiore, la quarta aumentata, la nona maggiore e quella minore. I sentimenti che scaturivano da questo tipo di intervalli erano nuovi rispetto all'armonia tonale: troviamo emozioni di inquietudine, tensione e angoscia⁶⁷. Gli stilemi musicali di Rota «denotano una freschezza che [egli] sapeva trasmettere nelle sue canzonette e marcette e nei suoi ballabili, che tanto piaceranno a Fellini»⁶⁸.

La tensione di Rota verso una musica tonale deriva anche dall'influenza musicale e stilistica del suo maestro Casella, stando a quanto dice lo studioso Calabretto Roberto:

La necessità di ripristinare il sistema tonale che Casella, dopo aver vissuto a Parigi le intemperie dell'impressionismo, del wagnerismo e della dodecafonìa, proclamò a spada tratta al momento del suo rientro in patria, trova in Rota, a distanza d'anni, un fedele assertore a tal punto che la fedeltà alla sintassi tonale diviene uno dei tratti distintivi del suo linguaggio musicale.⁶⁹

Come accennato in precedenza, una delle più evidenti qualità e caratteristiche di Rota è sicuramente quella di saper spaziare da un genere all'altro, mescolando senza alcun pregiudizio brani classici e moderni con la propria ispirazione personale. Questa capacità deriva probabilmente dalla libertà conferitagli fin dall'inizio dei suoi studi di composizione da Casella⁷⁰, il quale privilegiava la libertà di espressione rispetto alla rigidità degli schemi compositivi. Cito lo studioso Calabretto Roberto che ha approfondito questo argomento:

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Polacchi Barbara, *La dissonanza*, in <http://www.guidaallascolto.it/dissonanza.html>

⁶⁸ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½* cit., p. 49.

⁶⁹ Calabretto, *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota* cit., pp. 62-63.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 61-62.

Le ore passate accanto a Casella permettono poi a Rota di conoscere e apprezzare la sua musica *à la manière de...* metafora di quel camaleontismo stilistico, vera e propria cifra stilistica del compositore romano, che il giovane allievo eredita pienamente. L'assimilazione degli idiomi musicali provenienti da molteplici poetiche compositive, che rende il catalogo di Casella cartina al tornasole di tutti i suoi amori musicali, si fa strada anche in Rota, nel suo gusto verso il *pastiche* e nella sua propensione ad essere "un compositore-spugna, inconsapevole plagiario, continua enciclopedia di citazioni proprie ed altrui che renderebbero compito disperato ogni tentativo di individuare realmente la percentuale di musica 'già scritta' contenuta nelle sue partiture"⁷¹.

Più che di un plagiario si può parlare di un Rota artigiano⁷² per la bravura con cui esegue i compiti suggeritagli dai registi e l'abilità di saper manipolare brani musicali e adattarli egregiamente alle immagini in movimento; egli è «capace di modificare materiali musicali preesistenti, facendoli diventare nuovi, adattandoli alle immagini di un film in modo funzionale»⁷³.

1.7 Il binomio Rota-Fellini

Federico Fellini aveva iniziato la sua carriera facendo il caricaturista per il "Marc' Aurelio" e a poco a poco iniziava a farsi strada all'interno del mondo del cinema, iniziando come sceneggiatore per *Roma, città aperta* di Rossellini (1945) e proseguendo poi con la coregia di *Luci del varietà* (1950) assieme ad Alberto Lattuada⁷⁴. Il primo film in cui si è dedicato interamente alla regia da solo e non in collaborazione con altri registi (con cui ha lavorato ad esempio per il già accennato *Luci del varietà* o come farà successivamente per i film *Amore in città* del 1953 e *Boccaccio '70* del 1962) è *Lo sceicco bianco*, proseguendo poi con *I vitelloni* del 1953 e *La strada* del 1954⁷⁵. Stando a quanto dice lo studioso Brunetta Gian Piero:

La strada segna una svolta nell'opera felliniana: se in precedenza egli aveva constatato e privilegiato il senso della solitudine, dell'aridità e del vuoto esistenziale, con Gelsomina, Zampanò e il Matto, riparte da zero, dalle forme più elementari di comunicazione, per « scoprire il legame profondo che lega una persona all'altra », e, al tempo stesso, per cogliere i rapporti tra l'individuo e la

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*. p. 62.

⁷³ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 58.

⁷⁴ Miceli, *Colloquio con Nino Rota in Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 406.

⁷⁵ http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/federico-fellini/155528?refresh_ce (s.i.a.)

natura, sentendo echi misteriosi di forze sovranaturali, collegando ogni elemento a un più ampio disegno provvidenziale⁷⁶.

Prima di giungere ai due capolavori che segneranno profondamente la storia del cinema italiano, *La dolce vita* del 1960 (film che «chiude e apre una nuova stagione del cinema italiano, abbracciando e precorrendo non poche linee di sviluppo futuro»⁷⁷) e *Otto e mezzo* del 1963, Fellini girerà *Il bidone* (1955) e *Le notti di Cabiria* (1957). Cito lo studioso Brunetta Gian Piero:

Più modesto, dal punto di vista dell'invenzione figurativa e narrativa, rispetto alle opere che lo precedono, *Il bidone* costituisce, comunque, una verifica e un'ulteriore avanzata verso gli affreschi più grandiosi della *Dolce vita* e di *8 e ½* e mostra, rendendolo più plausibile, il legame tra i personaggi e l'ambiente, facendo anche scattare delle risonanze più colte e sofisticate. Qualche critico, fin da allora, faceva, non a caso, il nome di Kafka, soprattutto riferendosi alla parte finale dell'itinerario con il processo e la condanna di Augusto.

I motivi del *Bidone* e della *Strada* confluiscono in varia misura nelle *Notti di Cabiria* a dimostrazione che l'universo felliniano si allarga, libera un'energia creativa crescente, cercando di non perdere o distruggere mai l'esperienza anteriore⁷⁸.

La collaborazione tra i due artisti, Rota e Fellini, iniziò nel 1952 proprio con *Lo sceicco bianco* e segnò l'inizio di una profonda amicizia e stima tra i due artisti che non si spense mai. Si conobbero per la prima volta alla Lux Film e Fellini rimase affascinato dall'incantevole «atmosfera magica»⁷⁹ che emanava Nino Rota, ci fu da subito un'intesa eccezionale tra i due artisti e ognuno dei due provava una profonda ammirazione e stima per il compagno. Il compositore in quegli anni era nel pieno della sua celebre carriera sia come compositore sia come insegnante e l'idea di impegnarsi a scrivere un'altra colonna sonora non gli aggradava molto, ma appena conobbe il regista cambiò radicalmente idea e capì che assieme avrebbero lavorato in piena sintonia⁸⁰.

Fellini sosteneva a proposito di Rota:

⁷⁶ Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 450.

⁷⁷ *Ivi*, p. 453.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 451-452.

⁷⁹ Fellini Federico, *L'amico magico*, p. V, prefazione del seguente testo: De Santi, *La musica di Nino Rota* cit.

⁸⁰ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 58.

La predilezione per il maestro Rota deriva dal fatto che egli mi sembra abbastanza congeniale ai miei tipi di storie e che lavoriamo insieme in maniera (non parlo dei risultati, ma del modo con cui si svolge il lavoro) molto lieta. Non è che io suggerisca i temi musicali perché non mi intendo di musica. Comunque, siccome ho idee abbastanza chiare del film che faccio in ogni dettaglio, il lavoro con Rota si svolge proprio con la collaborazione della sceneggiatura. Io sto vicino al pianoforte e Nino sta al piano e gli dico esattamente quello che voglio. Posso dire che è forse tra i musicisti cinematografici il più umile di tutti, perché veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l'orgoglio del musicista che vuol far sentire la sua musica. Si rende conto che la musica di un film è l'elemento marginale, secondario, che può solo in certi momenti essere protagonista, ma in genere deve solamente spalleggiare⁸¹.

[...]

Quando sono andato a casa sua la prima volta, mi ha presentato subito la mamma e poi il pianoforte, al quale si è seduto suonando un motivo che già aveva preparato. Era il tema di *Lo Sceicco Bianco*. Quando prima ancora che io confusamente gli dicessi che desideravo avere la sua musica, se aveva tempo e voglia di farla. Quel motivo struggente che suonava Nino andava già benissimo. [...] E da quella prima nota, da quella prima frase, la cosa è continuata con un flusso inarrestabile, al punto che mi sembra sempre che sia lo stesso film: non ho la sensazione di aver fatto tanti film⁸².

Per i suoi film Fellini era legato profondamente a vecchi temi musicali come *La Titina* o *La marcia dei gladiatori*, girava le scene dei suoi film con quelle musiche riprodotte dai dischi e difficilmente egli si distaccava da quelle commoventi sonorità; solo il tocco magico del pianoforte di Rota riusciva a fargli cambiare idea e a fargli accogliere i temi che magicamente provenivano dalla fantasia e dall'ispirazione del compositore⁸³. Le sue melodie più belle scaturivano al tramonto, dalle 6 alle 8, momento di maggiore ispirazione per Rota⁸⁴.

Non si riesce quasi a cogliere il motivo della perfetta simbiosi che coesisteva tra i due artisti, né si riesce ad afferrare razionalmente la logica che univa questo rapporto straordinario, ma si riescono a sentire chiaramente i risultati egregi che scaturivano da questo rapporto molto più che funzionale. Nonostante la grandissima sensibilità artistica di entrambi, la stranezza di questo incredibile e riuscitissimo binomio risiede nel fatto che l'uno era estraneo all'arte dell'altro: sembra che per entrambi gli artisti «ci sia un reciproco disinteresse per l'arte altrui: l'ignoranza di Fellini per la musica e di Rota

⁸¹ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 410, tratto da Fellini, *Fellini parla del suo mestiere di regista*, «Bianco e nero», XIX, 1958, 5, p. V.

⁸² De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., pp. 58-59.

⁸³ Fellini, *L'amico magico* cit., pp. VI-VII.

⁸⁴ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 115.

verso il cinema, che vede come un'arte di secondo livello. Rota confessa di addormentarsi durante le visioni degli stessi film per cui doveva comporre le colonne sonore»⁸⁵, mentre Fellini non ascoltava mai la musica al di fuori dell'ambito cinematografico. La loro congenialità derivava probabilmente dall'ottimo intuito che avevano, da una raffinatissima sensibilità artistica (indipendentemente da quale fosse l'espressione di una determinata arte, poiché per arte intendo il significato astratto di essa, l'essenza generale e non una particolare manifestazione di essa, come potrebbe essere la musica oppure il cinema) e senza dubbio avevano un'anima molto affine.

1.8 La musica personaggio

In tutti i film di Fellini la musica svolge una funzione centrale e diventa un vero e proprio personaggio a partire da *Lo sceicco bianco*, film che sancisce l'inizio della collaborazione tra i due artisti. La musica all'interno del cinema di Fellini risulta quindi indispensabile, non ha una funzione di distaccato sottofondo ma interagisce con tutti gli elementi presenti all'interno del film, assume «funzioni narrative di primissimo piano, divenendo un vero e proprio protagonista del racconto»⁸⁶. All'interno del lungometraggio *La strada*, ad esempio, il tema di Gelsomina non rappresenta solamente un commento o un accompagnamento ma è un vero e proprio personaggio e acquisisce importanza e significato solo in relazione ad esso⁸⁷. Il tema musicale rappresenta il personaggio, lo simboleggia, lo spettatore lo associa a quella determinata persona anche se ella non è presente nella scena. Su questo argomento ne parla approfonditamente lo studioso Miceli Sergio:

La musica entra *fisicamente* nella narrazione, come *personaggio* divenendo componente poliespressiva e quindi polisemantica e ciò indica la necessità, qui più che altrove, di analizzarla in stretto rapporto con tutti gli altri elementi che costituiscono lo spettacolo, considerando altresì la figura del regista quale “coautore” del commento, vincolato com'è quest'ultimo alle ragioni poetico-narrative del film⁸⁸.

⁸⁵ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½* cit., p 60.

⁸⁶ Calabretto Roberto, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, pp. 133-134.

⁸⁷ *Ivi*, p. 124.

⁸⁸ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 409.

La musica rappresenta dunque il personaggio e la sua condizione esistenziale, sembra che egli addirittura parli e comunichi attraverso il linguaggio musicale, il quale ha una forza espressiva pari se non superiore rispetto alla comunicazione verbale. Il tema di Gelsomina accompagna la protagonista lungo tutta la durata del film e della vita del personaggio. Ella si spegne senza note e melodie, mentre rifiorisce non appena ode la musica soave del Matto. Cito lo studioso Calabretto Roberto, che parla ampiamente della musica come personaggio nel cinema di Fellini:

Per la prima volta il tema, nuovamente presentato a livello interno, è suonato dalla tromba. Grazie agli insegnamenti del Matto, Gelsomina ha trovato nella musica l'unico mezzo per esprimersi. Le note subentrano alle parole, allo stesso modo la tromba sembra essere una metafora della piccola girovaga: è uno strumento umile e all'apparenza sgraziato, ma che nelle sue mani può dar vita a melodie dolcissime⁸⁹.

Lungo tutta la durata del film viene proposto numerose volte il tema di Gelsomina, suonato diversamente in tutte le sue manifestazioni, con un'orchestrazione differente, con un ritmo diverso e anche con strumenti diversi. La musica non diventa mai pesante e ripetitiva, ma anzi si insinua amorevolmente all'interno dell'animo dello spettatore, il quale ha la sensazione di conoscerla da tempo poiché essa raggiunge poco a poco una dimensione affettiva. La musica ha una dimensione quasi magica, riesce a stravolgere l'umore triste e malinconico di Gelsomina come se esso non fosse mai esistito, come cita Miceli riferendosi alla scena in cui la protagonista è avvolta da una tristezza profonda, ma non appena le passano dinanzi tre musicisti ella rinasce, li segue ed entra in un'altra dimensione esistenziale ed ipnotica in cui i malinconici sentimenti sembrano non esistere più:

La musica-personaggio assume il peso di evento epifanico: apparsa come per incanto e, come nella favola del pifferaio magico, dotata di forza trainante, essa si incarica d'imprimere alla narrazione una svolta decisiva [...]. Infatti, per Gelsomina seguire i tre suonatori vuol dire giungere in paese e giungervi significa conoscere il Matto, un incontro che risulterà determinante per tutta la sua esistenza⁹⁰.

⁸⁹ Calabretto, *Lo schermo sonoro* cit., p. 131.

⁹⁰ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 418.

La musica nel cinema di Fellini, quindi, «assume il duplice ruolo di *mezzo* e di *fine* narrativo. La musica-personaggio rivela infatti una carica di valori atavici, irrazionali, misteriosi e quindi implicitamente ritualistici i quali trascendono una codificazione culturale del linguaggio musicale utilizzato: come tale essa è il *medium* eletto nell'arduo slittamento da una dimensione narrativa d'impianto realistico a un'altra liberamente simbolica. Ma la sua stessa presenza indirizza verso nuove soluzioni, può favorirle o imporle, sciogliere nodi esistenziali diversamente inestricabili: in tal senso la musica-personaggio rappresenta la cifra patologica – nella accezione filosofica del termine – in cui si identificano la salvezza morale e il raggiungimento di una dimensione metafisico-spiritualistica non altrimenti perseguibili»⁹¹.

La musica come personaggio continua a evolversi e ad affermare la sua primaria funzione in film quali *I vitelloni*, *La strada* (film in cui, come già detto, la musica non ha solo la funzione di accompagnamento ma costituisce non solo un vero e proprio personaggio ma assolve addirittura la funzione di protagonista), *Il bidone*, *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli* e *Otto e mezzo*, film in cui «il personaggio-musica è lo stesso Fellini»⁹². Stando a quanto dice lo studioso Calabretto Roberto:

La musica non solo circo-scrive il tempo, ma diviene anche il luogo delle immagini: un luogo privilegiato per cogliere i segreti meandri del loro essere più intimo. Il suo tempo, allora, si risolve nello spazio, rinunciando al suo statuto per affidarsi alla certezza delle concrezioni della memoria⁹³.

Anche Pier Paolo Pasolini sosteneva che la musica fosse un mezzo fondamentale poiché conferiva allo spettatore l'illusione di essere all'interno della realtà, di scavare all'interno delle immagini per dare un senso di verità alla finzione cinematografica⁹⁴.

1.9 La musica secondo Federico Fellini

Si può dire che Fellini aveva un rapporto molto particolare con la musica: la ammirava e la adorava ma la fuggiva, era talmente assorbito da essa durante l'ascolto

⁹¹ *Ivi*, p. 420.

⁹² *Ivi*, p. 447.

⁹³ Calabretto, *Lo schermo sonoro* cit., p. 135.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 134-135.

che aveva quasi paura di farsi travolgere, intimorito dalla sua incommensurabile grandezza. La musica era inafferrabile per lui, possedeva una tale perfezione che non poteva definirsi umana per cui egli faticava a comprenderla, faticava a cogliere la sua immensa potenza. Fellini era talmente umile che amava convivere quotidianamente con le sue debolezze, con i suoi difetti umani e spesso non riusciva ad afferrare la perfezione della musica. Riporto un frammento di una dichiarazione di Fellini stesso in cui parla del suo rapporto con la musica:

La musica mi turba, preferisco non sentirla: per me è un'invasione, come una possessione. E questo tipo di invasione che mi allarma, mi risucchia: quindi se non ha a che fare con la mia professione, quindi colla mediazione e la protezione, io in generale la evito. La musica mi domina, io quando lei c'è non consisto, forse ho un ego molto fragile ... Ma la musica agisce ad un livello così profondo che ci si può andare in guerra, si possono esaltare le folle. Avverto nella musica questa minaccia, un risucchio pericoloso. Forse c'è anche qualcos'altro, ecco: la musica ha anche qualcosa di ammonitorio, nelle sue leggi perfette, evocate ed espresse, queste leggi sottili, allude ad un regno che non puoi abitare, mi pare anche che abbia qualcosa di moralistico, che ci vuole ammonire. Che richiama un mondo celeste, perfetto.

Io voglio essere imperfetto, sgangherato, voglio vivere come un cane che va ad annusare i cartocci a destra e sinistra. Rimando ammirato e sgomento quando vedo che Nino (Rota) al punto la abita, questa perfezione, che non la avverte nemmeno⁹⁵.

Fellini quindi non ascoltava volentieri la musica se non per lavoro, anche perché essa lo riempiva di nostalgia e tristezza, non riusciva ad afferrarla, a raggiungerla, quindi la rifiutava, la fuggiva per non essere immerso in una profonda malinconia⁹⁶. Al regista inoltre non piacevano le forme tradizionali di ascolto della musica come per esempio i concerti, non voleva rimanere intrappolato e costretto ad ascoltare la musica, a subirla e a rimanere subordinato ad essa ma voleva essere egli stesso il protagonista, desiderava essere libero di dominare la fonte sonora e spaziare con la fantasia e l'immaginazione, egli amava la musica associata alle immagini e la adorava al punto che spesso nei suoi film abbassava il volume dei dialoghi e alzava quello della musica⁹⁷. Fellini quindi, nonostante non avesse un'istruzione musicale possedeva un grandissimo intuito e

⁹⁵ Mismetti Capua Carlotta (archivio curato da), in <http://fellininana.blogspot.it/2014/12/la-musica-celeste.html>

⁹⁶ Fellini, *L'amico magico* cit., p. VII.

⁹⁷ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p. 94.

un'enorme sensibilità artistica. Riporto uno stralcio di un'intervista tra Gideon Bachman e Nino Rota:

B: Se lei dovesse sintetizzare in poche battute chi è Fellini, cosa direbbe?

R: È difficile, molto difficile a dire. Fellini è una persona che sa mettere nelle condizioni per poter lavorare. In una parola: egli è un "ispiratore", anche se questo termine potrebbe risultare banale. È uno che sa costantemente stimolare grazie alla sua sensibilità e alle sue intuizioni che spaziano in molteplici campi, anche in quello musicale dove riesce sempre a capire le diverse situazioni, le cose giuste al momento giusto.

B: Sa prevedere le cose, quasi profeticamente.

R: No, non volevo dire questo. Si tratta di sensibilità, sensibilità artistica. Quando uno ascolta un pezzo di musica che gli piace, e poi quello stesso pezzo piace alla maggior parte delle persone, tutto questo significa ch'egli ha una buona sensibilità. E, nel caso di Fellini, questa capacità spazia dal campo visivo a quello sonoro e alla stessa scelta degli attori. In questo è formidabile perché sa capire con grande immediatezza le persone, gli esseri umani, cosa c'è di interessante in loro. E qui ritorniamo al punto di prima, quando parlavo di Federico come di un grande ispiratore. Egli trova il modo di far fare agli attori subito la cosa migliore che sono in grado di fare, sia in rapporto alle esigenze del film che alla loro concreta indole⁹⁸.

[...]

B: Che funzioni attribuisce Fellini alla musica? Ritieni che debba sottolineare quanto dicono le immagini, oppure che debba essere un contrappunto per le stesse?

R: È difficile a dirsi. Alcune volte la musica non disturba e crea semplicemente un sottofondo per le immagini. Altre volte, al contrario, la musica crea un'atmosfera latente, che non esiste nella scena. Ecco allora che abbiamo delle situazioni apparentemente molto allegre, o movimentate, accompagnate da una musica tristissima, o viceversa.

B: La musica, secondo Fellini, è uno strumento autonomo oppure di aiuto?

R: Senza dubbio di aiuto, in quanto lo ritiene uno degli elementi necessari alla scena. Non gli piace, però, la musica di commento, cioè la musica che volontariamente segue una scena. Gli piace la musica autonoma, insomma. Quando faccio la musica per un film di Fellini, non ho mai l'impressione di fare un commento per il film. Ho piuttosto l'impressione di scrivere dei pezzi di musica, delle idee musicali che poi s'adattano al film stesso.

B: Drammaticamente?

R: Quasi fossero musica di scena, piuttosto che di commento. Pezzi di musica che siano pezzi di musica. Spesso i motivi e le idee dei film di Fellini partono da situazioni musicali che stanno sulla scena. Ne *La strada*, per esempio, c'è quel tema suonato dalla tromba e dal violino che poi diventa il tema principale del film. Prima, però, è un pezzo a sé; dopo diviene musica di accompagnamento⁹⁹.

⁹⁸ Conversazione con Nino Rota di Gideon Bachmann (registrazione situata nell'Archivio Gideon Bachmann di CinemaZero Pordenone), trascrizione di Roberto Calabretto, p. 2.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 11-12.

Nino Rota racconta di Federico Fellini:

Viene alla «prime» delle mie opere e si mette anche in viaggio per questo; è venuto a Napoli, a Palermo, ma fa questo sacrificio per amicizia. Posso dire che non è mai andato né a un'opera, né a un concerto e non gli piace sentire la musica, anzi, gli dà fastidio poiché la sente fortemente e non vuol essere obbligato a seguirla, perché vuol seguire soltanto le sue immagini. Non è un “viziato” come me, che se vengon qui dei musicanti, io posso andare a scrivere per conto mio; mentre lui sarebbe costretto a seguirla, perciò la rifiuta. Invece quando lavoriamo insieme, nella fase di ricerca della prima idea, può stare tre, quattro ore ad ascoltare e non ha l'usura della sensazione. Ha una sensibilità musicale relativa al suo mondo¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 411.

2. *Otto e mezzo*

2.1 Il film

Stando a quanto dice lo stesso Federico Fellini:

E' la storia di un intellettuale che tende ad inaridire tutto, a raggelare la vita. La storia di un uomo legato, irretito, imprigionato, che tenta di uscire da una specie di ristagno, che si sforza di capire, ma che alla fine si accorge che non c'è nulla da capire, che ha più bisogno di accettare la vita così com'è e di abbandonarsi più che di problematizzarla¹⁰¹.

Otto e mezzo è un film che esprime la crisi dell'uomo, in particolare di Guido, il protagonista del lungometraggio, e rappresenta un «assoluto abbandono dell'uomo alla pericolosità di una vita intessuta di finzioni, di contrasti, di falsi moralismi, i quali, se da un lato possono avere l'effetto di conoscere da vicino alcuni momenti del nostro costume, si limitano a denunciare la costante rinuncia a capire ed a trovare infine una valida soluzione al problema di Dio. Il quale, appunto, chiede di essere conosciuto, ma viene rifiutato proprio perché sembra al Fellini che questo periodo rinunci a conoscerne la vera essenza»¹⁰². Questo argomento è stato approfondito dallo studioso Dorigo Francesco:

Per Fellini l'assenza di Dio «è il silenzio di Colui che non è udito». Anche in questo caso, si deve dire che Fellini, quantunque nei suoi precedenti film: *La strada* e *Le notti di Cabiria* si era ripromesso di guardare più in là dei fatti descritti, mettendoli proprio in relazione con un futuro sviluppo in senso di dipendenza religiosa dell'uomo di fronte a Dio, non propone, però i termini necessariamente obiettivi di chi, ad esempio, è costretto a scegliere, o meglio vuole scegliere perché si sente implicato in una responsabilità che non può essere trascurata. In altri termini i film precedenti a: *La dolce vita* testimoniano, alla fine, la presenza della Grazia che opera tanto in Gelsomina, quanto in Cabiria con una forza di propagazione tale che non le si può resistere, e quindi determinare la svolta decisiva verso un'ascesa più sentita che realizzata, mentre in: *La dolce vita* e ancor più nell'episodio di *Boccaccio 70: le tentazioni del dottor Antonio* questa presenza non c'è¹⁰³.

¹⁰¹ Lerro Emma, *Fellini tra sogno e realtà: 8 e 1/2*, in <http://narrazione.psicologo.ovh/author/Emma.Lerro/>

¹⁰² Dorigo Francesco, *Assenza di Dio nel cinema italiano. E quelli di Fellini*, in *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, Roma, I quaderni della Rivista del Cinematografo, 1962, pp. 424-425.

¹⁰³ *Ibidem*.

A differenza, quindi, di film come *La Strada* o *Le notti di Cabiria*, film ricchi di speranza, redenzione e caratterizzati da una grande spensieratezza e positività, i lungometraggi a partire da *La dolce vita* hanno una “luce” diversa dai precedenti¹⁰⁴. Stando a quanto dice lo studioso Covi Antonio su *La dolce vita*:

Sul piano tematico è chiaro che il film ha voluto centrare la *degenerazione ideologica e pratica*, cioè di vita, che mina fatalmente le radici stesse della società. Questo è il dramma della degradazione dell’essere umano spinto fino al livello felino (l’attrice chiama i cani e rifà il verso, la nobile si riveste delle piume della gallina), mentre l’uomo tocca il tragico limite non solo della noia più disgustosa, ma della stessa disperazione più folle (suicidio ed omicidio di Steiner). L’umanità si ritrova e si confronta, come nel suo simbolo, in quell’orrido cetaceo pescato sul mare, dall’ampio occhio deforme: polipo già putredine. L’analisi felliniana taglia, incide sul vivo, su ogni cosiddetta classe sociale : e da ognuna fa sprizzare un veleno nauseante. Questo affresco apocalittico non conosce quindi che dei colori cupi, sanguigni e le sue spietate componenti non sono che queste: *degradazione, delusioni della fede, della cultura, nausea del piacere, ottusità al bene, disperazione angosciosa*.

Lo stile del regista appare indubbiamente sicuro e talora magistrale, non possiamo però tacere i suoi eccessi, il suo gusto, come bene fu detto, per il barocco. Ne è un esempio la esagitata scena del Miracolo, così poco coerente coll’insieme del film. Non potremo quindi dire che il film sia un’opera d’arte assolutamente compiuta, sia per la mancanza di serrata unità, come risulta dall’esame della composizione, come soprattutto per la mancanza di chiarezza psicologica in alcuni caratteri. Resta ad ogni modo una delle opere più rappresentative del cinema dell’ultimo decennio.

Un *esame etico*, sia pure sommario, del film, porta ad osservare che la morale esteriore dell’opera pecca per una eccessiva insistenza nel rappresentare la corruzione e la deviazione morale in tutti gli ambienti descritti. Quanto poi alla morale interna dell’opera, se essa non è priva di elementi positivi come il senso di amarezza, di disgusto e di fatale disperazione che la cosiddetta « dolce vita » denuncia da se stessa, tuttavia talora prevalgono gli aspetti negativi, e cioè : *l’insufficiente motivazione* delle crisi interiori di alcuni personaggi, come già indicammo sopra. Lo stesso personaggio centrale, Marcello, è trascinato e coinvolto nell’aspra vicenda cui assiste e non trova, né in sé, né in altri, un reattivo morale a quanto vede e soffre. È appunto la mancanza di qualsiasi appiglio morale, di qualunque reazione (anche se solo annunciata), che getta un’ombra dura su tutto il film, oscurando spesso le poche luci accese qua e là (la figura della bimba).

In conclusione, qual è la posizione di Fellini di fronte al problema del male ? Si avrebbe la tentazione di dire che egli voglia limitarsi a descriverlo, crudamente, senza volere in alcun modo interpretarlo. Ma l’affermazione sarebbe a nostro parere eccessiva, perché una componente essenziale del film risulta certo quella della noia, del vuoto che la vita mondana provoca in quegli stessi che la vivono. Il regista coglie con un senso di pietà, unito ad una certa ironia, quel vuoto. Non sa però indicare alcuna via di uscita. Ogni tentativo dato da Fellini, accennato

¹⁰⁴ Covi Antonio, *Crisi e promesse del cinema italiano. Fellini*, in *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, Roma, I quaderni della Rivista del Cinematografo, 1961, p. 105.

da qualche personaggio, è destinato a cadere nel vuoto. Ma pure ammettendo ciò si è costretti ad aggiungere che la posizione del regista di fronte al male è oscura in molti punti e figure, fino addirittura sembrare ambigua (Steiner). Se questo secondo termine di ambiguità può sembrare improprio, non lo è certo il primo, l'oscurità, che è voluta, e che, quasi come una strana ambivalenza, struttura e coinvolge certi personaggi, per esempio Marcello¹⁰⁵.

Otto e mezzo non ha risvolti tragici, è un film "asciutto", non c'è spazio per sentimenti folli e di disperazione (come invece si trovano all'interno de *La dolce vita* per quanto riguarda ad esempio l'omicidio-suicidio di Steiner), ma la tristezza è spogliata del suo sentimento e l'unica cosa che rimane è la noia, l'apatia, ovvero la privazione di qualsiasi tipo di sentimento e l'accettazione da parte dei personaggi (Guido in questo caso) di essere solo degli spettatori passivi dinanzi alla vita.

Nino Rota era uno studioso e fautore di studi esoterici, mentre Federico Fellini era un visionario fin da quando era piccolo e ha sempre avuto un'immensa fantasia; si divertiva a immaginare storie e racconti fantastici che poi creava nei film, considerando il cinema quindi «come il gesto fondamentale del suo esistere»¹⁰⁶.

Otto e mezzo è un film che si può definire visionario, fantastico, surreale, in cui «il massimo dell'autobiografia coincide con il massimo dell'oggettività, verità e menzogna sono due facce della stessa cosa. Il film, come narrazione della vita e dei problemi di Fellini, è attendibile fino al punto in cui diventa completamente fantastico»¹⁰⁷. Cito lo studioso Borin Fabrizio:

Sapere che Fellini è uno che "racconta storie" con le immagini in movimento, accresce la qualità inventiva del linguaggio onirico-poetico insieme alle felicissime ambiguità della sua ispirazione, dalla quale risalta la rappresentazione intenzionale del falso e dei meccanismi che lo sottendono¹⁰⁸.

Otto e mezzo è un lungometraggio profondamente introspettivo, la trama è composta dall'alternanza di sogno e realtà, convivenza di finzione e vita reale e quotidiana, e

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 106-107.

¹⁰⁶ Kezich Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 231.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 235.

¹⁰⁸ Borin Fabrizio, Mele Carla, *Federico Fellini, viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Roma, Gremese Editore, 1999, p. 21.

l'utilizzo dei sogni da parte del regista rende il film profondamente differente dagli altri, soprattutto da *La dolce vita*. Stando a quanto dice lo studioso Bondanella Peter:

La differenza sostanziale tra le due trame, simili nel loro andamento non consequenziale, consiste nell'utilizzo da parte di Fellini in $8 \frac{1}{2}$ delle sequenze dei sogni come elementi di collegamento del complesso e variegato materiale visivo. Quasi ogni aspetto dell'andamento narrativo del film è in aperta contraddizione con la trama classicamente intesa dal cinema hollywoodiano. Ci troviamo di fronte ad una narrazione che ricorda il flusso di coscienza e che come tale esprime in maniera non mediata la prospettiva del protagonista-regista¹⁰⁹.

Il titolo del film, *Otto e mezzo*, rappresenta la quantità di film che Fellini aveva diretto finora: sei li aveva girati da solo come regista, uno è *Otto e mezzo* e i rimanenti sono *Luci del varietà* che aveva girato assieme a Lattuada e due episodi: *Un'agenzia matrimoniale* e *Le tentazioni del Dottor Antonio*¹¹⁰. Le riprese sono iniziate il 9 maggio del 1962 e terminate soltanto sei mesi dopo, il 14 ottobre¹¹¹.

Cito lo studioso Brunetta Gian Piero e riporto una sua riflessione su *Otto e mezzo*:

Fellini vi definisce una struttura, raggiunge un ritmo e organizza i diversi piani in un perfetto equilibrio reciproco interno, con un procedere progressivo verso il caos e il massimo di entropia e con l'improvvisa e quasi magica capacità di riordinare gli elementi e trovare la chiave per ricongiungere i fili sparsi e incomprensibili del reale e del vissuto.

I moduli, le cifre, la simbologia, le scelte iconografiche generali sono fissati, una volta per sempre, al livello di massima rappresentatività. In questo film, che si colloca rispetto al cinema italiano del dopoguerra in posizione simile alla Cappella Sistina rispetto alla pittura del Rinascimento, l'orizzonte realistico è varcato ma non perso di vista, le coordinate spazio-temporali sono destrutturate e tutto un mondo immaginativo è evocato e convocato in scena simultaneamente e sistemato in un quadro grandioso. Più flussi temporali si accavallano e intrecciano e il tempo interno è il vero ordinatore narrativo. Con $8 \frac{1}{2}$ Fellini assume in servizio permanente del proprio immaginario i fantasmi dell'inconscio, ereditando e fondendo, in un magico calderone immaginativo, oltre alle suggestioni di Pirandello, Dante, di Thomas S. Eliot e di Jung quelle di quella vastissima ed eterogenea iconografia popolare già formata nell'infanzia. Varcato l'orizzonte del reale tutto un mondo immaginativo è convocato in scena insieme per essere sistemato in un affresco grandioso, che rompe tutti gli argini dei modelli codificati di racconto, lasciandoli di colpo alla deriva, dietro di sé. Se negli anni Cinquanta Fellini aveva travasato le forme di spettacolo popolare rendendole soggetti della narrazione negli anni Sessanta il

¹⁰⁹ Bondanella Peter, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994, pp. 187-188.

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 183-184.

¹¹¹ Kezich Tullio, *Federico Fellini, Il libro dei film*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 142.

suo racconto diventa un enorme contenitore in cui si mescolano insieme forme alte e basse della cultura di massa, che via via si incamminano verso una sorta di destinazione finale televisiva. Non c'è più racconto, le immagini fluiscono in modo tumultuoso, costruiscono il loro senso per accumulazione mantenendo tutta la loro ambiguità e il loro senso epifanico e misterico¹¹².

La particolarità di *Otto e mezzo* consiste proprio nel non vedere mai il lungometraggio che deve realizzare Guido. Di questo ne parla lo studioso Bondanella Peter:

Non vediamo mai il film che Guido deve girare; non ne vediamo nemmeno un estratto e pertanto la distanza che separa il film che Guido sognava di realizzare e il film che Fellini effettivamente realizzò viene abolita: il film di Fellini è esattamente composto di tutto ciò che Guido avrebbe voluto mettere nel proprio film. Questo è il motivo per il quale il film di Guido non viene mai mostrato separatamente¹¹³.

Il film che vuole creare Guido è il riflesso del film che ha creato Fellini: egli voleva rappresentare la crisi interiore di Guido, mentre quest'ultimo pensava di risolvere la sua crisi proiettandola e drammatizzandola all'interno di un individuo del film, quindi ammettendo la crisi solo nella finzione cercando di negarla nella realtà, ma ciò non sarà possibile¹¹⁴. Lo studioso Metz sosteneva che il lungometraggio non è solo «un film sul cinema, ma un film su un film che a sua volta verte sul cinema; non soltanto un film su un cineasta, ma un film su un cineasta che riflette egli stesso sul proprio film»¹¹⁵.

Otto e mezzo è un film altamente autobiografico, poiché parla della crisi psicologica di Guido, regista di successo che si trova ad essere combattuto interiormente poiché incapace di affrontare e realizzare il suo prossimo film (lo vediamo vestito nel film nella stessa maniera di Fellini), come allo stesso modo anche il regista era sprofondato in una crisi profonda prima di iniziare la costruzione del lungometraggio, crisi che fu risolta

¹¹² Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Editori Laterza, 2007, pp. 321-322.

¹¹³ Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* cit., p. 190, tratto da "Mirror Construction in Fellini 8 1/2" in *Federico Fellini: Essays in Criticism*, a cura di Bondanella, p. 133. Lo stesso saggio è contenuto anche nel volume "8 1/2": *Federico Fellini, Director*, p. 264.

¹¹⁴ Barreca Giuseppe, *Guardando "Otto e mezzo" di Federico Fellini* in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F_Fellini

¹¹⁵ Metz Christian, *La costruzione in «abisso» in «Otto e mezzo» di Fellini*, in Id., *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 306-308.

quasi per miracolo e quindi subito hanno potuto iniziare le riprese¹¹⁶. Riguardo a questo episodio ne parla Fellini stesso:

I bicchieri vengono vuotati, tutti battono le mani, e io mi sento sprofondare nella vergogna, mi sento l'ultimo degli uomini, il capitano che abbandona la ciurma. Non salgo su nell'ufficio, dove mi aspetta a metà la mia lettera di fuga, ma siedo, vuoto e smemorato, su una panchina del giardinetto, in mezzo a un grande andirivieni indaffarato di operai, di tecnici, di attori appartenenti ad altre troupe al lavoro. Rifletto che mi trovo in una situazione senza via di uscita. Sono una regista che voleva fare un film che non ricorda più. Ecco, proprio in quel momento si è risolto tutto; sono entrato di colpo nel cuore del film, avrei raccontato tutto quello che mi stava accadendo, avrei fatto il film sulla storia di un regista che non sapeva più qual era il film che voleva fare¹¹⁷.

Il film per Federico Fellini rappresenta una sorta di redenzione, una liberazione e purificazione da tutti i ricordi passati: «Con questo film così la finirò con tutto quello che sa di autobiografia, di ricordi, ridi adesso per quel che sto per dire, ebbene, sarà una specie di fiammata purificatrice»¹¹⁸.

E' un film dentro al film: è autobiografico in quanto Fellini si rispecchia in Guido Anselmi, ma anche il film che cerca di creare Guido è altamente autobiografico poiché il personaggio che vuole creare Guido rispecchia le sue debolezze, i suoi disagi. Guido Anselmi è Federico Fellini, il quale voleva rappresentare la sua profonda crisi, il disagio e la paura di non riuscire a creare un'opera d'arte. In fondo, Fellini aveva appena completato il capolavoro de *La dolce vita* e probabilmente prima di iniziare *Otto e mezzo* aveva timore che potesse non essere all'altezza del precedente. Fellini quindi vuole far esprimere da un artista (che sia uno scrittore o che sia un regista non ha importanza, sempre di opera d'arte e sempre di crisi si parla), il suo immenso disagio interiore, il blocco dello scrittore o del regista e la sua incapacità di reagire.¹¹⁹

¹¹⁶ Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* cit., p. 183.

¹¹⁷ Fellini Federico, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Editori Laterza, 2004, pp. 128-129.

¹¹⁸ Cederna Camilla (a cura di), *8 ½ di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli Editore, 1963, p. 32.

¹¹⁹ Kezich, *Federico Fellini, Il libro dei film* cit., p. 141.

2.2 Guido e gli altri protagonisti

A impersonificare Guido avrebbe dovuto essere Laurence Olivier, ma egli era «troppo teatrale, troppo inglese e troppo consapevole della propria bravura»¹²⁰ quindi la scelta finale di Fellini è ricaduta poi sul suo storico amico e attore Marcello Mastroianni¹²¹ che, fatto accuratamente invecchiare, appare con numerose rughe sul volto, i capelli imbiancati, come se fosse notevolmente appesantito dalla vita. Stando a quanto dice lo studioso Kezich Tullio:

In quella fine estate 1961, [...] il problema maggiore del regista è identificare il personaggio. Cioè, junglianamente, il suo "io". Crede di cercare un attore, ma in realtà cerca uno specchio umano in grado di riflettere la propria immagine. Tenta di venirne fuori pensando all'interprete ideale. Abbandonata l'ipotesi di Olivier [...] la scelta inevitabile scivola su Mastroianni, che fra le quinte ha atteso vari mesi senza forzare i tempi, discreto come sempre. L'amicizia fra Mastroianni e Fellini è stata realmente intensa, nel senso della frequentazione quotidiana, soprattutto durante *La dolce vita*.

[...]

L'attore si è accostato a Federico con piena disponibilità e il loro incontro si è svolto come un'agnizione. Per mesi hanno continuato a vivere in simbiosi, nella più disarmata confidenza reciproca, giocando a chi ha l'automobile più veloce, le ammiratrici più fanatiche, il massimo della popolarità. Schivi tutti e due da mondanità, quando sono insieme ciascuno rivaleggia nel sovrastare buffonescamente l'altro. Fin dall'inizio hanno forgiato un loro gergo, si sono presi in giro, hanno riso di tutto e di tutti; ma hanno anche visitato le rispettive famiglie, diventando sempre più intimi. L'attore è stato a casa dei Fellini a Rimini, il regista ha gustato le polpette per cui va famosa mamma Mastroianni. I due si sentono curiosamente simili pur nelle grandi differenze; ed è un dato da tener presente parlando dell'attore che diventa l'"io" cinematografico del regista: una prima persona in cui senza sforzo ne convive una seconda. Marcello è mite, pigro, sornione, fatalista quanto Federico è esuberante, lavoratore, autoritario. Almeno in apparenza: nella sostanza è spesso vero il contrario. Mastroianni ama lasciarsi travolgere dalle passioni e complicarsi all'estremo la vita, con amori, divistici o no, di esito tragicomico; mentre Fellini sfugge ogni tipo di complicazione sentimentale e avvolge le sue scappatelle nel massimo segreto. Marcello si considera fortunato perché può contrabbandare il gioco che gli piace, cioè il cinema, come un lavoro gratificante e ben remunerato; e Federico, pur partendo da un atteggiamento ludico non dissimile, considera il cinema come il gesto fondamentale del suo esistere. Il che non impedisce a Mastroianni di essere un attore serissimo; e a Fellini di essere un regista che ama scherzare.

Nonostante il loro cameratismo da adolescenti, i due si attengono a un'estrema discrezione. Marcello, in particolare, ritiene che l'incontro con un simile fenomeno di creatività è stato uno dei regali della sorte e intende esserne

¹²⁰ Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* cit., p. 230.

¹²¹ *Ibidem*.

all'altezza. Gli piace ingelosire l'amico, fare film con altri, telefonare poco, farsi desiderare. Considera un punto d'onore non approfittare della sua posizione per carpire al regista anticipazioni sui nuovi progetti, sulle scelte di cast. Per quanto lo riguarda, pronto a disdire qualsiasi impegno, si considera a perenne disposizione di Federico, del quale vorrebbe interpretare tutti i film e soprattutto quelli per i quali il regista non pensa affatto a lui. Ma una volta scritturato, Mastroianni spinge la sua delicatezza fino a non chiedere né chiarimenti né il copione e nemmeno le battute da imparare il giorno prima. Dice che arrivando ignaro sul set si diverte di più e non perde tempo a studiare la roba scritta: "Tanto Federico al momento di girare cambia tutto, poi riscrive le battute al doppiaggio e cambia di nuovo". Lavorando così i rischi possono essere molti, tranne quello di annoiarsi.

Tanto soddisfatto del suo interprete da mobilitarlo in cinque situazioni cruciali per oltre un quarto di secolo, il regista fa il gioco di mostrarsi insoddisfatto. A parer suo Marcello mangia troppo, ha troppo l'aria da bravo ragazzo, ha l'occhio troppo buono e a volte venato di sangue: lui invece lo vorrebbe magro, sinistro, quasi cattivo. Ha sempre la tentazione di fargli applicare, come nelle prime scene di *La dolce vita*, tiranti agli occhi e ciglia finte. Ai provini di 8 ½ cerca di rendere l'attore ambiguo con mèches fra i capelli, un sopracciglio rifatto e l'altro no, le borsette di sabbia sotto gli occhi. Bisogna invecchiarlo, ingrigirlo, stempiarlo, mettergli gli occhiali. E poi, sapendo che l'amico non ama spogliarsi perché preoccupato di avere le gambe magre, Fellini minaccia di farlo vedere alle Terme completamente nudo.

[...]

Mastroianni sa soltanto che sarà il protagonista di un film comico ispirato a *Charlot fa una cura*. Un film in cui il personaggio dovrà raccontare se stesso con la massima sincerità¹²².

All'interno del film vengono rappresentati i sentimenti di inquietudine e di angoscia del protagonista, che lo bloccano profondamente e gli impediscono di svolgere serenamente le sue attività: egli non riesce a reagire ed è intrappolato dai suoi stessi sentimenti negativi. Guido è un personaggio debole, una vittima carica di pessimismo e assalita da una folle paura di fallire; da qui deriva la sua incapacità di agire che quindi attrae ogni possibile negatività. Cito lo studioso Bondanella Peter:

Il maggiore problema di Guido è quello di fuggire di fronte alle responsabilità: le responsabilità professionali relative al completamento del film; le responsabilità morali nei confronti della moglie Luisa (Anouk Aimée), tradita con la focosa amante (Sandra Milo); le responsabilità intellettuali di reggere alle feroci critiche circa il suo film futuro da parte dell'intellettuale francese Daumier (Jean Rougel); le mancanze nei confronti dei genitori morti e nei confronti degli amici e colleghi, parte dei quali dipendono da lui e dalla sua autorità per la loro sopravvivenza.¹²³

¹²² *Ivi*, pp. 230-231-232.

¹²³ Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* cit., p. 189.

“La bella confusione”, proposto da Flaiano, avrebbe dovuto essere il titolo del film: una confusione interiore, profonda, distruttiva. L’intero lungometraggio rappresenta un tentativo di fuga di Guido dalle sue responsabilità, fuga che viene espressa maggiormente nel finale durante la conferenza stampa, momento che rappresenta l’apice della crisi del protagonista, quando prima di riuscire a riconciliarsi con se stesso e con il proprio passato¹²⁴, egli immagina il suo suicidio. E’ un desiderio profondo di porre fine a tutto, a tutte le sue debolezze, e ancora una volta rappresenta la volontà di fuga, perché fuggire è apparentemente l’unica soluzione possibile ed è anche la più semplice.

Questo simboleggia il grande conflitto interiore di Guido, la lotta tra azione e inazione, movimento e stasi, coraggio e vigliaccheria, poiché egli è un personaggio vittima di se stesso, delle sue paure e difficoltà interiori, sensi di colpa e frustrazioni che non gli permettono la realizzazione di sé sul piano personale e professionale.

Umanamente Guido non riesce ad amare e separa la parte spirituale, rappresentata dalla madre, dalla moglie Luisa e da Claudia, ideale utopico di bellezza e purezza, con quella materiale e carnale, personificata dall’amante Carla e dalla Saraghina, donna libidinosa che invadeva le sue fantasie erotiche infantili che erano state severamente punite dalle figure del clero che si occupavano della sua istruzione. Sempre lo studioso Bondanella Peter riflette su questo argomento:

La confusione che Guido adulto dimostra nei confronti della sessualità, deriva quindi dalla crudele punizione subita. Questa punizione porterà Guido a dividere il mondo delle donne in vergini e prostitute, a considerare il desiderio sessuale per le donne che ama e rispetta come qualcosa di sporco (ad esempio con Luisa) e a sentirlo come giustificato solo per donne “cattive” e “peccatrici”, quali La Saraghina e Carla¹²⁵.

Per Guido, quindi, Carla era solo un corpo da cui trarre piacere carnale, come traeva piacere fisico quando succhiava il latte dalle balie quando era piccolo, e poi si addormentava soddisfatto¹²⁶.

Dal punto di vista professionale allo stesso modo egli è vittima di se stesso e ha paura di fallire, ma è la sua mancanza di coraggio e l’incapacità di agire che lo rendono

¹²⁴ *Ivi*, p. 195.

¹²⁵ *Ivi*, p. 186.

¹²⁶ Kezich, *Federico Fellini, Il libro dei film* cit., p. 143.

schiavo e intrappolato nel suo labirinto mentale e nella sua vigliaccheria. Egli ha paura di fallire, ma ha già fallito poiché non ha nemmeno provato a reagire e a cambiare le cose. Egli si costruisce una serie di scuse e di problemi grazie ai quali si sente ancora più giustificato a non agire e a rimanere nella sua *comfort zone*. Stando a quanto dice Barreca Giuseppe:

Guido non sceglie, non sembra in grado di farlo, come se amasse cullarsi in quel clima malinconico, decadente, in quello *spleen* all'apparenza senza alcuna attrattiva, per lui, eppure irrinunciabile¹²⁷.

All'interno del film, dopo il brusco scontro con l'amico Conocchia, anch'egli deluso dall'incapacità di Guido, il regista dialoga con se stesso e si chiede se il suo problema non fosse proprio la mancanza di talento:

GUIDO: «Una crisi di inspiration? E se non fosse per niente passeggera signorino bello? Se fosse il crollo finale di un bugiardaccio senza più estro né talento? Sgulp!»¹²⁸.

Con questa frase egli riafferma la sua incapacità di agire e di risolvere la situazione e giustifica la sua situazione con l'affermare la sua mancanza di talento e di estro creativo.

“La grande confusione” esprime appieno il trambusto interiore di Guido, egli afferma la sua crisi, disagio, disordine e confusione interiore anche nel dialogo con l'amica di sua moglie Luisa, Rossella, quando egli le dice:

GUIDO: «Mi sembrava di avere le idee così chiare. Volevo fare un film onesto, senza bugie di nessun genere. Mi pareva di avere qualcosa di così semplice, così semplice da dire, un film che potesse essere utile un po' a tutti, che aiutasse a seppellire per sempre tutto quello che di morto ci portiamo dentro. E invece io sono il primo a non avere il coraggio di seppellire proprio niente. Adesso ho la testa piena di confusione, questa torre tra i piedi... chissà perché le cose sono andate così. A che punto avrò sbagliato strada?»¹²⁹.

¹²⁷ Barreca Giuseppe, *Guardando “Otto e mezzo” di Federico Fellini* in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F_Fellini

¹²⁸ Fellini Federico, *Otto e mezzo* (1963), Milano, Medusa Video SRL, via Agnello snc, 20121, da min. 50:27 (mia trascrizione personale della sceneggiatura).

¹²⁹ *Ivi*, da min. 1:19:55.

Guido è cosciente di non avere il coraggio di cambiare le cose ma nonostante ciò rimane passivo e accetta lo scorrere degli eventi. Le persone esterne cercano di aiutarlo e di fargli capire le cause dei suoi problemi: Rossella gli dice che deve saper scegliere, Claudia (la donna angelo, la purezza, l'utopia) gli dice che i suoi mali derivano dalla sua incapacità di voler bene, dopo che Guido le chiede:

GUIDO: «Tu saresti capace di piantare tutto e ricominciare la tua vita da capo? Di scegliere una cosa, una cosa sola ed essere fedele a quella? Riuscire a farla diventare la ragione della tua vita, una cosa che raccolga tutto e che diventi tutto proprio perché è la tua fedeltà che la fa diventare infinita. Ne saresti capace?»¹³⁰.

Nel dialogo con Claudia, Guido parla del personaggio del film riferendosi in realtà a se stesso e tristemente ammette di non essere in grado di cambiare:

GUIDO: «No, no questo tipo no, non è capace. Questo vuole prendere tutto, arraffare tutto, non sa rinunciare a niente; cambia strada ogni giorno perché ha paura di perdere quella giusta, e sta morendo, come dissanguato»¹³¹.

Claudia gli risponde che il personaggio non sa voler bene e Rossella gli dice che deve saper scegliere. Guido deve decidere se continuare a sognare, a non agire o vivere pienamente la realtà e prenderla per quello che è, accettarla e amarla, deve scegliere se continuare ad essere un eterno bambino, cullato da piccolo dalle balie e da grande nella sua immaginazione dall'harem di donne, o se crescere e diventare un adulto.

Un'importante novità si trova alla fine del film, in cui si trova una possibile via di fuga e di salvezza. Il film si risolve con la necessaria accettazione di sé e della vita da parte di Guido, come cita lo studioso Bondanella Peter:

Fellini visualizza l'improvvisa realizzazione da parte di Guido che la semplice nozione di accettazione rappresenta la chiave di tutti i suoi problemi psicologici e professionali. Ogni personaggio nella vita di Guido, ora vestito in bianco ad indicare la riconciliazione con ciascuno di essi, scende le scale verso la piattaforma di lancio in un carosello celebrativo attorno ad una pedana di circo¹³².

¹³⁰ *Ivi*, da min. 1:53:13.

¹³¹ *Ivi*, da min. 1:53:49.

¹³² Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* cit., p. 195.

Il film termina con una nuova rinascita di Guido, simboleggiato dal bambino che lo rappresenta, il quale guida il gruppetto bandistico finale; Guido rinasce con una nuova presa di coscienza, una nuova creatività, una nuova vita¹³³. Cito la studiosa Dalla Polla Clio che, all'interno della sua tesi di laurea, riflette sul finale del film:

Il film si conclude con l'accettazione del proprio "fanciullo" da parte del protagonista. Ed è con occhio infantile che Fellini conclude il film. L'allegoria finale del girotondo magico e il rifiuto del film, riconducono Guido alla vita, ed egli vede davanti a sé tutti coloro che l'hanno popolata: chiede alla moglie di accettare le cose come sono; ma a questo punto Guido, non più cineasta, è ridiventato un uomo come tutti gli altri: paradossalmente, il film si farà. Da qui il notissimo finale in cui il regista adulto e il regista bambino, insieme, mettono insieme la vita, orchestrano la passerella finale di tutti i personaggi del film. Il girotondo della vita è diretta da un uomo infantile e da un bambino accompagnato da un gruppo di clowns, nel quale le varie figure e macchiette del film entrano in scena nella pedana del circo che si è improvvisamente trasformato in set cinematografico e vi corrono intorno in un crescendo ironico per dissolversi nelle luci e nella musica¹³⁴.

2.3 Premi e riconoscimenti

Otto e mezzo è probabilmente il film più importante e più conosciuto di Fellini, ha riscosso talmente tanto successo che ha ottenuto il gran premio al Festival di Mosca. Stando a quanto dice lo studioso Kezich Tullio:

I tre moschettieri trattengono a forza Fellini, che vorrebbe scappare, e fanno bene perché alla fine l'applauso è un boato, un'esplosione, un urlo che sembra non finire più. Il delirio non significa solo che il film è piaciuto, vuol dire qualcos'altro che certo allarma l'ufficialità del festival: un'invocazione di libertà¹³⁵.

Il film ha vinto anche l'Oscar per il miglior film straniero e per i migliori costumi in bianco e nero di Piero Gherardi; ha vinto anche il Nastro d'argento: miglior regia a Federico Fellini, miglior produzione ad Angelo Rizzoli, miglior attrice non protagonista a Sandra Milo, miglior soggetto originale a Federico Fellini ed Ennio Flaiano, miglior

¹³³ *Ivi*, p. 196.

¹³⁴ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 110.

¹³⁵ Kezich, *Federico Fellini, Il libro dei film cit.*, p. 241.

sceneggiatura a Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi, miglior fotografia in bianco e nero a Gianni di Venanzo e miglior musica a Nino Rota¹³⁶.

E' stato anche rivisitato e rielaborato: è stato creato un musical, *Nine*, che narra delle vicende di Guido Contini e ambientato a Venezia, mentre una diversa ambientazione è stata creata nel film diretto da Rob Marshall¹³⁷.

2.4 La trama

Il film inizia con un sogno: Guido si trova in un ingorgo stradale circondato da una folla di macchine e di persone che lo fissano, il tutto colmato da un silenzio tombale. Egli è intrappolato all'interno della sua macchina e cerca disperatamente di uscire. Dopo vari tentativi falliti in cui percuote i vetri della macchina con pugni e calci, riesce finalmente a liberarsi e cammina in cima alla sua macchina. Il sogno cambia e il protagonista si trova a fluttuare nell'aria, ma è legato ad una caviglia da una corda che lo intrappola, mentre un signore lo strattone e tenta di tirarlo giù, mentre sta giungendo un altro uomo a cavallo. Il protagonista precipita giù verso il mare, e prima di atterrare definitivamente egli si sveglia, nella sua stanza d'albergo, mentre un uomo (un dottore in camice bianco) entra nella camera di Guido. Egli, infatti, è malato e si trova alle Terme di Chianciano per riposarsi e preparare il film che dovrà girare prossimamente, e il medico prescrive al protagonista le dovute cure e l'obbligato riposo.

Durante una splendida giornata di sole, gli anziani ospiti dell'hotel passeggiano per il parco deliziati dalla musica suonata da un'orchestra e sono in fila per bere l'acqua della sorgente. Guido ha un'abbagliante immaginazione: vede una ragazza, prima che corre leggiadra e poi che gli porge il bicchiere con l'acqua, ma subito dopo egli è ricondotto alla realtà e vede il reale volto dell'inserviente che gli porge l'acqua.

Guido incontra il francese Daumier, il consulente del film, che critica aspramente le idee che Guido ha sul suo futuro lungometraggio. Il regista, seccato e senza parole, accoglie con gioia e sorpresa l'arrivo dell'amico Mario Mezzabotta, il quale gli presenta la sua giovane fidanzata Gloria, laureanda in filosofia e aspirante attrice.

¹³⁶ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 74.

¹³⁷ Kezich, *Federico Fellini, Il libro dei film cit.*, p. 150.

Guido si reca alla stazione per accogliere la sua amante, Carla. La donna è piena di bagagli pensando di trascorrere una vacanza mondana, e i due si recano in un hotel dove verrà alloggiata la donna. Dopo pranzo i due si recano in camera e recitano una commediola provocante in cui Carla, truccata da Guido e avvolta solo da un bianco lenzuolo, finge di essere una sconosciuta e di entrare per sbaglio nella camera del suo amante.

A tarda notte, Carla legge i fumetti e Guido dorme, e sogna di trovarsi in un grande cimitero in cui vede i suoi defunti genitori, con i quali ha un triste e breve dialogo. Nel sogno giungono anche Pace, il produttore del film, e Conocchia, il direttore di produzione. Guido bambino, con la divisa da collegiale, volge un ultimo saluto ai suoi genitori. La madre anziana poi lo bacia appassionatamente, ma la donna improvvisamente si trasforma in Luisa, la moglie.

Guido torna in hotel e in ascensore incontra alcuni membri del clero e il Cardinale, giunto a Chianciano per le cure termali. In hotel Guido è circondato da giornalisti, attori, troupe, dai tre vecchietti presentati da Cesarino per il ruolo del padre e dall'agente di Claudia. Un giornalista americano presenta a Guido sua moglie, anch'ella giornalista, la quale cerca di carpire delle informazioni sulla vita amorosa di Guido per la gioia delle sue lettrici. Nella *hall* dell'hotel giunge platealmente anche il produttore con la sua schiera di dipendenti tra cui un segretario e una giovane amante, e regala un orologio a Guido.

Dopo cena, la vita vacanziera degli ospiti dell'hotel si anima e si recano tutti all'aperto a ballare animatamente. Il giornalista americano continua ad assillare Guido con le domande, e si vede anche Carla, la quale è però lontana dalla troupe e siede ad un tavolo a sé stante. Dopo il discorso che Mezzabotta fa a Guido e un chiacchiericcio generale, l'atmosfera cambia e improvvisamente si anima con l'ingresso plateale del mago Maurice accompagnato dalla sua compagna Maya. I due eseguono il loro "numero" di telepatia: Maya, bendata, indovina i pensieri di una signora e il contenuto della sua borsa, poi si dirige verso Carla e infine verso Gloria, la quale, capricciosamente contrariata, rifiuta il gioco. L'esperimento telepatico tocca anche a Guido ma la donna, non sapendo pronunciare le parole che risiedevano nella mente dell'uomo, le disegna sulla lavagna: ASA NISI MASA. La scena cambia e come in un sogno, in un lontano ricordo, si trasforma in un episodio della fanciullezza di Guido,

quando veniva rincorso dalle balie e “acchiappato” per poi essere portato assieme agli altri bambini nel grande catino per fare il bagno; si vede anche la nonna, che esegue un soliloquio in cui parla della sua vita in dialetto romagnolo. Le balie portano infine i bambini a letto mentre, prima di coricarsi, una bambina ripete numerose volte a Guido la formula magica ASA NISI MASA.

Nella *hall* dell'albergo è notte, Guido passeggia nell'atrio e incontra l'attrice francese e poi Gloria e Mario, subito dopo Guido ha una telefonata con la moglie Luisa e la invita alle terme. Guido raggiunge la sala in cui è riunita la produzione, la quale è operosa nonostante il tardo orario; il protagonista ha poi un diverbio con Conocchia, arrabbiato per la mancanza di idee ed istruzioni chiare e dettagliate per la lavorazione del film, e minaccia Guido di abbandonarlo.

Guido si trova nella sua camera, dubbioso e invaso da problemi artistici ed esistenziali, immagina Claudia, che, come una mamma, lo accarezza e si sdraia sul letto accanto a lui.

La visione si interrompe e Guido viene bruscamente riportato alla realtà dal ronzio del telefono: Carla, agitata e ansiosa, chiede a Guido assicurazioni sul loro rapporto.

Guido passeggia nel bosco con dei membri del clero che lo portano dal Cardinale per l'appuntamento richiesto, ma l'incontro si rivela inutile poiché il religioso non ascolta i dubbi esistenziali del regista ma è attirato dal canto dell'uccello Diomedeo. Guido è deluso e si perde anche lui altrove, attirato dalla vista di una donna di campagna che gli ricorda la Saraghina, e parte la sua immaginazione in un altro ricordo di infanzia: egli assieme agli altri bambini erano andati a vedere la Saraghina la quale, in cambio di pochi denari, sfoggiava un balletto provocante e sensuale. Guido però era stato avvistato dai clericali e punito dagli stessi. Infine Guido torna dalla donna e sente il suo soave canto.

Durante il pranzo in hotel, il critico Daumier smonta instancabilmente il film, sfoggiando presuntuosamente citazioni storiche. Poi la scena si svolge alle Terme, in cui gli ospiti dell'hotel, coperti da un accappatoio bianco, respirano benefici vapori. Tra poco Guido avrà il secondo colloquio con il Cardinale, nel quale apprende che l'unica cosa importante è la Chiesa, e non c'è salvezza al di fuori di essa.

Luisa è giunta a Chianciano con la sorella, la sua amica Rossella ed Enrico. Tutti si recano nel luogo in cui si girerà la scena più importante del film di Guido, in cui si trova

l'immensa rampa di lancio da cui partirà l'astronave. Guido ha un dialogo con Rossella, la quale gli dice che il tempo è poco ed è giunta l'ora di decidersi. Luisa è arrabbiata con Guido e la sera in hotel ella si scatena con una scenata di gelosia.

Il giorno dopo Guido è al bar con Luisa e Rossella, e improvvisamente arriva l'amante Carla con una carrozza, e accorgendosi della presenza della moglie, ella si siede da sola ad un tavolo. Luisa è sempre più furiosa e delusa. Guido immagina di vivere in un harem in cui è circondato da tante donne, tra le quali Luisa, Rossella, Carla, la Saraghina, l'attrice francese, un'affascinante e misteriosa signora, Gloria e altre signore, e che tutte insieme possano vivere serenamente attorno a Guido, re della casa, il quale è trattato con ogni premura possibile. Le signore si ribellano alle rigide regole di Guido, e quando giunge il momento di relegare in soffitta la più anziana delle signore poiché aveva oltrepassato il limite d'età, si oppongono tutte insieme e si rivoltano contro il protagonista dell'harem.

Guido si trova nel grande teatro in cui dovevano essere effettuati i provini per gli attori del film. Il francese Daumier infastidisce Guido per l'ennesima volta con le sue severe critiche e il regista immagina di farlo impiccare. I provini vengono svolti ma Guido è sempre più dubbioso sulla scelta degli attori, indeciso e incapace di gestire il film, inoltre la crisi con sua moglie Luisa, stanca dei continui tradimenti da parte del marito e delle sue bugie, aggrava la situazione.

L'arrivo di Claudia viene annunciato a Guido e insieme, dopo un viaggio in macchina in cui si confidano e parlano dei sentimenti e dell'amore, si recano vicino alla fonte, e dal dialogo che emerge tra i due, Claudia prende coscienza che in realtà non le spetta nessuna parte nel film. Improvvisamente però compare una macchina che li abbaglia coi fari nella notte: viene annunciato a loro che il film si farà e già il giorno seguente ci sarà un'importante conferenza stampa.

La conferenza viene fatta sul set dell'astronave e il regista, preso dal panico e contrariato, è attorniato dalla troupe e assalito da innumerevoli giornalisti e dalla stampa, egli cerca di scappare ma i suoi collaboratori lo trattengono e lo portano a sedersi al tavolo. Guido non sa cosa rispondere né cosa dire riguardo al film e si reca sotto al tavolo, probabilmente vuole uccidersi per porre fine a tutto ciò. Si sentono il colpo di pistola e la chiamata della madre.

Il film è annullato e le costruzioni vengono demolite, mentre il critico Daumier fa un ultimo monologo conclusivo sul film e sul suo inevitabile destino. Maurice si avvicina a Guido e gli annuncia che è tutto pronto e che si può iniziare. Guido vede quindi i personaggi del film e della sua vita vestiti di bianco; il film può finalmente incominciare. Un piccolo complessino bandistico formato da quattro clown e un bambino vestito come Guido ai tempi del collegio suonano, e tutti i personaggi formano un grande girotondo, creando un grande cerchio chiuso da Guido e Luisa, infine riappacificati.

A tarda notte, i musicisti abbandonano la pista e per ultimo esce il bambino, le luci si affievoliscono e infine si spengono¹³⁸.

¹³⁸ Per la stesura della trama ho fatto riferimento a Borin, Mele, *Federico Fellini, Viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio* cit., pp. 75-76-77.

3. La colonna sonora

3.1 Musica diegetica e non diegetica

La componente fantastica, magica, onirica e irrealista era una parte sostanziale all'interno del cinema di Fellini, come sottolineano gli studiosi Borin Fabrizio e Mele Carla:

D'altra parte, come si può sospettare di uno che dichiara la sua disarmante predestinazione a fare il cinema perché non sa fare nient'altro e che, prima di quegli esercizi propedeutici che sono le caricature, le storielline, le gag, i soggetti e le sceneggiature, "girava" film mentali con una turbinante fantasia infantile, dopo aver dato i nomi dei quattro cinema di Rimini agli angoli del letto? E anche se non fosse vero, come non lo sono molte dichiarazioni, in che cosa si troverebbe modificato l'immaginario delle sue sequenze cinematografiche ed il patrimonio dello spettatore? In niente, decisamente in niente. Anzi, sapere che Fellini è uno che "racconta storie" con le immagini in movimento, accresce la qualità inventiva del linguaggio onirico-poetico insieme alle felicissime ambiguità della sua ispirazione, dalla quale risalta la rappresentazione intenzionale del falso e dei meccanismi che lo sottendono¹³⁹.

Forse era proprio questa la caratteristica che contraddistingueva entrambi gli artisti, Fellini e Rota: la grande fantasia e capacità immaginativa; questa era la grande qualità che li caratterizzava entrambi al punto che nella lavorazione dei film si capivano alla perfezione. Fellini lavorava alle immagini in maniera molto simile a quella utilizzata da Rota per i suoni, ossia l'uso della finzione, della componente irrealista e fantastica, sognante, che metteva sempre lo spettatore nelle condizioni di domandarsi se quello che stava vedendo fosse vero o falso. Questa mescolanza di verità e di finzione era parte integrante della vita di Fellini e anche nelle sue numerose interviste non si riusciva mai a distinguere la realtà dalla finzione.

Otto e mezzo è una mescolanza, una commistione di situazioni reali e oniriche, situazioni vere, che accadono, e momenti in cui il protagonista sta sognando, oppure sta semplicemente sognando ad occhi aperti, immaginando situazioni che non

¹³⁹ *Ivi*, p. 21.

appartengono al piano della realtà, ma a quello della grande fantasia di Guido, ancorato all'infanzia, al bambino che non riesce a crescere razionalmente.

Le musiche seguono questo andamento, questa “bella confusione” in cui lo spettatore non ha mai chiarezza sulla veridicità di quello che sta guardando. I brani musicali sono presentati spesso in forma diegetica all'interno del film, ovvero si vede all'interno della scena spesso un'orchestra, un piccolo gruppo o complessino bandistico, o semplicemente un duetto da cui scaturisce la fonte musicale, anche se spesso quello che sente lo spettatore non corrisponde sempre a quello che vede. Quando la musica è diegetica, spesso la grandiosità sonora, la potenza e l'intensità acustica non hanno una corrispondenza visiva e spesso il brano musicale viene suonato da un ristretto numero di musicisti, come nel caso della “scena delle terme” iniziale, in cui il piccolo complesso cameristico presente all'interno della scena stona con la grandiosità musicale uditiva. Quando invece la musica non è diegetica, quindi non è suonata da musicisti presenti all'interno della scena, frequentemente sembra che la musica sia diegetica ovvero che la fonte sonora scaturisca dalla scena stessa, poiché ripetutamente in molte scene i personaggi si comportano come se la musica fosse presente. Per esempio nella “scena dell'harem”, dopo la rivolta delle signore, la musica termina con un maestoso finale seguito da un fragoroso applauso come se lo spettatore stesse realmente assistendo ad uno spettacolo teatrale-circense, oppure, sempre nella stessa scena, la ballerina Jaqueline Bon-bon balla e canta accompagnata da una finta musica diegetica (in realtà non ci sono musicisti all'interno di quella sequenza) che lei stessa sta intonando vocalmente, o per esempio la rumba presente nella scena del ricordo d'infanzia di Guido, quando la Saraghina balla a ritmo di musica anche se essa non è presente nella scena, o quando l'amante Carla intona il “canto di Carlotta” accompagnata da irreali accordi pianistici.

E' sempre presente un dislivello tra realtà e finzione, sia visivamente sia musicalmente, e lo spettatore vive il film in uno stato di confusione in cui non sa se credere o no a quello che vede e che sente, è immerso nel “flusso di coscienza” di Guido e vive assieme a lui, accettando la realtà così com'è. Come si può sostenere che i sogni o l'immaginazione siano meno veri della realtà stessa?

Inoltre i passaggi tra i vari piani non sono netti ma sono presentati armoniosamente, quindi allo spettatore sembra di vivere un unico piano reale.

La musica di Rota si contraddistingueva per essere una musica melodica tonale, ben lontana dalle dissonanti sonorità moderne che, iniziate con Wagner, caratterizzavano sempre più compositori e in forme sempre più radicali, per cui se con Wagner le dissonanze e i suoni aspri e poco orecchiabili erano ancora poco utilizzati, la musica atonale stava dilagando sempre di più e in forme sempre più drastiche, fino a giungere all'estremizzazione di questo genere di composizione e quindi ad arrivare alla dodecafonìa. Stando a quando dice lo studioso Miceli Sergio:

Di fronte a questo macroscopico caso di rinuncia ad una partecipazione attiva alla contemporaneità, dimostrata negli stessi anni in cui gli esponenti più rappresentativi delle avanguardie – Nono e Boulez, Stockhausen e Maderna, Berio e Pousseur... - sancivano a Darmstadt il dopo Webern, può essere fonte di riflessioni diverse il ricordare come Bontempelli, in un articolo del 1932, avesse citato Rota fra i *non* firmatari di un manifesto antinovecentista e da quel suo elenco, (comprendente Castelnuovo. Alderighi, Labroca, Rieti, Massarani, Pilati, Mortari, Casavola) avesse tratto motivo di consolazione per il futuro della nuova musica in Italia¹⁴⁰.

L'armonia tonale si basa su un centro tonale, o tonalità, che rappresenta il primo grado della scala verso cui tutte le note del brano andranno a convergere e a cui faranno riferimento, risolvendo con cadenze specifiche. Lo studioso Agamennone Maurizio spiega approfonditamente la tonalità:

Nell'ambito di una tonalità i gradi della scala assumono funzioni diverse: per la loro particolare preminenza, emergono i gradi I, IV, V. Il primo grado, denominato *tonica* (T), costituisce il perno di ogni tonalità e scala specifica: nella tonalità di Re magg. la *tonica* è il Re; in Sol # min. la *tonica* è Sol #, e così via. Il quinto grado è denominato *dominante* (D) e costituisce, dopo la *tonica*, il suono di maggior rilievo; il quarto grado, pertanto, è definito *sottodominante* (S). Questi tre gradi costituiscono la sintesi di una tonalità poiché gli accordi che ne derivano rappresentano, insieme, tutte le note comprese nella scala, vale a dire esauriscono il campo di suoni proprio di una tonalità e definiscono le sue principali *funzioni armoniche*. Si prenda ad es. il campo di Do magg.; gli accordi costruiti sui gradi I/IV/V sono i seguenti: Do/Mi/Sol – Fa/La/Do' – Sol/Si/Re'; trasportati nella stessa ottava Do/Do' essi esprimono tutti i gradi della scala di Do magg.

[...]

L'accordo di dominante (costruito sul V grado) costituisce inoltre un determinante punto di coesione: il percorso di concatenazione di accordi che è alla base della Tonalità assume prevalentemente la configurazione di un allontanamento dall'accordo di *tonica*; il ritorno su di esso si realizza

¹⁴⁰ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 396.

generalmente attraverso il passaggio sull'accordo di dominante. Il movimento conclusivo verso l'accordo di tonica è denominato *cadenza*, che, in un contesto di Tonalità, deve intendersi come successione di accordi verso una posizione di stabilità coincidente con l'accordo di tonica. La cadenza più rilevante in questa prospettiva coincide proprio con il percorso V/I: l'accordo di dominante conclude sull'accordo di tonica.

[...]

Fra gli altri gradi della scala, particolare rilievo assume il III grado che determina il modo maggiore o minore della tonalità: la presenza di un intervallo di 3^a magg. fra I e III grado della scala determina tonalità maggiori; viceversa, un intervallo di 3^a min. produce tonalità minori. Tale oscillazione costituisce un connotato tipico ed esclusivo: la Tonalità prevede due soli Modi – magg. e min. – intesi esclusivamente come successione di intervalli e modelli scalari distinti, da cui derivano combinazioni specifiche di accordi e funzioni determinate. In questo senso, il bipolarismo maggiore/minore costituisce un tratto peculiare del Sistema tonale e della musica eurocolta¹⁴¹.

Nonostante la musica di Rota fosse tonale, melodica e molto orecchiabile, non mancano i cromatismi e le sonorità aspre e pungenti che caratterizzano alcuni dei temi che ha composto per il film *Otto e mezzo*, come cita lo studioso Calabretto Roberto:

[...] Rota pur servendosi di certe cifre stilistiche moderne, quali l'uso dei microintervalli, le asseconda a fini espressivi del tutto personali. È così che le pur frequenti dissonanze che compaiono nella sua musica non assumono precise funzioni strutturali, ma rivelano piuttosto un semplice interesse coloristico¹⁴².

Un esempio è il brano “Carlotta’s Galop”, caratterizzato da cromatismi e dissonanze, oppure il tema de “L’illusionista”, anch’esso caratterizzato da note cromatiche che danno allo spettatore una sensazione di tensione.

Comunque la maggior parte dei brani composti da Rota è sicuramente melodica, le melodie ricordano quasi sonorità romantiche ottocentesche e liriche. I temi sono orecchiabili come ad esempio il “Canto di Carlotta”, il “Ricordo d’infanzia” o la celebre “Passerella d’addio”, tema che caratterizza l’intero film.

¹⁴¹ Agamennone Maurizio, *Modalità/Tonalità in Grammatica della musica etnica* di Agamennone, Facci Serena, Giannattanasio Francesco, Giuriati Giovanni, Roma, Bulzoni Editore, 1991, pp. 178-179-180.

¹⁴² Calabretto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d’autore nel cinema italiano* cit., p. 28.

3.2 L'orchestrazione

Così come Fellini, anche Rota aveva una passione per il circo e tutto quello che lo caratterizzava, dalla scenografia alla musica. Il tema che caratterizza l'intero film, *Otto e mezzo*, è appunto una marcetta dallo stile bandistico circense ed è il tema più importante del film, che viene riproposto numerose volte nel corso del lungometraggio in varie forme diverse, suonato da strumenti differenti e con ritmi differenti, ma il motivo conduttore, il filo melodico, è sempre il medesimo. E' questa una delle brillanti particolarità e capacità di Rota, quella di rielaborare temi di repertorio e non, al fine di far inglobare allo spettatore una determinata melodia, in questo caso la "passerella d'addio", così da trovarsi "preparato" per la maestosa scena finale, in modo che lo spettatore, dopo averla sentita numerose volte nel corso del film ma elaborata in tanti modi diversi, pensasse di conoscerla già, come se quel tema gli appartenesse già¹⁴³. Quella melodia, infatti, è proposta numerose volte nel corso del film, la sentiamo nella "scena dell'harem" con un ritmo meno marziale e con una strumentazione meno piena e con un ritmo più lento; la troviamo suonata al pianoforte da Mezzabotta con un ritmo molto lento, libero e "jazzato".

Una delle caratteristiche tipiche di Rota e del suo linguaggio musicale è l'uso particolare che egli fa del ritmo, riscontrabile in tante marcette caratterizzate da un ritmo incalzante e ostinato, come sostiene lo studioso Calabretto Roberto:

Le cifre compositive più evidenti di Rota iniziano proprio a connotarsi stabilmente a partire dagli anni quaranta. Innanzitutto la struttura ritmica che procede per figurazioni ostinate: «una continuità circolare e felice di manifestarsi in modo sempre intelligibile»¹⁴⁴, che allo stesso tempo dimostra talvolta di voler forzare questo continuum da cui trae origine.

[...]

A questa pulsazione elementare, ritrovabile nelle tante marcette circensi che costellano l'universo musicale felliniano, si aggiungono altri elementi, quali l'uso del bordone e della progressione; stilemi che rivelano la frattura stilistica da lui operata nei confronti del mondo contemporaneo.

[...]

Un'ultima considerazione va fatta anche riguardo la strumentazione, dove la chiarezza e la trasparenza dello stile rotiano emergono in maniera eloquente. In questa musica «il flauto diviene flauto» (Miceli) e ogni strumento è teso a

¹⁴³ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p.92.

¹⁴⁴ Calabretto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d'autore nel cinema italiano* cit., p. 27.

dichiarare se stesso e le sue virtualità espressive, evitando agglomerati sonori in cui le singole componenti vadano smarrite.¹⁴⁵

3.3 Musiche di repertorio e composizioni di Rota

Rota inserisce, all'interno del film, sia brani composti e creati da lui, sia brani di repertorio come *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini, *Il lago dei cigni* e *Lo Schiaccianoci* di Čajkovskij, e *La danza delle libellule* di Franz Lehar tratta dalla *Gigolette*. Nel film sono presenti anche temi provenienti dalla musica popolare come la celebre rumba della Saraghina, o il brano su cui canta e balla la francese Jaqueline Bonbon, *Ca c'est Paris* di José Padilla. Quindi nel film c'è un'alternanza di brani sinfonici di repertorio, brani provenienti dalla musica popolare e pezzi scritti dal compositore stesso. Riporto uno stralcio di conversazione tra Miceli Sergio e Nino Rota:

S.M. Più in generale, lei giustifica la presenza di musica preesistente in un film?

N.R. Il musicista, generalmente, è nemico di queste soluzioni (ma questo, modestamente, lo escluderei per quanto mi riguarda): per interesse e anche, diciamo, per puntiglio artistico. Per interesse, perché sulla musica preesistente non piglia diritti d'autore. Ma, come ripeto, non lo dico per parte mie, perché quando sto nel lavoro ho una specie di demone che vuol farmi liberare di quel lavoro, per cui se c'è qualcosa che può farmi liberare più liberamente sono sempre consenziente¹⁴⁶.

[...]

N.R. Per puntiglio artistico, perché naturalmente ci tiene alla propria presenza. Magari un pezzo originale potrebbe essere migliore di quello ch'è stato usato, però non è conosciuto. Ma nella scena delle terme [di *Otto e mezzo*] c'è un'orchestrina ed è logico che dovessero essere dei pezzi di repertorio. Invece, un caso in cui ci sono stati più dissidi con Fellini – sempre conciliati – è su quella musica di circo che ha messo sempre in *tutti* i suoi film [intona la *Marcia dei gladiatori* di Fucik]. In *Otto e mezzo* la musica di Guido era quella; è stata quella fino all'ultimo. Lì poi c'è stata un'altra lotta strenua contro di me. Il montatore del film, Leo Catozzo (il montaggio generalmente lo fa Fellini, ma in quel caso l'*editor* era un collaboratore notevole) aveva delle vedute personali, che potevano anche influire sul risultato. Siccome tutto il film era girato anche a sincrono con questa musica, il montatore non ne voleva sapere di sostituirla e tanto l'aveva osteggiata, quest'amico montatore, ch'è stato un miracolo che sia entrata nel film¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁴⁶ Miceli, *Colloquio con Nino Rota in Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 458.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

3.4 Suoni e rumori

Un'altra caratteristica di Rota è che egli non utilizza soltanto suoni provenienti da strumenti musicali, ma fa un largo uso anche di tutto quello che produce suono: anche i rumori costituiscono una fonte sonora interessante e che produce delle emozioni. Nel film *Otto e mezzo* egli utilizza molto i suoni della natura come il canto degli uccelli o il suono dell'acqua che scorre. Si può dire che non c'è mai silenzio, poiché quando non è presente la musica sono presenti altri tipi di suoni e di rumori che riempiono sempre la scena. I suoni della natura sono quindi molto importanti: li sentiamo con maggior intensità ad esempio nella scena all'aperto in cui il protagonista cerca di imbastire un dialogo col Cardinale, il quale non lo ascolta ma rivolge tutta la sua attenzione al canto dell'uccello Diomedeo. Anche nella "scena della terme" iniziale si sente il canto degli uccelli di sottofondo al brano di Gioacchino Rossini e alla voce del critico Daumier.

I rumori assumono una parte molto importante: hanno un impatto molto forte sullo spettatore e riescono a creare, in associazione alle immagini, un'emozione molto forte. Prendo ad esempio la scena iniziale: Guido è intrappolato nella sua autovettura e non riesce a liberarsi; non c'è musica di sottofondo e si sentono soltanto i rumori del suo respiro affannoso, del vento, dei colpi che duramente sferza con pugni e calci sul vetro della macchina e lo stridio delle sue mani che strisciano contro il vetro; sono tutti rumori che rendono l'atmosfera ancora più pesante e che contribuiscono a creare una situazione di soffocamento e di claustrofobia. Quindi il silenzio della scena è solo apparente, non c'è silenzio ma anzi, la scena parla da sola con le immagini associate ai rumori, ed è carica di angoscia. Un altro rumore che si sente spesso nel corso del film è il rumore del telefono, un ronzio monotono e fastidioso che misteriosamente appare durante la quotidianità di Guido.

3.5 Il silenzio e la musica elettronica

In un'intervista realizzata da Gideon Bachman, egli e il compositore Rota parlano dell'importanza del silenzio all'interno dei film:

B: Le faccio una domanda paradossale per un compositore. Qual è l'atteggiamento di Fellini verso il silenzio?

R: Quale silenzio, quello assoluto, che è un punto di arrivo quasi immaginario, o quello relativo?

B: Quando nel film non c'è musica.

R: Fellini reputa importante anche questo, è vero, contrariamente a tanti altri registi che metterebbero musica ovunque.

B: Lei crede che il silenzio nei films debba essere “composto dal compositore”?

R: Deve esserci un accordo tra i due, la collocazione dei silenzi è molto importante. In generale, io penso che un buon film possa anche reggersi senza musica. Se però una sola nota viene introdotta, allora da quel momento sento la necessità di una colonna sonora tradizionale che attraversi tutto il film. Non mi piace l'idea di inserire pochissima musica, in quanto risulta spontaneo pensarne ad altra per le rimanenti parti del film stesso¹⁴⁸.

Anche il silenzio è quindi uno dei protagonisti della poetica musicale di Rota e di Fellini, e lo si trova spesso all'interno del lungometraggio introspettivo, per esempio nella “scena delle terme” nel momento in cui Guido si immagina di vedere la celestiale creatura, Claudia. Stando a quanto dice Calabretto Roberto:

Nell'istante in cui Guido (Marcello Mastroianni) si estranea dalla realtà secondo quelle fughe che diverranno nel corso del film sempre più ampie e sempre meno segnalate come tali allo spettatore, la musica si interrompe, riproponendosi allorché Guido viene richiamato bruscamente al presente. Non soltanto il silenzio assume finalmente un ruolo espressivo in *Otto e mezzo* (si pensi all'ingorgo di auto nel tunnel), ma questo primo esempio sta a dimostrare come un procedimento piuttosto semplice abbia reso ambigua la presenza musicale, che si identifica così, in un *livello mediato*, come la percezione psicofisica del protagonista¹⁴⁹.

Nel film è presente anche l'uso della musica elettronica, ad esempio all'interno della “scena dell'astronave” in cui si sentono suoni che assomigliano al theremin, strumento usato nei vecchi film di fantascienza per rappresentare gli alieni; infatti quei suoni danno una sensazione di tensione e di mistero, in sintonia con quanto rappresentato: la scena si svolge di notte ed è ambientata in una delle *location* in cui si svolgerà la scena principale del film di Guido, ovvero l'immensa rampa di lancio da cui dovrà partire l'astronave per portare gli uomini in salvo in seguito ad una catastrofe nucleare avvenuta sulla terra.

¹⁴⁸ Conversazione con Nino Rota di Gideon Bachmann, trascrizione di Roberto Calabretto cit., p. 12.

¹⁴⁹ Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 437.

4. Analisi della colonna sonora del film

Cito una delle prime recensioni sulla colonna sonora del film, scritta da Jean Blondel:

C'è da scommettere che gli orchestrali di locali notturni che – secondo i giornali – interrompono le loro faccende quando vedono entrare Federico Fellini per regalargli una esecuzione di *Gelsomina* (come una volta si attaccava il pezzo forte di una diva del varietà al suo apparire fra gli avventori), d'ora in poi, e per lo meno fino a compimento della prossima nona e mezza fatica cinematografica del regista, si cimenteranno con la squillante e struggente marcetta da baraccone che fa da leitmotiv a *8 ½*.

Tanto più che il detto motivo, promesso, sembra, a un successo ossessivo, tipo *Harry Lime Theme* dal *Terzo Uomo* (che riecheggia persino nelle sue invenzioni melodiche), ammirevolmente si presta a tutte le soluzioni ballabili. Lo stesso compositore, Nino Rota, ce ne fornisce una prova brillante con un suo trattamento-jazz del prezzo (intitolato: *Guido e Luisa – Nostalgico Swing*), inserito, con ben altre cinque variazioni sul tema, nella colonna sonora del film, fedelmente trascritta su uno stupendo microsolco, fastosamente presentato (da segnalare l'intelligente album-copertina eseguito dallo Studio Delta) dalla Cam. Oltre all'onnipotente richiamo della *Passerella*, gli spettatori presenti e futuri del film di Fellini potranno apprezzare l'ironica parafrasi della Signora Carla (*Galoppo*) fino a raggiungere una drammaticità intensa nell'affannosa *Conferenza stampa*.

Non vorrei dare l'impressione che questo disco riguardi soltanto i patiti di Fellini o abbia uno scopo prevalentemente pubblicitario. La partitura di Nino Rota rallegrerà tutti gli amatori di musica leggera, che essi appartengano sì o no alla schiera dei cineamatori. Per i cultori dei ballabili nostalgici, c'è qui, tra due punti di riferimento precisi a Lehar (un brano della *Danza delle Libellule*, la famigerata *Gigolette*) e a Padilla (*Ca, c'est Paris!*), una gemma, un valzer lento (un boston, come si usava dire una volta), *E poi*, che non sfigurerebbe in una antologia delle prime musiche di film, accanto agli slow dell'epoca aurea della cinematografia mittel-europea e ai malinconici ritmi a tre tempi di Raol Moretti, al quale René Clair, futuro accademico di Francia, dovette metà del successo del poetico *Sous les toits de Paris...*¹⁵⁰.

L'intenzione del regista era quella di utilizzare all'interno del film l'amato repertorio bandistico, quindi all'interno dei suoi film egli fa suonare alla banda celebri brani sinfonici, come cita lo studioso De Santi Pier Marco:

Il Barbiere di Siviglia di Rossini, *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner, *L'Apprendista stregone* di Dukas, *La danza delle ore* da *La Gioconda* di

¹⁵⁰ Jean Blondel, recensione della colonna sonora di *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota").

Ponchielli, *Poeta e contadino* e *Cavalleria leggera* di Suppé, *Una notte sul monte Calvo* di Muzorgskij...¹⁵¹.

Sottopasso stradale. Giorno.

Guido è chiuso dentro la sua macchina e non riesce a uscire. Batte sui vetri per chiedere aiuto ma nessuno si muove (*vedi fig.2*). Tutti lo guardano ma nessuno lo soccorre. Vede la sua amante, Carla, seduta in macchina in atteggiamenti provocanti con un vecchio. Finalmente e misteriosamente riesce a liberarsi e in cima alla macchina cammina come se stesse per prendere il volo (*vedi fig.3*).



Fig.1-Tunnel



Fig.2-L'ansia



Fig.3-Guido si libra nell'aria

Guido è al volante di un'automobile quasi ferma. Oltre il parabrezza la visuale è praticamente chiusa da infinite altre automobili di ogni tipo, quasi ferme, esse pure.

Guido guarda attorno: a destra, a sinistra, dietro, non si vedono che macchine, in un intasamento inestricabile.

A pochi centimetri dal volto di Guido nella macchina che sta ferma sul fianco della macchina sua, c'è il volto di un altro uomo; un volto ignoto, di un signore di mezza età, dai tratti duri, rasato di fresco, con piccoli occhi indecifrabili dietro le lenti.

I due si fissano a lungo, in silenzio, attraverso i cristalli delle macchine, ciascuno dei due come guardando uno strano pesce al di là del vetro di un'acquario: non c'è nessuna luce di solidarietà o simpatia, nel reciproco sguardo, piuttosto un raggelante senso di odio per la forzata e fastidiosa vicinanza. Guido distoglie lo sguardo, lo volge davanti a sé; nella macchina che gli sta davanti, al volante c'è una donna. E' spettinata, con abiti trasandati; sta ritoccandosi il trucco allo specchietto retrovisivo. Guido cerca di vederne il volto, e quel volto appare per qualche istante nello specchietto; un volto flacido, vecchio, patetico e nella sua irrimediabile repulsività.

La donna ha visto, nello specchietto, il volto e lo sguardo dello uomo; stringe gli occhi miopi cercando, per un attimo, lo sguardo di lui nello specchio; poi si ritrae.

Nell'automobile sull'altro lato, stanno due uomini, uno vecchio e uno giovane, che parlano, parlano animatamente, come se non si fossero resi conto della situazione; un discorso lungo, per loro importantissimo, e misterioso, che li isola completamente da tutto il resto.

¹⁵¹ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 115.

Dietro in una grande auto nera arredata all'interno come un salotto si intravede, mollemente sdraiata sul sedile posteriore, una bella donna, seminuda dalle forme opulente intenta a ricoprirsì il vasto seno bianco con le piccole mani affusolate. Tiene gli occhi abbassati ed ha sulle labbra un sorriso vagamente malizioso.

Suoni di clacson incominciano a levarsi qua e là, in una protesta talmente inutile da sembrare piuttosto una invocazione di aiuto. Guido abbassa il cristallo del finestrino, cercando di vedere uno spiraglio di uscita.

Gli altissimi palazzi vetrati che costeggiano la strada sembrano muraglioni invalicabili serranti il fiume congelato di automobili da cui la strada è ricoperta a perdita di vista. I suoni di clacson si fanno più forti e si moltiplicano. Anche Guido, ritraendosi nello interno della sua macchina, incomincia, irragionevolmente, a suonare, una espressione di angoscia gli sta dipinta sul volto; un'ansia di liberazione, di fuga...

Suona sempre più forte, sempre più a distesa; e la stessa disperata protesta, si leva ora da tutte le macchine, in un lacerante, discorde, generale, concerto di suoni, per tutta l'infinita e larga strada.

Gli occhi di Guido, che continua a suonare sempre più disperatamente, si sono fissati sulla fessura sottilissima rimasta aperta tra il vetro e la cornice dello sportello; una fissità allucinata, intensissima...

E come se l'essenza stessa dell'uomo si fosse concentrata in quello sguardo verso l'evasione, ecco vaporare attraverso la sottile fessura tutto il corpo del protagonista, che lentamente si libra nell'aria, sopra la distesa dei lucenti tetti metallici delle macchine, e si solleva poi rapidamente in alto.

Quasi subito le automobili serrate le une contro le altre, i grandi palazzi vetrati e il disperato concerto dei clacson, svaniscono come in un profondo abisso¹⁵².



Fig.4-Ingorgo



Fig.5-Confusione



Fig.6-Guido vola in aria

Spiaggia, mare. Giorno.

Un uomo a cavallo corre lungo la spiaggia (*vedi fig.7*) e raggiunge un altro signore (nella realtà è l'agente di Claudia) che sta recuperando con una corda Guido che fluttua e vola in cielo, legato per il piede dalla corda (*vedi fig.8*). L'uomo seduto si alza e strattona Guido cercando di farlo scendere. Egli cerca di liberarsi dalla corda ma cade e precipita verso il mare (*vedi fig.9*). Guido si sveglia di soprassalto nella scena successiva.

¹⁵² Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., (la sceneggiatura) pp. 89-90.

Il protagonista vola tra cielo e terra, altissimo, con slancio felice e liberato. Un forte vento lo porta; egli a tratti gli si abbandona planando, poi si risollewa più in alto, con un semplice colpo di tallone. Sotto di lui, lontano scintilla la distesa del mare verso il quale egli sembra irresistibilmente attratto; un'attrazione fatta di desiderio e insieme di improvvisa paura quasicché egli temesse di precipitarvi.

E infatti qualcosa incomincia a turbarlo; l'empito di felicità che lo trascina si sta trasformando in un'oscura inquietudine; egli si accorge di avere la gamba legata ad una funicella, che gli impedisce di levarsi in alto, e in un certo modo la guida.

Sempre lottando per resistere a questa trazione, Guido volge lo sguardo in basso, seguendo il lunghissimo filo che lo collega alla terra: e laggiù in fondo, piccolissimo sulla spiaggia del mare, vede un uomo che tiene il capo della funicella, e con questa regola il volo di lui, come se fosse un aquilone.

E' un uomo vestito di una stretta maglia verde da capo a piedi, con un cortissimo mantello dal bavero molto alto, e uno strano casco: sembra un personaggio di un romanzo di fantascienza.

Dietro di lui nel limitare del bosco, c'è un uomo a cavallo, in abito da principe medioevale.

Ora costui trae verso il basso con più forza il protagonista, che resiste sempre più atterrito all'imminente caduta verso la distesa del mare.

Si abbassa, si rialza, si riabbassa, perde l'equilibrio, annaspa nella aria, si capovolge, e precipita vertiginosamente verso l'acqua che scintilli giù in fondo...¹⁵³.



Fig.7-Uomo a cavallo



Fig.8-Guido legato



Fig.9-Guido precipita

Sequenza 1¹⁵⁴:

Il film si apre con un sogno, o meglio, un incubo, in cui si sentono anche le prime note della colonna sonora:

¹⁵³ *Ivi*, pp. 90-91.

¹⁵⁴ Con "sequenze" mi riferisco a quelle musicali, quindi non a quelle filmiche.



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

Questo breve segmento musicale iniziale, il tema "Ingorgo", non è stato composto da Nino Rota ma da Felice Montagnini (compositore torinese noto soprattutto per le musiche scritte per i film *Totò a colori*, *Totò sceicco* e *Mogli pericolose*¹⁵⁵).

Lo strumento usato in questa scena è il timpano. La percussione intonata su una sola nota contribuisce a creare un clima di attesa in quanto non viene esplicitato un contesto tonale. La pulsazione regolare, oltre a ricordare il battito cardiaco, contribuisce a creare l'ansia di attesa della risoluzione della situazione in cui si trova il protagonista. Interessante notare come, con un solo suono, il compositore garantisca questo efficace effetto emotivo.

Lo strumento esegue quindi ripetutamente lo stesso suono, semiminime tutte uguali, con un ritmo ostinato. L'uso del timpano che si ripete ostinatamente trasmette un senso di soffocamento: quel suono sordo, ripetitivo e sempre uguale crea nello spettatore una sensazione di angoscia, di ansia. L'ossessivo rumore dei timpani viene ripreso dal rumore percussivo di Guido che calcia la porta. Anche il respiro affannoso di Guido, quasi ritmato, conferisce una sensazione di ansia. I timpani sono alternati dai rumori percussivi di Guido che batte sulla macchina con pugni e calci, e da stridii generati dal rumore acuto e perforante provocato dall'aggrapparsi disperatamente al vetro della macchina con le mani.

I rumori si arrestano non appena egli riesce a liberarsi e sale sul tetto della macchina: qui si ode solo il rumore del vento, poiché il clima interiore è cambiato, l'angoscia e la tensione lasciano spazio a una sensazione di libertà e di respiro, di quiete e di calma. La libertà la si scorge nella scena successiva ovvero nella continuazione del sogno in cui Guido si libra nell'aria sospeso nel cielo. La libertà è fittizia e apparente, poiché nella scena successiva, nella continuazione del sogno, Guido è intrappolato con una fune che lo tiene legato.

¹⁵⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0598735/> (s.i.a.)

Interno bagno.

Guido è intento a cambiarsi, ha uno sguardo malato e stanco (*vedi fig.10*). Suona il telefono ma egli non reagisce, fa strani movimenti con le gambe seguendo il ronzio del telefono (*vedi fig.12*).



Fig.10-Guido assonnato



Fig.11-Guido in bagno



Fig.12-Guido e il ronzio

Esterno terme. Giorno.

Panoramica del giardino. Anziane signore che guardano e salutano in macchina creando uno strano parallelismo tra realtà e finzione. Anziani che bevono l'acqua dalla fonte e che cercano di rinfrescarsi con qualche ventaglio. Le suore camminano e si riparano con l'ombrello dal sole cocente (*vedi fig.13*). La macchina da presa inquadra tutti i personaggi che popolano il giardino, tra cui gli anziani che procedono lentamente nella fila per le terme (*vedi fig.14*) e un signore tremante e decrepito che regge il suo bastone. Le uniche persone giovani di questa scena sono le ragazze che distribuiscono l'acqua dalla sorgente (*vedi fig.15*).



Fig.13-Suore alle terme



Fig.14-Anziani in fila



Fig.15-Le ragazze della fonte

Sequenza 2:

Nella sequenza “delle terme” non compare un tema di Nino Rota ma la musica che funge da commento è stata presa dal repertorio sinfonico: *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner. Stando a quanto dice De Santi Pier Marco:

Tra le sostituzioni in musica di cui parla Fellini fa spicco quella dell'*Apprendista stregone* che introduceva e sosteneva sul set l'intera sequenza della discesa ai bagni turchi e che – come è stato accennato – si è trovata cambiata con il *Can-Can* del *Concerto soirée*, precedentemente composto da Rota nel 1958. E' rimasta invece *La cavalcata delle Walkirie*, dal regista utilizzata come commento-evocazione di due sequenze tra loro diverse, pur nella loro primaria componente di grande spettacolarità circense: la sequenza delle terme e quella dell'harem¹⁵⁶.

¹⁵⁶ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 115.

Alcanta (chiusura) 1
 RIVOLTA
 HARMONIA

Flauti
 Oboi
 Clarinetti
 Fagotti
 Trombe
 Tromboni e
 Tubi
 Truani
 Tromboni
 Batterie
 Percussioni
 Violini I (4)
 Violini II (4)
 Violi (2)
 Violoncelli (2)
 Contrabbassi (4)

Casa Musicale G. RICORDI & C. S.p.A. - ROMA
 Via C. Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
 Piazza Indipendenza, 24 - 25 - 26 - Tel. 47.16.87

1108
 EXTRA

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota").

La musica inizia nella scena precedente quando Guido si trova nel bagno ma rappresenta solo un sottofondo al quale si sovrappone il suono pungente del telefono che viene ripetuto cinque volte e che assieme creano un suono dissonante e per lo spettatore abbastanza fastidioso. Inoltre, la luce che va e viene, assieme al ronzio della

lampadina fulminata e al rumore del telefono (ronzio che sentiamo molto spesso nel corso del film), contribuiscono a rappresentare l'instabilità e la confusione mentale di Guido.

La scena è collegata a quella successiva dalla musica: la scena cambia e si sposta in un ambiente aperto in cui Guido si trova alle terme (*vedi fig.16*), e la musica diventa più sonora e sovrasta l'intera scena. Qui la musica commenta le immagini e ha una funzione importante: irrompe a gran voce e con prepotenza, e a differenza della scena precedente situata all'interno del bagno, qui la musica è diegetica.

La musica imponente suonata dall'orchestra e dalla forte presenza di ottoni che eseguono il tema principale è in contrasto con le persone che popolano la scena, stride in associazione con la debolezza e la fragilità di quei corpi vecchi, cadenti e stanchi che fanno la fila per l'ingresso alle terme, che fanno molto lentamente un passo alla volta in contrasto con il ritmo incalzante della musica. Cito De Santi Pier Marco, che ritrae questa "sfilata" di persone cadenti:

Un inesauribile carosello di tipi cadenti, dalle espressioni comiche e patetiche, vestiti di bianco e nero abbagliante. Una grottesca passerella di ritratti: vecchie signore in abiti eleganti con ombrellino da sole bianco su vestito nero; altre con ombrellino nero su veste bianca. Vecchi tremolanti, frati, donne in abiti da odalisca e suore¹⁵⁷.

In questa scena si respira l'afa, il caldo, la pesantezza del sole cocente e di un'infernale giornata estiva. I movimenti lenti e deboli dei vecchi contrastano anche con i gesti decisi ed energici del direttore d'orchestra che è in sintonia con la musica incalzante che dirige. Il tempo lento dei movimenti dei personaggi creano nello spettatore una sensazione di stasi, come se il tempo non andasse avanti, e ancora una volta questo crea contrasto con il tempo dinamico della musica.

Nonostante la diegeticità della musica, non è mai chiaro il piano della realtà e difficilmente si riesce a distinguerlo da quello della finzione. In questa scena la musica è diegetica, ma la finzione è sempre protagonista: la grandezza e la maestosità del brano sinfonico di Wagner ben poco ha a che vedere con il piccolo complessino bandistico

¹⁵⁷ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 115.

rappresentato nella scena dal minuto 6:41, che suona in diretta *La cavalcata delle Walkirie*.

La musica termina improvvisamente e si arresta sui volti statici dei personaggi quasi dormienti, creando così una sorta di quadro (*vedi fig.17*), e ricomincia dopo il taglio in cui appare sempre la stessa scena ma non più statica, e la musica che riprende è *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini. (Tema ripreso poi diegeticamente da Marcello che canticchia, fischieta e balla in corridoio al minuto 22.05. *Vedi fig.18*).



Fig.16-Panoramica terme



Fig.17-Quadretto finale



Fig.18-Guido fischieta

Esterno terme. Giorno.

Andirivieni di personaggi che si recano alla fonte per abbeverarsi. Primo piano di Guido, seguito dalla visione: vede un'angelica ragazza vestita di bianco che corre sinuosamente provenendo dal bosco. Segue un primo piano della fanciulla, Claudia, immersa nel silenzio, che con un sorriso angelico porge l'acqua a Guido. Subito dopo la visione si arresta e Guido ritorna alla realtà con il richiamo di un'inserviente. Guido si riprende e incontra il critico francese sulle note dello stesso tema, che Rossini riprende e sviluppa. Passeggiata e dialogo con il francese, che critica pesantemente il film di Guido. Stando a quanto dice Dalla Polla Clio:

Daumier è l'intellettuale consulente della pellicola, compagno inseparabile di Guido, che lo maledice, ma che allo stesso tempo ne ha bisogno come della propria cattiva coscienza¹⁵⁸.

Guido è confuso e cosciente della sua presunta mancanza di talento (che in realtà è mancanza di coraggio e di saper affrontare la vita, rappresentata in questo caso dal film), e non sa cosa rispondere (*vedi fig.21*).

¹⁵⁸ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 86.

CARINI: «Mi dirai poi tu se è il caso che questa relazione io la passi anche al tuo produttore... Non vorrei danneggiarti».

Il viso di Guido ha una lieve contrazione; risponde, con un mezzo sorriso stirato.

GUIDO: «Non preoccuparti. Ti ho chiamato io. Leggi, leggi».

Carini prende a leggere, interrompendosi ogni tanto per fissare Guido negli occhi.

CARINI: «Ad una prima lettura salta agli occhi che la mancanza di una precisa problematica o se si vuole di una premessa filosofica rende il film un seguito di episodi del tutto casuali e probabilmente...«divertenti» nella misura di un loro ambiguo realismo. Ci si domanda difatti a che cosa mirano gli autori: vogliono farci pensare? Vogliono farci paura? Questo gioco scopre fin dall'inizio la mancanza di una ispirazione poetica».

Carini interrompe per un momento la lettura, e in tono apparentemente più discorsivo, più amichevole, commenta:

«...scusami sai, forse questa è la dimostrazione più patetica che il cinema è in ritardo di cinquant'anni sulle altre arti...».

Ride un poco, si rifà serio, riprende a leggere.

«...Il copione non ha neanche i pregi di un film di rottura, anche se a volte sembra averne le... deficienze...»¹⁵⁹.



Fig.19-Il critico Daumier



Fig.20-La lettera



Fig.21-Guido confuso

Sequenza 3:

Il brano sinfonico non diegetico che Nino Rota inserisce nell'ultima parte della scena è l'*Allegro con brio* del I Atto de *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini e il tema è il seguente:

¹⁵⁹ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 94.

The image displays a musical score for the beginning of the 'Allegro con brio' section from Rossini's opera 'Il Barbiere di Siviglia'. The score is arranged in two systems. The first system shows the piano introduction with 'pp battute' markings and a main melodic theme starting at measure 2. The second system shows the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in D, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) playing their respective parts. The score is marked with a '3' in a box at the beginning, indicating a third ending or a specific measure count. The tempo is 'Allegro con brio' and the key signature is one flat (B-flat).

Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, Allegro con brio, bb. 1-12.

Il tema melodico principale è suonato dai violini primi e dalle viole, mentre i violini secondi, i violoncelli e i contrabbassi accompagnano il tema principale eseguendo note ribattute in *pianissimo*. Il tema eseguito dai violini inizia in levare con tre crome staccate, per poi confluire al battere nella terza battuta. Prima dell'inizio dello staccato dei violini, i bassi eseguono sette crome uguali staccate (pedale di tonica), intervallate da una pausa di croma. Il tema melodico principale inizia a battuta 2 e termina a battuta 10. Il brano si trova nella tonalità di Mi minore e il tema inizia con tre note (Si) ribattute; la prima semifrase si conclude a battuta 6 con un moto discendente e le tre note staccate ribattute ripartono con la nota Sol, battuta in cui riparte la seconda semifrase che si conclude a battuta 10.

La struttura compositiva del brano crea un'antitesi tra la tonica, rappresentata dai bassi, e l'instabilità della dominante espressa melodicamente dai violini primi. Viene a crearsi un movimento di tensione che porta in maniera naturale la dominante a scendere di una quinta verso la tonica. L'insistenza iniziale con le note ribattute sulla dominante

¹⁶⁰ Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, 1816, [http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_(Rossini,_Gioacchino))

contribuisce a creare un clima di attesa. Il tema si sviluppa proponendo lo stesso *pattern* ritmico sulla medianta (III) portando in maniera naturale alla cadenza sospesa (al V).

Il brano musicale inizia subito dopo il maestoso finale de *La cavalcata delle Walkirie*, il quale ha anche una corrispondenza visiva in quanto termina con un'inquadratura statica simile a un quadro. La musica riparte con la ripresa dinamica del film e quindi delle inquadrature, e il brano inizia con l'inquadratura delle donne che distribuiscono l'acqua dalla fonte. La macchina da presa è ferma e si vede un viavai continuo di anziani e anziane che si recano ad abbeverarsi alla fonte.

Il brano sinfonico è accompagnato dal melodico canto degli uccelli e il tema è dinamico. L'accompagnamento sostenuto e ripetitivo dei bassi e dei violini crea un'atmosfera agitata e movimentata. Dopo la conclusione delle otto battute del tema principale segue un breve inciso melodico dei fiati (prima oboe e fagotto, poi il clarinetto in do e poi si aggiunge anche il flauto) e termina con un segmento discendente dei fiati e delle viole, seguito dalla ripetizione del tema.

Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, Allegro con brio, bb. 13-17.

La ripetizione del primo tema avviene contemporaneamente all'inquadratura di Guido, ripreso in primo piano (*vedi fig.22*). L'abbigliamento di Guido ricorda quello di un uomo d'affari: giacca, cravatta e occhiali neri. Le prime quattro battute del tema si ripetono identiche mentre le successive (ovvero il secondo inciso del tema) subiscono una modifica e Nino Rota arresta improvvisamente la musica contemporaneamente

¹⁶¹ *Ibidem*.

all'inquadratura di Claudia (vedi fig.23), la celestiale creatura scaturita dalla visione di Guido. Cito De Santi Pier Marco:

Anche Guido, in abiti e cappello scuro, con un paio di occhiali neri, fa la fila seguendo disciplinatamente il regolato e ritmico corteo degli altri, passo dopo passo, per raggiungere la fonte e poter bere l'acqua salutare. Naturalmente è assorto nei propri pensieri e, nella sua fantasia trasfiguratrice, sostituisce all'immagine pesantemente realistica della ragazzona che porge l'acqua ai clienti quella di una donna bellissima che appare dalla pineta, in un'atmosfera di sogno, di favola. Tutto è silenzio. L'immagine della purezza non ha bisogno di suoni¹⁶².



Fig.22-Primo piano di Guido



Fig.23-L'apparizione



Fig.24-Primo piano di Claudia

Guido è improvvisamente ricondotto alla realtà da un deciso richiamo di un'inserviente che, affaticata e sudata, gli porge il bicchiere. Si ritorna, così, al ritmo della *processione per l'acqua*, sulle note della *Sinfonia di Il Barbiere di Siviglia*; e la tipizzazione continua¹⁶³.



Fig.25-La visione di Guido



Fig.26-Claudia alla sorgente



Fig.27-L'inserviente

La musica riprende daccapo e riparte il tema iniziale non appena Guido torna con la mente alla realtà. Il tema è sempre accompagnato dal canto degli uccelli in sottofondo. Il tema non ricomincia dall'inizio dell'*Allegro* ma dalla ripresa del tema quindi dalla seconda parte, momento che comprende anche il suo sviluppo e prosegue fino alla fine dell'Overture. Nel tema successivo, molto più melodico, non sono più gli archi i

¹⁶² De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 119.

¹⁶³ *Ibidem*.

protagonisti ma i fiati, la cui sonorità non è pungente e staccata come nel tema principale degli archi ma è legato, cantabile e di più ampio respiro.

164

Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, Allegro con brio, bb. 67-73.

In questa sezione del brano il compositore opera la sostituzione di modo: si svolge quindi nella tonalità di Mi maggiore. Il clarinetto esegue la linea melodica principale mentre i violini e le viole suonano semiminime ribattute. La struttura di accompagnamento richiama quindi quanto avvenuto nella sezione precedente (pedale di tonica), la melodia invece non presenta più un carattere di sospensione e di attesa (pause e note ribattute che precedentemente ricordavano un andamento “a singhiozzo”), ma, attraverso l’uso di valori larghi e di un legato, ne scaturisce una cantabilità nuova garantita efficacemente dal suono del clarinetto. La prima semifrase del clarinetto inizia a battuta 68, suona un Sol minima legato a due semiminime La e Si, quindi il tema sale e i valori sono più distesi e dilatati. La prima semifrase termina a battuta 71 e riparte a battuta 73 in cui la seconda semifrase esegue il tema una seconda sopra, costituendo una progressione ascendente.

La musica ha una funzione di sottofondo alle immagini, essa scorre, si sviluppa e termina mentre si articola in primo piano il discorso polemico del critico francese. La

¹⁶⁴ Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia* cit., [http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_\(Rossini,_Gioacchino\)](http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_(Rossini,_Gioacchino))

musica soave del secondo tema stride con la voce stizzita e presuntuosa del personaggio. Un buffo “spilungone occhialuto” saccente, che, con eccessivo accento francese, critica ogni aspetto del film di Guido, quasi fosse la sua coscienza a parlare e a trovare ogni tipo di difetto nel film per giustificare la sua inazione. La musica si anima sempre di più e si prepara al maestoso finale (che prelude all’Atto I della Sinfonia), Guido è in uno stato confusionale, è a disagio nei confronti del critico, balbetta e non sa cosa rispondere. Improvvisamente come un’apparizione vede il suo caro amico Mario Mezzabotta e la musica termina dopo il finale dell’*Allegro*.

Guido vede Mezzabotta che scherzosamente finge di zoppicare (*vedi fig.28*). Mario presenta a Guido la sua nuova amante, Gloria (*vedi fig.29*), una capricciosa studentessa di filosofia, che aspira a diventare attrice. Guido presenta lo scrittore a Gloria e a Mario.

GUIDO: «Mezzabotta!... Come va?...».

L’uomo si volge, riconosce Guido e festosamente lo saluta.

MEZZABOTTA: «Oh, ciao!... Come stai?».

I due si stringono la mano, mentre Gloria sorride adesso più misteriosamente che mai, aspettando le presentazioni.

MEZZABOTTA (ilare): «Anche tu da queste parti! Noi è il secondo giorno, ti trattieni molto? (A Gloria) Gloria... Guido...».

Guido porge la mano a Gloria e dice a Mezzabotta:

GUIDO: «Tua figlia? Come s’è fatta grande».

Mezzabotta, pronto, ma con un po’ di impaccio:

MEZZABOTTA: «Non è mia figlia. La signorina...».

Gloria con disinvolta franchezza del suo repertorio, lo interrompe stringendo la mano di Guido:

GLORIA: «Gloria. Gloria Morin. Come sta?».

Guido un po’ confuso, ma sorridente:

GUIDO: «Come sta? Mi scusi. Comunque il mio sbaglio è un omaggio alla sua giovinezza».

Gloria fa un breve e comico inchino:

GLORIA: «Gentile! Comunque, io so tutto di lei. Puppi mi ha parlato spesso di lei».

Sopraggiunge il cameriere del bar portando un vassoio con due aranciate. Un attimo di silenzio impacciato. Quando va via il cameriere, Gloria si siede. Anche Guido si siede, spostandosi un po’ la sua sdraia in direzione dei suoi amici.

MEZZABOTTA: «E tu? Sei solo? Tua moglie?».

GUIDO: «Sono solo».

Mezzabotta, facendo il disinvolto:

MEZZABOTTA: «Meglio! (sorridente e con altro tono) Dico, meglio in generale».

Con l’aria di dare una notizia già scontata:

«...avrà saputo no, di me e Tina? Aspettiamo l’annullamento».

Sorridendo, come ad una buona notizia:

GUIDO: «Ah...».

MEZZABOTTA: «E' per questo che ci vedi qua... (indica Gloria)... noi due. Ci siamo fidanzati».

Guido, sempre più sorridente:

GUIDO: «Ah... Auguri...».

Gloria fa un cenno di ringraziamento ironico con la testa.

GLORIA: «Puppi, passami le sigarette».

MEZZABOTTA: «Tieni, cara... (a Guido) ... E bravo Guido! Mi fa proprio piacere di vederti. Stai preparando qualcosa di bello? Questo è un posto ideale per pensare, no? Calmo, pulito, anche».

Guido avvia il discorso, indicando Carini e presentandolo.

GUIDO: «Permetti? Fabrizio Carini... lo scrittore...».

Carini si alza e stringe la mano a Gloria, poi a Mezzabotta.

GLORIA (a Carini): «Sono proprio contenta di conoscerla. Io sono una sua ammiratrice, sa».

Mentre il dialogo prosegue, Guido si astrae, senza più seguirlo. Evidentemente ripensa con inquietudine a ciò che Carini gli ha detto.

CARINI: «Ne sono lusingato. La signorina è attrice? Ho visto certamente la sua fotografia...».

GLORIA: «Attrice? Sì, ho delle ambizioni. (Ride, poi, comicamente) Ambizioni e-no-rmi... Tutto qui, per ora...».

MEZZABOTTA: «E' laureata in filosofia».

GLORIA: «No laureata. Sto preparando la tesi. E' molto differente».

CARINI: «Che tesi?».

GLORIA: «Una cosetta dura. «La solitudine dell'uomo nel teatro contemporaneo»¹⁶⁵.



Fig.28-Mario Mezzabotta



Fig.29-Gloria Morin



Fig.30-Gloria e Mario

Sequenza 4:

Subito dopo la fine del tema de *Il Barbiere di Siviglia*, inizia il secondo tema cantabile de “La passerella d’addio” composto da Nino Rota, che è la melodia principale del “Canto di Carlotta”:

¹⁶⁵ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., pp. 95-96.

Spiritoso, allegro

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema ricorda quello del “Canto di Carlotta”, è eseguito dal pianoforte, è breve e accompagna il saluto tra i due personaggi e termina con una sonorità sospesa. Il tema proposto è suddiviso in quattro semifrasi (dalla durata di due, tre, due, due battute); ogni semifrase comporta uno slittamento tonale senza una reale modulazione. La prima semifrase si muove nell’area di Fa maggiore; la seconda semifrase opera un’apparente sostituzione di modo grazie all’inserimento delle note Mi bemolle e La bemolle. Il Re bequadro contribuisce ad un clima modale dorico tipico di uno stile ammiccante al blues. La terza e la quarta semifrase propongono una trasposizione di una terza minore ascendente delle prime due semifrasi; lo spostamento tonale è quindi notevole, ma è avvertito in maniera non brusca grazie all’inserimento graduale delle note alterate.

Il tema trascritto è in tonalità di Fa maggiore e inizia con la tonica: la minima di Fa esegue un arpeggio (La e Do semiminime) per confluire nella seconda battuta con la settima (Mi minima), accordo considerato dissonante dalla musica classica. La dissonanza e la sonorità di tensione si sentono soprattutto con il Mi bemolle della terza battuta, che suona una semiminima col punto, seguita da una croma di Do e poi da una figura ritmica discendente composta da 4 note che confluiscono sul Re. Il tema si ripete ritmicamente uguale da battuta 6, partendo dal La bemolle (terza minore di Fa).

Sequenza 5:

La musica cambia e ricomincia con l'apparizione di Gloria, amante di Mezzabotta, una ragazza “snob” e “capricciosa”, che cammina e parla con uno spiccato accento inglese, sulle note della *Danza degli zuffoli* da *Il lago dei Cigni* di Čajkovskij:

Ciaikovski - Schiaccianoci (Gauge dei Mirletons.)
Moderato assai

Flauti
 Oboi
 Clarinetto
 Fagotti
 Cori
 Trombe
 Trombone
 Timpanti
 Piatto
 Violini I
 Violini II
 Viola
 Violoncello
 Contrabbasso

TACE

Casa Musicale G. RICORDI & C. S.p.A. - ROMA
 Via C. Battisti, 120 - Tel. 68.80.22
 Piazza Indipendenza, 24 - 25 - 26 - Tel. 47.16.87

1108
 EXTRA

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota").

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota").

La scena termina con la voce fuori campo del critico Daumier; la macchina da presa inquadra Guido che legge la lettera di Daumier, con la voce fuori campo del critico:

E le capricciose apparizioni di questa ragazza della fonte cosa vorrebbero significare? Un'offerta di purezza, di calore al suo protagonista? Di tutti i simboli che abbondano nella sua storia questo è il peggiore¹⁶⁶.

Le parole fuori campo di Daumier collegano la precedente scena con quella successiva, in cui Guido si trova seduto su una panchina e continua a leggere la lettera (mentre aspetta l'arrivo del treno da cui scenderà l'amante Carla), che cestina e getta prontamente, senza nemmeno terminare di leggerla.

Dopo la "scena delle terme" Guido si reca alla stazione per accogliere Carla al suo arrivo e la conduce in hotel, dove trascorreranno un po' di tempo insieme. I due amanti stanno parlando mentre si preparano al pranzo.

Interno trattoria. Toilette. Giorno.

Carla si lava le mani e si specchia, subito dopo giunge Guido (*vedi fig.31*). Breve dialogo tra i due e poi è Guido a lavarsi le mani (*vedi fig.33*), borbottando tra sé e sé non appena la signora esce dalla toilette.

CARLA: «Senti Guido, quella cosina che mi avevi promesso...».

GUIDO: «Quale cosina? Stai a vedere se questa adesso non mi riparla del marito... Dici di no? Vedrai! Vecchio Snaporaz...»¹⁶⁷.



Fig.31-Carla allo specchio



Fig.32-Carla e Guido



Fig.33-Guido e lo specchio

Interno trattoria. Giorno.

Carla è intenta a mangiare il pollo (*vedi fig.34*) e a parlare di suo marito a Guido, il quale cerca ogni possibile distrazione, seccato dai soliti discorsi della donna, che cerca di trovare a suo marito una sistemazione tramite un possibile aiuto di Guido. Egli gioca con la borsa di Carla, gioca a carte, fuma, legge il giornale e canticchia (*vedi fig.35*).

¹⁶⁶ Borin, Mele, *Federico Fellini, viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio* cit., p. 83.

¹⁶⁷ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 15:36.

CARLA: «Povero Luigi, è tanto bravo... Non lo vedo mica contento... Sai, mio marito non è uno di quelli che si fanno avanti... Lui, no. Lui si avvilitisce... E non è mica stupido; è molto intelligente... Ma non sa fare. Avrebbe bisogno proprio di qualcuno che gli desse una spinta.... E' sempre lì, alla Ceiad, col solito stipendio... Perché non gli trovi qualche posto, tu che conosci tanta gente? Dovresti proprio cercare di aiutarlo un po'... Mi faresti un grande piacere...»¹⁶⁸.



Fig.34-Carla affamata



Fig.35-Guido si distrae



Fig.36-La trattoria

Sequenza 6:

Nella scena si ode un canto non diegetico di una donna che riproduce la melodia principale del tema che si sente alla fine del film, il tema de “La passerella di Otto e mezzo”, presente in molte parti del film, tra cui nella “scena dell’harem”. A differenza del tema strumentale riprodotto dagli archi, il canto lo esegue quasi come un lamento, la sonorità è lontana e malinconica e il ritmo è molto più lento e cantabile. Il tema ha inizio quando i due personaggi si trovano nel bagno e dialogano.

Il tema è il seguente:



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

¹⁶⁸ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 99.

La linea melodica principale è molto cantabile e legata, e segue l'andamento caratterizzante la scala melodica (VI e VII innalzato), o addirittura la “scala minore di Bach” dal momento che vengono mantenuti il VI e VII innalzati anche nel discendere. Il tema principale inizia a battuta 1 e termina a battuta 6. A battuta 1 dopo una pausa di un ottavo e mezzo, una figura ritmica ascendente composta da una semicroma (Si), una croma col punto (Do diesis) e un'altra semicroma (Re diesis) confluisce su una semiminima col punto (Mi). Sul Re diesis e sul Mi si svolge l'intero tema cromatico, fino a scendere nell'ultima battuta del tema (battuta 6) e confluire sul Do diesis. L'accompagnamento è garantito da un basso con carattere di ostinato oscillante sempre tra tonica e dominante. Il tema si caratterizza quindi per la sua forte pregnanza tonale, atteggiamento tipico delle marce di tradizione.

La prosecuzione della sequenza vede Guido e Carla nella sala da pranzo dell'hotel. La donna mangia con foga il pollo con le mani, azione che stride con la sua finta eleganza, mentre Guido legge e la ascolta annoiato e innervosito. Il tema musicale cantato è meno presente rispetto alla scena precedente all'interno del bagno, sia per sonorità che per frequenza. Il dialogo è a senso unico poiché Guido finge di non ascoltare, gioca a carte, fuma, legge il giornale e canticchia l'incipit dell'*Ouverture del Barbiere di Siviglia* (presente nella versione a piena orchestra nella scena precedente).

Interno camera hotel. Notte.

La scena onirica inizia all'interno della camera da letto in cui Guido dorme e l'amante Carla legge vicino a lui (*vedi fig.37*). Questo crea un parallelismo tra reale e irreali, sogno e realtà. La mamma di Guido, defunta, sta facendo degli ampi e lenti movimenti con un braccio e nella mano tiene un fazzoletto bianco (*vedi fig.39*).



Fig.37-Camera da letto



Fig.38-Inizio del sogno



Fig.39-La mamma

Esterno cimitero. Giorno.

La scena iniziata all'interno della camera dell'hotel viene ripresa all'esterno, dove si vede sempre la mamma di Guido con la quale ha un triste e breve dialogo (*vedi fig.40-41*).

MADRE: «Se non ci pensiamo noi. Chi ci pensa? Così poi, noi abbiamo la coscienza in regola. L'importante è di non presentarsi a mani vuote. Non bisogna essere egoisti, guarda tuo zio. Prima o poi si paga cara. Hai mangiato tu? Cosa vuoi mangiare?».

GUIDO (in tono di rimprovero, quasi di fastidio): «Lascia stare, finirai per stancarti. (Poi con esitazione intima, accorata): Tu sei la mamma, vero?».

La donna smette di zappettare e si volta a guardare Guido, con un sorriso intenso, commosso, struggente d'affetto e di gratitudine per essere stata riconosciuta. Dice, a mezza voce:

MADRE: «Guido!... (poi con voce in cui trema il pianto) Mai, non si finisce mai! Avevo messo tutto a posto un momento fa. Sempre ricominciare da capo dalla mattina alla sera... per niente! Da quando sono sposata non faccio altro! Non ne posso più!...»¹⁶⁹.



Fig.40-Guido e la mamma



Fig.41-Breve dialogo



Fig.42-Il cimitero

Subito dopo appare il padre, anch'egli è sfuggente, corre come se volesse scappare dal figlio (*vedi fig.43*). Guido gli dice che hanno parlato sempre poco tra di loro quindi questo fa capire la distanza che intercorre tra loro.

PADRE: «Vedi com'è basso, qui, il soffitto... Potevano farlo più alto, più... Non mi sento affatto bene... Io avrei voluto... diverso... E' brutto, Guido, è brutto... Non puoi occupartene un po' tu? Non mi sento affatto bene... Fa' qualcosa... Io vorrei...».

GUIDO (con ansia): «Che cosa papà?...».

PADRE: «Io vorrei... Io vorrei...»¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 101.

¹⁷⁰ *Ibidem*.



Fig.43-Il papà fuggente



Fig.44-Incontro col padre



Fig.45-Dialogo breve

Arriva il commendatore, accompagnato da un uomo (i quali nella vita di Guido sono il produttore e Conocchia, il direttore di produzione), che comunica al padre di Guido che il figlio è una delusione continua e non c'è niente da fare (*vedi fig.46*). Dopo aver accompagnato il padre nella fossa a cui era destinato, la madre lo chiama, lo bacia ed ella si trasforma. Non è più la madre ma Luisa, la moglie (*vedi fig.48*).

MADRE: «Cosa devo fare, Guido?... Faccio tutto quello che posso...Oh, Guido, Guido».

E lo bacia, intensamente, disperatamente, non come una madre bacia il figlio. Infatti ora la donna che stringe Guido tra le braccia è Luisa, sua moglie.

Guido sussulta all'improvviso quasi con orrore. Cerca di sciogliersi dall'abbraccio, con forza:

MOGLIE: «Sarai stanco, povero Guido. Adesso andiamo a casa».

E poiché Guido la guarda sgomento:

«...non mi riconosci? Sono Luisa, sono tua moglie. A che stai pensando?»¹⁷¹.



Fig.46-Il commendatore

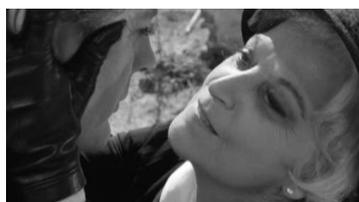


Fig.47-Il volto della mamma



Fig.48-Il volto di Luisa

Sequenza 7:

Il successivo tema composto da Nino Rota che sentiamo all'interno del film è lento e lugubre e compare nella scena onirica del cimitero:

¹⁷¹ *Ivi*, p. 102.

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio Nino Rota), trascrizione.

Qui Rota, evitando di sottolineare il clima potenzialmente angoscioso del sogno con un intervento convenzionale, commenta la scena con un *Lentissimo* [...] costituito da una sequenza di triadi tutte minori, e su tale ostinato ritmico-armonico pone brandelli da *Ricordo d'infanzia* i quali, incapaci di progredire in un compiuto respiro orizzontale, suggeriscono una atipica dilatazione temporale che richiama un certo Satie¹⁷².

La linea melodica suonata dal flauto traverso ricorda la sonorità del tema del “Ricordo d’infanzia”. Gli accordi che accompagnano il tema principale sono caratterizzati da un’indeterminatezza timbrica: l’attacco percussivo iniziale del suono è seguito da un sostegno più dolce. Tale atteggiamento viene conservato per tutta la durata della scena, mentre la melodia triste e lugubre viene suonata dal flauto traverso. Le triadi minori si succedono per spostamenti cromatici discendenti o per

¹⁷² Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 440.

terza minore ascendente. E' interessante notare come questo tipo di accostamento accordale crei un effetto di falsa relazione in quanto la nota che caratterizza il modo nell'accordo successivo viene sempre a trovarsi un semitono sopra nell'accordo precedente. (Esempio: Sol minore – Fa diesis minore. La medianta di Fa diesis viene ad essere enarmonicamente presente in modo maggiore come medianta di Sol minore come Si bemolle).

Es.



La melodia del flauto resta stabilmente in Sol minore anche verso la fine nonostante i movimenti cromatici, creando un doppio piano emotivo: un'instabilità armonica associata ad una stabilità melodica.

La musica è lenta e ancora una volta trasmette un senso di stasi e di immobilità. Il brano si ripete due volte uguale. La melodia del flauto subentra in levare dopo tre battute di accordi e fa il suo ingresso nella quarta battuta in levare dopo due quarti e un ottavo di pausa. La musica subentra quando si vede per la prima volta il viso della mamma di Guido. Ella è una figura vaga e sfuggente, quasi impercettibile. Anche la musica risulta sfumata e la sonorità ovattata degli accordi ricorda tempi lontani, evoca ricordi passati e nostalgici. La musica è lenta, pesante, come se rappresentasse la mente di Guido, appesantita dai ricordi impressi nella sua mente che si trascina appresso come zavorre. Una mente che sembra piena di rimorsi e di rimpianti: lo si capisce dalla risposta di sua madre quando egli le chiede se fosse lei sua mamma. Lei gli risponde: «Quante lacrime!»¹⁷³.

Il flauto traverso termina non appena entra il commendatore, e riparte nel momento in cui il padre di Guido si sta congedando, pronto per recarsi nella fossa. La musica rispecchia il sentimento di tristezza di Guido, la pesantezza di questo ricordo e

¹⁷³ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 50:27.

l'impossibilità di modificare le cose. Il flauto traverso suona una melodia nostalgica accompagnata da accordi quasi funebri, in perfetta sintonia con il luogo in cui si trovano, il cimitero.

Il protagonista vive col rimpianto di non aver conosciuto a fondo i suoi genitori e di non aver chiarito gli screzi passati:

GUIDO: «Papà aspetta, non andare via! Abbiamo parlato così poco tra noi...
Senti papà, avevo tante domande da farti...».
PADRE: «...ma non posso ancora rispondere...»¹⁷⁴.

Nel sogno appaiono a Guido «tutte le figure a loro modo autoritarie, protettive, tutte persone con le quali il regista è in rapporto conflittuale»¹⁷⁵.

Guido vive con un costante senso di frustrazione derivante da un'educazione severa che gli imprime un senso del peccato che lo perseguiterà per tutta la vita. Questo lo troviamo soprattutto nel rapporto di Guido con le donne. Il rapporto del protagonista con le donne è molto complicato e lo si percepisce anche nel sogno: dopo aver accompagnato il padre nella fossa a cui era destinato, la madre lo chiama, lo bacia ed ella si trasforma. Non è più la madre ma Luisa, la moglie.

Egli nutre un profondo sentimento d'affetto e amore verso le due donne che inconsciamente associa. Egli ama sua moglie ma non riesce a rispettarla perché Guido è debole e ha bisogno di tradirla. La musica anche in questo caso rappresenta la frustrazione, la pesantezza del suo sentimento di peccato. Per Guido la moglie è una figura materna e pura, e per questo la associa alla madre. Stando a quanto dice Bondanella Peter:

Il collegamento fra la moglie di Guido, la sua amante e la madre, suggerisce il fatto che non solo il protagonista soffre di un classico complesso edipico, ma anche che egli sta tentando di trovare attraverso le varie donne della sua vita una summa e impossibile sintesi di qualità materne, muliebri e trasgressive (l'amante-prostituta)¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *Ivi*, da min. 19:49.

¹⁷⁵ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½* cit., p. 89.

¹⁷⁶ Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini* cit., p. 185.

Hall albergo. Giorno.

Viavai di persone per la *hall* dell'albergo. Cesarino, scocciato, comunica a Guido che sono arrivati i tre vecchietti; Guido si nasconde e cerca di scappare (*vedi fig.49*) ma viene fermato. Parla con vari personaggi della sua troupe che lo assalgono, tra cui Conocchia. Subito dopo conosce un ragazzo con uno spiccato accento inglese che gli presenta la buffa attrice francese (*vedi fig.50*), con la quale instaura un finto dialogo, ma cerca ogni possibile scusa per fuggire.

EDY: «Io so solo questo: che devo cambiare un sacco di vestiti e devo parlare francese. Poi mi ha detto che devo mangiare la pastasciutta, e è da un mese che la mangio. Sono aumentata tre chili».

Guido coglie l'occasione per sviare il discorso, e, intanto, palpare un po' la ragazza. Le tocca scherzosamente le cosce.

GUIDO: «Dove?... Fa' sentire».

Edy ignora la cosa, e si rivolge a Carini.

EDY: «Lei è lo sceneggiatore, no?... C'è questa parte?».

Carini, molto seriamente, interpella Guido.

CARINI: «Che cosa deve fare?».

Guido sta salutando un giornalista inglese, vestito con eleganza sportiva, che sta sprofondato in una poltrona, poco più in là, con un bicchiere in mano.

GUIDO: «Adesso vediamo... Hello!...».

Dinoccolato, e con un umorismo distaccato, l'altro dice:

GIORNALISTA INGLESE: «I don't wont bother you... L'albergo è bello... il bar all right... But I have only two questions...».

Guido gli sorride, propiziatorio, facendogli cenni di assicurazione.

GUIDO: «Più tardi, senz'altro...»¹⁷⁷.



Fig.49-Guido scappa



Fig.50-La buffa attrice



Fig.51-Guido circondato

¹⁷⁷ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., pp. 104-105.

Sequenza 8:

La scena successiva a quella onirica ambientata nel cimitero si svolge nella grande *hall* dell'hotel e Guido è impegnato, di malavoglia e malanimo, nella conoscenza dei possibili attori del suo presunto film, ed è composta da diversi brani sinfonici, primo dei quali la *Danza degli zufoli* da *Lo Schiaccianoci* di P. I. Čajkovskij, che inizia non appena Guido si dirige verso l'elegante e buffa signora francese. L'incipit del tema è il seguente:

Moderato assai.

Flauto I II.

Flauto III.

Oboi I II.

Corno Inglese.

Clarinetto I in A.

Clarinetto II in A.

Clar. Basso in B.

Fagotti I II.

Corni in F
I.
II.
III.
IV.

Trombe in A.

Tromb. Tenori.

Tr. Basso e Tuba.

Timp. Fts. Cis. D.

Piatti.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Celli.

C-Bassi.

Moderato assai.

178

Čajkovskij Pëtr Il'ič, *La danza degli zufoli* (*Lo Schiaccianoci*), bb. 1-6.

All'interno del film troviamo la versione della *Danza degli zufoli* riorchestrata da Rota per pianoforte e archi. Lo staccato degli archi e del pianoforte crea una sensazione di buffa allegria, che aderisce perfettamente con l'immagine della donna rappresentata

¹⁷⁸ Čajkovskij Pëtr Il'ič, *La danza degli zufoli*, da *Lo Schiaccianoci*, op. 71, 1892, http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP01093-Tchaikovsky_-_Nutcracker_Suite_VII.pdf

da Fellini (come fa un po' con tutti i suoi personaggi) in maniera eccessivamente buffa e sopra le righe: il suo linguaggio è un misto di francese e italiano, la risata estremamente forzata contribuisce molto alla sua ridicolizzazione. Anche il vestiario è molto stravagante, caratterizzato da un buffo cappellino bianco decorato con due palline nere in cima e un vestito bianco caratterizzato da un'ampia pelliccia posta attorno al collo e alle maniche; il tutto coronato e commentato da una musica allegra e buffa, che contribuisce alla sua tipizzazione.

Guido cerca poi di divincolarsi dal giornalista inglese, discute frettolosamente con vari componenti della troupe e successivamente il giornalista inglese, con invadenza, presenta la sua buffa moglie che cerca di carpire informazioni sulla vita amorosa di Guido per la gioia delle sue lettrici (*vedi fig.52*):

GIORNALISTA: «Le mie lettrici vanno matte per le storie romantiche... Potrebbe dirmi qualche cosa sulla sua vita amorosa?»¹⁷⁹.

Guido, sempre più spazientito e a disagio, viene da richiamato da Cesarino che gli presenta i vecchietti (*vedi fig.53*) per la parte del padre :

Poi si ritrova tra i piedi Cesarino.

«... Che vuoi, tu?».

CESARINO: «I tre vecchi».

Guido si volge al Giornalista.

GUIDO: «Excuse me...».

Da un divano, all'avvicinarsi di Guido si alzano in piedi servili e ansiosi tre anziani generici decorosamente vestiti.

Guido fa un breve cenno di saluto mentre li guarda, scrutandoli, ma già infastidito dalla loro aria propiziatoria.

GUIDO: «Benissimo, benissimo...».

E fa per allontanarsi. Cesarino lo trattiene, domandandogli:

CESARINO: «Quale piglia, dottore?...».

GUIDO: «Non sono abbastanza vecchi...».

Cesarino, esageratamente stupito, risponde:

CESARINO: «E che vo', tre cadaveri?».

Ridacchia loscamente e indicando uno dei vecchi, aggiunge:

«... Questo è morto da due mesi!»¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 25.55.

¹⁸⁰ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 105.

Guido alza le mani in alto, canta un lamento e si dirige verso le scale inginocchiandosi alla base, accogliendo l'arrivo del produttore, il quale subito dopo gli regala un orologio. Guido e la troupe si dirigono verso l'uscita dell'albergo (vedi fig.54) e con una dissolvenza incrociata si chiude la scena.



Fig.52-I due giornalisti



Fig.53-Cesarino e i vecchietti



Fig.54-La troupe

Sequenza 9:

Appena termina la *Danza degli zufoli*, Nino Rota inserisce un brano totalmente differente: il *Notturmo* di Chopin opera 9 numero 2 nella trascrizione per violino e pianoforte:

Andante.

181

Chopin Fryderyk Franciszek, *Notturmo op. 9 n. 2*, bb. 1-6.

¹⁸¹ Chopin Fryderyk Franciszek, *Notturmo op. 9 n. 2* (arrangiamento per violino e pianoforte), http://imslp.nl/imglinks/usimg/8/85/IMSLP45377-PMLP02312-Chopin_-_Nocturne_No2_Op9_violin_piano.pdf

A differenza del brano precedente, il *Notturmo* è molto cantabile, ha un ritmo molto lento e la melodia è cantabile e legata, e inizia subito dopo lo staccato finale dell'arpa del brano precedente. Il tema principale inizia con il levare di battuta 1 e termina sulla semiminima col punto (Mi) di battuta 5.

La dolcezza della musica di Chopin stride con quello che sta succedendo nella scena: Guido è in confusione, vorrebbe scappare ma contemporaneamente gli si presentano davanti i personaggi della troupe che gli vogliono presentare gli attori del suo film, mentre egli vorrebbe solo fuggire. Il brano di Chopin si sviluppa mentre Guido viene assalito da un buffo signore occhialuto che vuole a tutti i costi presentargli sua moglie, giornalista, che vorrebbe “strappargli” qualche informazione sulla sua vita privata. La voce sgradevole della signora è in contrasto con la morbidezza del brano musicale, e l'assurdità della situazione continua con la presentazione dei tre personaggi anziani candidati per il ruolo dei “vecchietti”. Guido, esausto, alza le mani in alto ed emette dei vocalizzi acuti, stridenti e orientaleggianti, ancora una volta in netto contrasto con la musica di sottofondo. La contrapposizione tra musica e scena la si percepisce anche dalla differenza tra la calma e pacatezza della musica di Chopin e l'agitazione che si trova all'interno della scena: c'è una confusione generale in cui i personaggi parlano uno sopra l'altro, creando una sensazione di ansia e di disordine nello spettatore che si immedesima nel disagio di Guido.

E' interessante notare come in pochi secondi (meno di un minuto), *La danza degli zufoli* e il *Notturmo* si succedano senza soluzione di continuità. Il carattere contrastante trova un legame nel contesto tonale che resta invariato. In questo modo lo spettatore vive la sensazione di cambiare ambiente nonostante la scena continui a svolgersi nella *hall* dell'hotel.

Esterno terme. Sera.

Una scura figura di profilo esce dall'ombra e canta la *Fox delle gigolettes* accompagnata da un'orchestrina posta dietro la cantante. Inquadratura di vari personaggi che accorrono allo spettacolo per passare una piacevole serata. Si scorgono numerose coppie che ballano sulle pista, tra cui Gloria e Mezzabotta che si scatenano non appena la musica si anima. Inquadratura di Guido, seduto al tavolo che viene interrogato dal giornalista

inglese. Si ode un chiacchiericcio generale dei vari personaggi della troupe. Anche Carla è presente nella scena, mangia in solitudine seduta ad un tavolo.

Sequenza 10:

La scena serale del *Night-Club* inizia con una dissolvenza incrociata. La scena si apre con l'inquadratura di una sagoma scura ripresa di profilo che fuma sulle note introduttive della *Fox delle gigolettes* di Carlo Lombardo da *La danza delle libellule* di Franz Lehàr:

M.º 9 **GIOIETTE 28** 1

(L. 200 72 -
baccinzenno)

Moderato

Fl. *f*

Clar. *f* *rit.* *mp.*

Bass. *f* *mp.*

Tr. *f*

Tbn. *f*

Tuba *f* **A**

Euph. *f* *mp.* *p. f.* *FA-*

Bar. *f* *mp.*

Horns *f* *mp.*

Viol. *f* *mp.*

Viola *f* *mp.*

Cel. *f* *mp.*

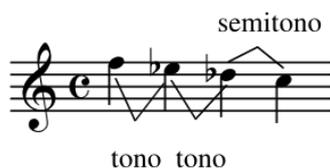
Db. *f* *mp. più.* **A**

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota").

Il ritmo introduttivo è marziale e molto marcato, ogni singola nota è ben accentata ed evidenziata. Il tema introduttivo inizia a battuta 1 e termina a battuta 4, è composto da una terzina di semiminime che scende sulla minima di una terza, la quale sale di un tono

per poi scendere di nuovo di una terza, che sale a sua volta di un semitono e scende di una quarta, nota su cui termina il tema introduttivo (Do). Complessivamente possiamo notare in questo incipit lo schema melodico del tetracordo frigio:

Es.



Nonostante non sia esplicitato il VI, è chiara l'intenzione di terminare con la cadenza sospesa alla dominante. Questa introduzione garantisce un carattere quasi gitano, ben espresso dalla protagonista.

La figura di profilo esce dall'ombra e inizia a cantare il brano (*vedi fig. 55*), accompagnata diegeticamente da un'orchestrina. La prima parte del brano è lenta e suadente e il brano è cantato in tedesco; mentre si sviluppa la prima parte del brano, viene inquadrato l'ambiente circostante: vari personaggi che arrivano al *Night-Club* per passare una piacevole serata e molte coppie che ballano sulla pista. Il canto ricorda un lamento e inizia subito dopo le note introduttive iniziali seguite dal gong finale dei piatti. La voce segue il tema strumentale accennato inizialmente: le note che compongono il tema sono molto marcate e decise, mentre dall'ingresso del canto la musica diventa più suadente e lo stile orientaleggiante. L'inizio di questo brano dalle sonorità tetre abbinato all'inquadratura dei volti di vari personaggi scuri, brutti e dalle sembianze loschi, creano nello spettatore una sensazione di inquietudine e di mistero, risolto non appena il brano si anima e si trasforma in un Fox trot allegro dal ritmo gioioso e scatenato. Si è percepito finora il clima magico e misterioso che accompagna tutta la scena e che culminerà con le straordinarie sentenze del mago.

Nel Fox trot sentiamo un ritmo e una musicalità completamente diversi rispetto all'introduzione melanconica: trombe e sassofoni che si scatenano a ritmo di un Fox trot sfrenato e con un ritmo sincopato, e in scena vediamo Gloria e Mezzabotta che ballano disinibiti e impetuosi (*vedi fig.56*).

L'introduzione della *Gigolettes*, ma questa volta senza la voce ma il tema viene eseguito strumentalmente. Il carattere marziale della *Danza delle libellule* si ammorbidisce con l'interpretazione del Fox trot da parte del compositore: non più una rigida marcia ma un libero incedere ritmico attraverso la scomposizione delle suddivisioni delle battute di quattro movimenti e l'ampio uso di sincopi prolungate:

Es.

1 2 3 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Sequenza 11:

Il brano si arresta e si odono degli applausi, seguiti dal tema “Cadillac” composto da Nino Rota:

CON SPIRITO

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è in Sol maggiore e inizia dopo una pausa di croma (quindi in levare) con la dominante, Re, ed è composto da tre figure ritmiche uguali caratterizzate da tre crome (Re-Si bemolle-Re, intervallo di sesta) che confluiscono sul Do diesis; il cromatismo Re-Do diesis contribuisce a far sembrare il tema dissonante. Il tema si conclude sulla tonica (Sol) a battuta 5, dopo un intervallo di sesta non più tra Re-Si bemolle-Re ma tra Do naturale (sceso cromaticamente dal Do diesis) e La. L'utilizzo dell'intervallo di sesta maggiore ascendente e discendente suscita diversi ricordi inconsci nell'ascoltatore: al di là del suono della sirena dell'ambulanza, sicuramente la memoria va a brani molto celebri quali *The Entertainer* di Scott Joplin o il celebre tema di *Un americano a Parigi* di Gershwin.

Es.

Not fast. BY SCOTT JOPLIN.

182

Joplin Scott, *The Entertainer*, bb. 1-12.

Il tema “Cadillac” ha spiccate sonorità jazz ed è suonato in prevalenza da fiati quali trombe e sassofoni. La prima volta il tema viene eseguito dal sassofono e accompagnato

¹⁸² Joplin Scott, *The Entertainer*, 1902, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/80/IMSLP02607-Joplin_-_The_Entertainer.pdf

dalle trombe, mentre la seconda volta è eseguito dal flauto traverso. Questo brano elegante e brioso contribuisce a immergere maggiormente lo spettatore all'interno del clima della scena: i critici interrogano Guido con domande di politica e i giornalisti, snob e altezzosi, cercano di mettere in difficoltà Guido, inoltre chiacchierano di vari argomenti quindi si ode di sottofondo un chiacchiericcio generale accompagnato da spiccate sonorità jazz del brano.

Sequenza 12:

Dopo il tema “Cadillac” si sente violentemente il tema “Carlotta’s galop”, composto da Nino Rota, che irrompe prepotentemente in sintonia con il cambio di stato d’animo all’interno della scena, la quale si agita e raggiunge l’apice della confusione, in cui il vociare generale non ha più un filo logico ma è solo una ammasso di voci una sopra l’altra, uno scambio di battute secche tra Guido, i produttori e gli attori del film.

ANIMATO

Nino Rota, *Otto e mezza* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema “Carlotta’s galop” ha una sonorità pungente, ricorda molto la *Danza delle spade* di Khachaturian ed è caratterizzato da secche note puntate e acute suonate dagli archi. Il tema principale inizia col Mi bemolle di battuta 9 e termina a battuta 15. Le note sono secche e ricordano appunto le sonorità conferite dai colpi di spada. Il tema procede cromaticamente, lo si vede a battuta 13: la figura ritmica è composta da 4 crome ossia Mi bemolle-Re-Do diesis e di nuovo Mi bemolle. L’intervallo di seconda minore tra il Re (presente nell’accordo suonato al basso dall’accompagnamento) e il Mi bemolle crea un suono dissonante. Il tema è dissonante e stacca completamente dal contesto armonico in cui viene inserito, come i dialoghi che si succedono in maniera incoerente tra un personaggio e l’altro. Il Sol maggiore espresso da bassi e archi nelle strutture di accompagnamento è l’unico collante tra gli interventi dissonanti della tromba e le parti melodiche degli archi. La caotica sovrapposizione armonica di tutto l’episodio riflette lo stato confusionale di Guido costretto a dar retta a più persone differenti, ognuna con più richieste emotive diverse.

Nonostante la scena fosse iniziata con l’orchestra che eseguiva musica diegeticamente, nel corso della scena l’orchestra non viene più inquadrata e l’unico indizio che fa capire allo spettatore che la musica continua ad essere diegetica sono gli applausi che si sentono ogni volta che termina un brano.

Mezzabotta giunge da Guido e gli fa un discorso (*vedi fig.57*):

MEZZABOTTA: «Lo so, dentro di te penserai, che mi sono rimbecillito... Ho trent’anni più di lei... e con ciò? Sarò uno scemo, un vecchio imbecille, quello che paga, va’ bene, ti concedo tutto... E con ciò?».

GUIDO: «Ma no, perché?... Io, figurati! ...».

MEZZABOTTA: «Capisci il ragionamento? perché decide di mettersi con me? Per i soldi? Certo. Ma intanto ci sta. Non mi faccio illusioni, io. I soldi, d’accordo. Eppure me la sento vicina, come mai mi è successo nella vita. Tu la vedi. E’ semplice, buona, non stupida, ha tutti i numeri. Solo per i soldi? Ma ci sono tanti giovani, con i soldi, oggi! Quanti ne vuoi».

GUIDO: «Certo, per forza, ti vuole anche bene...»¹⁸³.

[...]

MEZZABOTTA: «Non ha fatto niente, sai per farmi decidere. Mai una parola su mia moglie, sulla mia famiglia, mai un rimprovero...».

GUIDO: «Dove l’hai conosciuta?».

MEZZABOTTA: «Era compagna di scuola di mia figlia...».

Gloria, incuriosita e un po’ insospettita, interviene.

¹⁸³ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 106.

GLORIA: «Ma che state dicendo; voi due?».

MEZZABOTTA: «Niente, niente... (a Guido) Il futuro? La vecchiaia? Mi fai ridere... Lo so che tra dieci anni sarò vecchio...».

GUIDO: «E tua moglie?».

MEZZABOTTA: «Non l'ha presa bene. La odia. E invece, lei, pensa, no! Così adesso, tutto sommato, dimmi brutalmente; sono un fesso?».

GUIDO: «Ma no... Se le vuoi bene...».

MEZZABOTTA: «Sì, le voglio bene... Perché è intelligente... Sa giudicare la gente, la vita... Andiamo d'accordo anche sessualmente, sai... Molto... Se ha scelto me, ci deve essere una ragione, non credi?»¹⁸⁴.



Fig.55-La cantante del night



Fig.56-Il ballo movimentato



Fig.57-Guido e Mario

Sequenza 13:

Al termine del tema “Carlotta’s galop” quindi vengono riproposti gli applausi, e viene subito riproposta una nuova musica con un nuovo tema. Esso è un walzer composto da Nino Rota, chiamato “E poi.....”, ha un ritmo lento e cantabile e crea nello spettatore una sensazione di malinconia, in perfetta sintonia con il discorso che Mezzabotta rivolge a Guido, sul sentimento che egli prova per Gloria.

Il tema è il seguente:

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 107.

VALZER LENTO



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

Il tema melodico è apparentemente in Sol minore, ma in realtà l'accompagnamento rivela una struttura in Si bemolle maggiore e l'incedere melodico sul Sol contribuisce ad addolcire l'armonia. Dopo due misure il contesto armonico si sposta in Si bemolle minore per poi modulare a La bemolle maggiore (battuta 6) utilizzando il IV come accordo comune. La melodia procede sostanzialmente per grado congiunto, privilegiando il semitono, e per intervalli di sesta (ampiamente sfruttati nel tema "Cadillac"). Anche l'intervallo di settima diminuita di battuta 5 può essere letto enarmonicamente come sesta maggiore. La musica rimane diegetica e terminato il brano romantico si odono nuovamente applausi. Dopo questi ultimi si sente silenzio, interrotto solo dalla magica voce di Gloria che prelude il colpo di scena che sta per avvenire e dal suono dell'acqua che sgorga dalla sorgente.

La scena continua con l'apparizione del mago: egli è fermo al buio e viene illuminato dapprima dal faro posto alle sue spalle, e poi un altro faro gli illumina il volto (*fig.58*), e con una fragorosa risata inizia il suo spettacolare numero, che consiste nel far indovinare alla sua assistente bendata, Maya, i pensieri delle persone:

MAURICE: «Togliamoci il dubbio che possa trattarsi di una semplice combinazione, o, peggio di un trucco... Io trasmetto realmente il mio pensiero a Mademoiselle Maya...»¹⁸⁵.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 106.

L'illusionista si dirige da Guido per effettuare il gioco anche con lui (*vedi fig.59*):

MAURICE: «Tengo a chiarire che i miei esperimenti non sono vietati dalla legge. Io non forzo la volontà di nessuno. Mi limito a trasmettere il mio pensiero. Come questo avvenga, non lo so: però avviene...».

Si rivolge a Guido.

«... Prego signore vuole scrivere qui una frase, un'equazione un verso... In una lingua qualsiasi... Non è necessario, che io la conosca... nè io, nè Mademoiselle Maya... Anzi, meglio se ci è sconosciuta... Prego, signore».

GUIDO: «Non so... Se vuole provare con altri... io...».

MAURICE: «Una cosa qualsiasi...».

GUIDO: «Lei può trasmettere tutto?».

MAURICE: «Tutto quello che lei scriverà...»¹⁸⁶.

[...]

Maya, a stampatello, e un po' lentamente, scrive, a grossi caratteri:

« ASANISIMASA ».

Maurice legge, volgendosi verso Guido come per chiedere la sua approvazione, mentre il pubblico, incerto, aspetta in silenzio:

MAURICE: « Asa-nisi-masa... » Giusto?».

GUIDO: «Giusto»¹⁸⁷.



Fig.58-Il mago



Fig.59-I pensieri di Guido



Fig.60-Asa-Nisi-Masa

Sequenza 14:

L'apparizione del mago è accompagnata dal tema de "L'Illusionista", composto da Nino Rota:

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 107.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 108.



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è sviluppato con un ritmo ostinato: è composto da una figura ritmica di una terzina di crome (Re bemolle-Do-Si naturale) che si ripete sempre uguale. Il ritmo ostinato crea tensione e attesa, risolta un attimo dopo, quando l’illusionista irrompe nella scena con una fragorosa risata e compie il suo magico numero accompagnato da un’allegra musica dalle spiccate sonorità circensi, tanto amate da Fellini e da Rota. Gli strumenti a fiato anche in questa parte della scena sono i protagonisti del brano musicale. Sostanzialmente possiamo identificare in questo tema un pedale di dominante: l’accordo conclusivo è infatti una settima di dominante con nona aggiunta. Le terzine cromatiche iniziali non fanno altro che sottolineare la centralità della nota Do rispetto ad un procedere cangiante e ossessivo. Il successivo tema è invece molto più melodico e meno incalzante, caratteristiche appropriate per ben evidenziare il numero del mago.

Potrebbe essere possibile trovare elementi comuni tra questa melodia e quanto scrive Shostakovich nelle sue *Jazz Suites*.

Sequenza 15:

Mentre il mago compie il suo numero, accompagnato da un'assistente che indovina i pensieri delle persone, si sviluppa il tema "La passerella d'addio", composto da Nino Rota, tema cardine all'interno del film, e sarà il motivo conduttore che accompagnerà l'ultima scena del lungometraggio:



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

Il tema "La passerella d'addio" ha notevoli sonorità bandistiche e circensi. La melodia ricorda una marce, anche qui il cromatismo è protagonista. Il tema è in La maggiore e inizia con la dominante (Mi); nella prima battuta ci sono quattro crome (Mi-Fa diesis- Sol diesis- Fa doppio diesis), la seconda battuta è interamente cromatica (Sol diesis-Sol naturale-Fa diesis-Fa naturale) ed è quindi discendente. È interessante notare come ritmicamente i due incisi che compongono la prima semifrase siano entrambi formati da cinque crome per poi appoggiarsi su un valore più lungo:

Es.



Il metro binario fa sì che il primo inciso generi una sincope, garantendo in questo modo un procedere ritmico incalzante. L'utilizzo quasi sistematico di semitoni fa sì che la melodia non si ricordi per la sua cantabilità, ma piuttosto per il forte pulsare ritmico su cui si appoggiano i gradi più salienti dell'armonia.

Sequenza 16:

La musica si arresta quando l'illusionista giunge da Guido per indovinare i suoi pensieri e riparte con il melodico tema del "Ricordo d'infanzia", preceduto da un arpeggio eseguito dal pianoforte:



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

Il tema è in Si bemolle minore, è molto lento e cantabile ed è composto da una figurazione ritmica che si ripete quasi uguale. L'assenza della terzina in corrispondenza dell'intervallo dissonante di quarta diminuita crea un effetto di dilatazione del tempo. Armonicamente è interessante notare come vengano utilizzate le note della scala minore melodica; l'impiego è indirizzato soprattutto all'aspetto armonico e non a quello melodico, garantendo un effetto modale dato soprattutto dalla presenza del sesto grado innalzato anche nell'accompagnamento. Il tema è eseguito da due clarinetti accompagnati dal pianoforte e prelude alla scena successiva, collegata a quest'ultima, con la quale ha legami musicali e tematici.

La scena è quindi musicalmente collegata a quella successiva, all'interno della quale viene spiegato il significato della misteriosa parola "Asa Nisi Masa".

Interno casa campagna. Giorno.

La balia sta rincorrendo Guido, da bambino, che scappa da lei perché non vuole essere immerso nella tinozza per essere lavato come gli altri bambini. Guido viene poi "acchiappato" (vedi fig.61) e immerso nel grande catino con gli altri suoi compagni (vedi fig.62), che schiamazzano e strillano divertiti. Lo scenario ricorda quello della "scena dell'harem" già citato precedentemente ma che all'interno del film

sequenzialmente compare dopo: la casa di campagna è la stessa e il catino, presente anche nella “scena dell’harem”, contribuisce a creare ancora di più questa similitudine. Un’anziana signora, la nonna, recita un soliloquio in un incomprensibile dialetto romagnolo mentre svolge faccende domestiche, inseguita da una dispettosa bambina. Le balie asciugano i bambini e accompagnano i bambini a coricarsi. La bambina parla rivolgendosi a Guido e pronuncia la parola “Asa Nisi Masa” (*vedi fig. 63*). La scena si conclude nel silenzio e nell’oscurità della notte.

Guido e gli altri bambini fanno un gioco di parole nel quale si simula il latino aggiungendo sillabe senza senso alle parole. Ripetono le parole “ASA NISI MASA” che vuol dire “anima”. Ma la parola anima ha un altro significato: si riferisce al concetto junghiano di psiche. Nel descrivere le forze che compongono la psiche, Jung individua due caratteristiche: l’animus e l’anima. Per le femmine, l’animus rappresenta il lato maschile della psiche, mentre l’anima rappresenta il lato femminile della psiche maschile. L’anima o animus permettono la comprensione del sesso opposto. L’implicazione è che Guido non è in contatto con la sua anima e quindi non comprende appieno le donne¹⁸⁸.



Fig.61-Le balie e Guido



Fig.62-Il bagno



Fig.63-La formula

Sequenza 17:

Si sente nuovamente il tema del “Ricordo d’infanzia” ma la melodia principale viene affidata al canto e non agli strumenti a fiato come nella scena precedente:

¹⁸⁸ <http://www.barbax.it/2011/01/04/cap-2-%E2%80%93otto-e-mezzo/> (s.i.a.)

Voce di donna

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è in Si bemolle minore. La linea melodica principale cantata da una voce femminile è cromatica e il tema si concentra principalmente sulle note Re bemolle-Do, creando una terzina (con un ritmo molto libero) composta da una semiminima e una croma. Il tema scende solo alla fine della frase e termina sulla tonica, ossia sul Si bemolle. L’andamento a terzine ricorda lo *shuffle* della musica jazz in cui un andamento regolare in crome viene di norma “ammorbidito” dall’asimmetria nota lunga – nota corta, presente nella terzina.

Le movenze labiali della balia, personaggio che compare all’inizio della scena, sembrano far intendere allo spettatore che il canto provenga da lei stessa, quindi ad un primo sguardo la musica sembra provenire dalla scena quindi diegetica, ma, subito dopo, il canto continua e contemporaneamente la balia chiama il nome di Guido, dunque il canto non è proposto diegeticamente all’interno della scena. La scena rappresenta i ricordi dell’infanzia di Guido e la scelta di una melodia affidata al canto conferisce una sensazione di nostalgico ricordo, in conformità con quanto rappresentato. Il canto si interrompe e lascia posto alle fragorose voci dei bambini che strillano e cantano tutti insieme mentre fanno il bagno. Il vociare dei bambini si attenua, la scena si sposta in un’altra stanza della grande casa di campagna, e la musica riparte con l’inizio del monologo di un’anziana signora, la nonna di Guido.

Sequenza 18:

Si sentono di sottofondo degli arpeggi di chitarra, che costituiscono il tema de “La vecchia fattoria” composto da Nino Rota:

DOLCISSIMO

ppp

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

L’idea musicale nasce da un accordo di Fa minore a cui si sovrappone una scala cromatica discendente che procede dalla tonica alla dominante. L’utilizzo di un tempo misto (7/4) fa sì che la melodia si appoggi sulla nota più lunga formando un accordo dissonante (accordo eccedente in secondo rivolto in battuta 1, accordo di settima di terza specie in stato fondamentale con terzo grado sottinteso). Tuttavia la morbida sonorità della chitarra non sottolinea la tensione quanto la malinconia insita in questo processo. La scala cromatica unita all’arpeggio di Fa minore crea un’inevitabile ripetizione delle note La bemolle e Do, che vanno quindi a costituire una sorta di pedale armonico che si sviluppa per tutta la durata dell’episodio.

Gli arpeggi di chitarra accompagnano il canto che riprende quando l’anziana signora termina il soliloquio. Riprendono le voci dei bambini e riparte il canto materno, una soave melodia che ricorda molto una ninna nanna. Le voci e i rumori dei personaggi all’interno della scena si arrestano, si sente solo la dolce melodia che accompagna lo scorrere delle immagini. Le voci dei personaggi riaffiorano, il canto e l’accompagnamento rimangono di sottofondo. Infine, nell’ultima parte della scena, rimangono solo i nostalgici arpeggi della chitarra che, accompagnati dal sibillare del vento, dalle voci dei bambini e dalla tenerezza delle parole materne, creano nel silenzio della notte un’atmosfera di nostalgico ricordo. I bambini vanno a dormire, la scena si colora di una magica quiete in cui rimangono soltanto la musica e il sibillare del vento.

Interno hotel. Sera.

Il portiere comunica a Guido che sua moglie Luisa lo aveva chiamato da Roma (*vedi fig.64*) e nel frattempo gli consegna il giornale.

PORTIERE: «Dottore, hanno telefonato due volte per lei, da Roma... Sua moglie».

Guido ha un attimo di disappunto, quasi impercettibile.

GUIDO: «Quando?».

PORTIERE: «La prima volta, un'ora fa': e adesso. Saranno dieci minuti...».

Ancora un lampo di disappunto appare sul viso di Guido.

Poi dice al portiere:

GUIDO: «Mi chiami Roma; per favore. 794.722. La chiedo urgente».

PORTIERE: «Non c'è bisogno. A quest'ora la danno subito. Gliela passo in camera?».

GUIDO: «No, me la dia qui»¹⁸⁹.

Guido aspetta il “pronto” e intanto si incammina per l'hotel (*vedi fig.65*) e incontra l'attrice francese, con la quale dialoga svogliatamente (*vedi fig.66*).



Fig.64-La reception



Fig.65-Guido nella hall



Fig.66-Il dialogo con l'attrice

Nel frattempo si vedono Gloria e Mezzabotta, egli intento a suonare e Gloria seduta vicino a lui intenta ad ascoltare (*vedi fig.67*).

Guido viene chiamato dal portiere, il quale passa il telefono al protagonista, che può finalmente parlare con sua moglie (*vedi fig.68*):

VOCE LUISA: «Guido? Ti ho telefonato due volte. Dov'eri?».

GUIDO: «Lo so. Mi spiace. Ero in camera di Carini... Ho lavorato fino adesso. Come stai?».

VOCE LUISA: «E tu?... Ti fa bene la cura? Senti che ti fa bene?».

GUIDO: «Credo di sì... ma mi tocca lavorare anche qua... e tu, cosa fai? Ti diverti?».

Il tono di Luisa assume una sfumatura di sottinteso.

¹⁸⁹ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 110.

VOCE LUISA: «Il solito. C'è qui, Tina, Michela, Enrico. Siamo stati da Kita a cena...».

Il dialogo diventa sempre più faticoso:

GUIDO: «Ah, sì... Kita... E adesso cosa fai? Vai a letto?».

VOCE LUISA: «Vado a letto... Stavano andandosene quando hai chiamato. Ma tu, ti diverti, lì?... Hai trovato qualcuno?».

GUIDO: «E' una noia!... Terribile... Cosa vuoi che ci sia da fare? E' un posto di cura...».

La voce di Luisa sta diventando quasi aggressiva per l'incredulità.

VOCE LUISA: «Ma non hai trovato nessuno di conoscenza? Stai sempre solo?...».

GUIDO: «Quasi...».

Poi subito, come per dimostrare la sua buona fede, e un po' anche per un sincero slancio verso la moglie lontana, aggiunge.

«...Perché non vieni a trovarmi?... Fai un salto qui... No?...».

Ma all'improvviso la comunicazione è interrotta dalla voce di una donna che torna ad inserirsi scherzosamente:

VOCE TINA: «Allora, quando lo cominci questo film?...».

Un po' infastidito, Guido ribatte:

GUIDO: «Ma che ne so!... Dai, ripassami Luisa...».

Subito si sente la voce di Luisa, che riprende, con malcelata ansia, il discorso interrotto.

VOCE LUISA: «Allora, devo venire. Vuoi che venga?».

Guido, già un po' pentito, risponde con convinzione eccessiva.

GUIDO: «Ma sì, certo,... Come vuoi... Vieni... Se ti fa' piacere».

E' di nuovo interrotto dalla centralinista.

LUISA: «Se ti fa piacere a te...»¹⁹⁰.

Terminata la telefonata, Guido si dirige verso l'ufficio produzione (*vedi fig.69*), accompagnato dal suono delle campane.



Fig.67-Mario al pianoforte



Fig.68-La telefonata

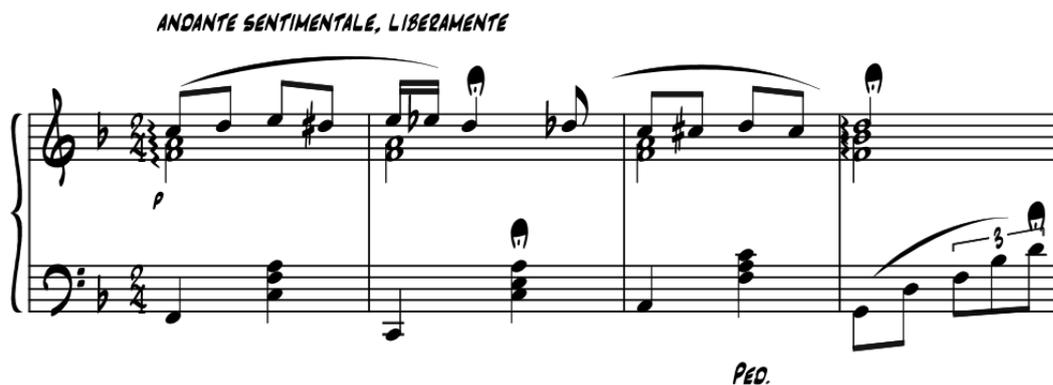


Fig.69-Guido cammina

Sequenza 19:

Nella scena si sente il tema “Improvvisazione di notte” composto da Nino Rota, che ricorda il celebre tema de “La passerella d’addio”:

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 111.



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è la rielaborazione de “La passerella d’addio”, le note della melodia principale e i cromatismi sono gli stessi, ma il ritmo cambia: non è eseguito in maniera marziale e bandistica come la marcia del tema finale, ma è eseguito dal pianoforte con uno stile molto meno ritmico e più “swingato” e libero, com’è segnato nell’indicazione di tempo: *Andante sentimentale, liberamente*. La trasposizione ad una terza maggiore inferiore rende più morbida la sonorità complessiva e una scrittura consona al pianoforte. Il tema andante si anima e il ritmo è più scorrevole e “jazzato”. Sullo sfondo si scorge Mezzabotta che suona il pianoforte, quindi la musica è diegetica e accompagna di sottofondo il dialogo tra Guido e l’attrice francese. Gloria è seduta sulla pedana vicino al suo compagno e, quando vengono inquadrati Gloria e Mezzabotta, la musica da sottofondo passa in primo piano, sentendosi forte e chiara. Il tema principale viene poi riproposto una seconda volta dopo l’intervento di Gloria, il brano musicale torna ad assolvere la funzione di sottofondo alla scena. Mezzabotta smette di suonare e la musica si arresta, si sente il dialogo tra Guido e la moglie Luisa e il rumore di campane di sottofondo.

Interno camera ufficio produzione. Notte.

Guido entra nella stanza in cui si è sistemata la troupe, che sta progettando la lavorazione del film. Un componente della troupe scrive a macchina, una signora addetta alla sartoria sta costruendo gli abiti di scena per il film e vengono inquadrare numerose fotografie. Cesarino, il componente romano della sua produzione, presenta a Guido le sue due nipoti (*vedi fig.70*) (in realtà si capisce che sono le sue amanti), due fanciulle infantili che giocano sul letto. Guido esce dalla stanza e le voci dei personaggi

parlano fragorosamente una sopra l'altra. Anche in questa scena, quindi, si percepisce la situazione di caos e di confusione che caratterizza il film. Uscito dalla stanza, Guido discute con Conocchia (*vedi fig.72*), che si presenta in vestaglia e ha uno sguardo ansioso e poco lucido, che spera invano di avere novità positive da Guido riguardo il film, esprime la sua crisi riguardo alla situazione e al destino del lungometraggio, decidendo di rinunciare alla prosecuzione dello stesso e di lasciare il protagonista abbandonato a se stesso:

CONOCCHIA: «Buonanotte un cavolo! Ma come si può dormire qua?! E chi ci riesce a dormire?».

GUIDO: «Conocchia stai buonino!».

CONOCCHIA: «Scusa! sono trent'anni che faccio questo mestiere e ho fatto film che tutti voi nemmeno immaginate! E non ho mai avuto paura di niente!».

GUIDO: «Ma che strilli? Vecchio matto!».

CONOCCHIA: «Aaaah, l'hai detto! Vecchio... E' uscito fuori finalmente! Conocchia è vecchio... Non serve più Conocchia... Ma sì, mi tieni sempre all'oscuro di tutto, non so mai che devo fare... Quando posso parlà, quando devo sta' zitto... Non è che ti voglio rompere le scatole! Non lo voglio sapé cos'è il film, lo vuoi far segreto... E fallo segreto!».

GUIDO: «Conocchia, per favore vattene a letto...».

CONOCCHIA: «Ma se ti devo aiutare, come ho fatto sempre, che eri tanto contento, qualche cosa me la devi di! Dimme Conò, scarica la francese... L'astronave così e così... Dimme Conocchia impiccati ma dimmi qualche cosa! Eh, come sei cambiato Guido mio...».

GUIDO: «Ma che fai, ti metti anche a piangere adesso? Andiamo, ma non ti vergogni?».

CONOCCHIA: «No! Domani ma ne vado, lascio il film... Non voglio esserti più d'ostacolo... Tu hai bisogno di gente giovane. Però sta' attento! Che anche tu non sei più quello di prima...»¹⁹¹.



Fig.70-Le fanciulle



Fig.71-L'ufficio produzione



Fig.72-La scenata di Conocchia

¹⁹¹ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 48:50.

Sequenza 20:

La scena inizia subito con il tema “Nell’ufficio produzione”, composto in prevalenza da strumenti a fiato che suonano una melodia ritmica e scandita, dalle sonorità jazz:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four measures. The top staff (treble clef) contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with notes and rests. The second measure of the first system is marked with "ecc." and the fourth measure with "007". The second system also consists of four measures. The top staff begins with a "5" in the first measure, indicating a fifth finger. The bottom staff continues the rhythmic accompaniment. The fourth measure of the second system is marked with "FA-".

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è sincopato ed è composto da note cromatiche: la linea melodica è incentrata principalmente su tre note cardine suonate in ordine discendente (Re bemolle-Do-Si naturale) in cui viene variato ogni volta il ritmo.

Le note della prima battuta sono semiminime e il Re bemolle inizia dopo una pausa di un quarto. Le note della seconda battuta sono le stesse ma differiscono per il ritmo.

Il tema ha la funzione di creare un sottofondo alla scena, caotica e movimentata come lo è anche la musica. Il brano viene esposto per poi trasformarsi in maniera del tutto spontanea, in corrispondenza dell’entrata delle trombe con sordina, nel tema già sentito più volte de “La passerella d’addio”. L’atmosfera cambia quando giunge al triste monologo che Conocchia rivolge a Guido; la solitudine di Guido e i rimproveri per la sua inettitudine non hanno bisogno di un sottofondo musicale. Guido è in una situazione di profondo disagio interiore e di frustrazione, è in lotta con se stesso e con le persone esterne che non accettano la sua apatia e inattività. La musica cessa e la voce tremolante e disperata di Conocchia risalta in primo piano, seguita da un silenzio che riflette lo stato di desolazione interiore di Guido. Lo sguardo assorto e assente del protagonista riflette il suo stato interiore, rassegnato e arreso. Il clima di festosa allegria sottolineata

da una musica briosa si è rabbuiato e anche l'atmosfera musicale segue questo cambiamento: la musica si arresta e la voce capricciosa di Conocchia irrompe nella desolazione del silenzio, e la scena si caratterizza di un'atmosfera e di uno stato d'animo negativo e ostile. La prima parte della scena, laboriosa e attiva nel programmare e progettare la lavorazione del film, è in netto contrasto con la seconda parte, in cui si percepisce il vero stato d'animo e la reale situazione della costruzione del film, precaria e quasi inesistente.

Nella scena successiva, quella in cui compare Claudia, non si sente alcun sottofondo musicale poiché Claudia, la donna angelo, è l'espressione della purezza che non ha bisogno di suoni per essere rappresentata.

Nella scena seguente in cui Guido dialoga con i componenti del clero circondati dalla natura, la musica è assente per la maggior parte della scena, la quale è accompagnata da molti suoni naturali tra cui l'acqua che scorre e il canto degli uccelli del bosco. Il tema musicale compare alla fine della scena, che la collega a quella successiva in cui Guido ricorda i momenti passati della sua infanzia. Il brano musicale è un preludio alla scena successiva, in cui Guido pensa e scava nella sua mente i ricordi più profondi. Stando a quanto dice Lerro Emma:

La visione del film suscita un immediato senso di spaesatezza: le atmosfere sono rarefatte, i personaggi del passato si mescolano con quelli del presente, la fantasia si confonde col sogno e col ricordo... Sembra di essere come catapultati nella mente del protagonista e di assistere al dispiegarsi di un flusso di coscienza: la ripresa cinematografica, inoltre, dà l'illusione di poter assistere a una forma di pensiero per immagini, che è quello dell'inconscio¹⁹².

Bosco. Esterno. Giorno.

Guido e i componenti del clero passeggiano per il giardino dell'hotel (*vedi fig.73*) e discutono sul film del protagonista, che contiene argomenti religiosi al suo interno. Si dirigono verso il tavolo vicino al quale stava seduto il Cardinale, col quale Guido desiderava parlare (*vedi fig.74*).

¹⁹²Lerro Emma, *Fellini tra sogno e realtà: 8 e ½*, in <http://narrazione.psicologo.ovh/author/Emma.Lerro/>

GUIDO: «Lei deve scusarmi, Eminenza, se vengo a importunarla, non avrei voluto... Ma il mio produttore è in preda a delle inquietudini, forse giustificate, e ha insistito per...».

CARDINALE: «Lei è sposato?».

GUIDO: «Sì».

CARDINALE: «Ha figli?».

GUIDO: «Sì... Cioè no».

CARDINALE: «Quanti anni ha?».

GUIDO: «Quarantatré».

CARDINALE: «Sente questo cantore?».

GUIDO: «Prego?».

CARDINALE: «Sa come si chiama?».

GUIDO: «No».

CARDINALE: «Si chiama Diomedeo... La leggenda vuole che quando morì Diomede, tutti questi uccellini si raccolsero insieme e gli cantarono un coro funebre accompagnandolo fino alla tomba. Sente che sembra un singhiozzo?»¹⁹³.

Da questo dialogo si scorge l'incomunicabilità tra Guido e il clero, causata da una rottura di rapporti avvenuta durante l'infanzia tra il protagonista e i membri della chiesa. Guido è assorto, il suo sguardo e i suoi pensieri sono focalizzati altrove, la sua attenzione è stata catturata da una signora che gli ricorda la Saraghina (*vedi fig.75*), la prima donna della sua infanzia.



Fig.73-Il dialogo col clero



Fig.74-Guido e il Cardinale



Fig.75-La (finta) Saraghina

Cortile collegio. Giorno.

I bambini giocano e corrono, giungono fino alla spiaggia per incontrare la Saraghina, la quale esce dal suo giaciglio e, in cambio di qualche moneta, sfoggia un balletto sensuale (*vedi fig.76*) accompagnata da una briosa rumba non diegetica. I bambini, dapprima fermi a guardare lo spettacolo, poi si animano, saltano e battono le mani. Improvvisamente giungono due componenti del clero che inseguono Guido e lo conducono a forza in collegio.

¹⁹³ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 57:14.

Interno collegio. Giorno.

Guido viene duramente sgridato dai preti e da sua madre che piange (vedi fig.77), assalita dalla vergogna per il comportamento scostumato del figlio. In aula tutti i bambini urlano in coro: «Vergogna!!!»¹⁹⁴, mentre sbattono fragorosamente i libri sui banchi. Guido viene punito, gli viene attaccato un foglio di carta bianco sulla schiena con su scritto “Vergogna”, e viene costretto a inginocchiarsi sopra i ceci, di fronte agli altri collegiali e preti (vedi fig.78).

PRETE: «...Ma soprattutto, il pio Luigi abolì sempre in tutta la vita ed in tutti i luoghi dove abitò, il parlare e il trattare con le donne. La presenza delle quali fuggiva, in modo che chi l’avesse veduto avrebbe detto che gli avesse con loro antipatia naturale»¹⁹⁵.

Guido si reca in confessionale:

PRETE: «Ma non lo sai che la Saraghina è il diavolo?».
GUIDO: «Non lo sapevo, non lo sapevo proprio»¹⁹⁶.



Fig.76-La Saraghina



Fig.77-La mamma disperata



Fig.78-La punizione di Guido

Spiaggia. Esterno. Giorno.

Guido torna nuovamente dalla Saraghina e la trova seduta su una sedia in riva al mare, che canta dolcemente.

Sequenza 21:

La musica inizia quando Guido vede una signora di campagna che trasporta un cesto e che gli fa tornare in mente tempi passati. Il tema nostalgico sembra riflettere i pensieri

¹⁹⁴ *Ivi*, da min. 1:02:40.

¹⁹⁵ *Ivi*, da min 1:02:58.

¹⁹⁶ *Ivi*, da min. 1:03:44.

e i ricordi di Guido, che si materializzano subito dopo l'inizio della melodia. Il tema iniziale è un'introduzione eseguita dal clarinetto, nel frattempo la scena cambia e si sente il suono acuto del fischiello e gli schiamazzi dei bambini che gridano, la melodia si sviluppa e si sente l'incipit del tema "La passerella di Otto e mezzo" eseguita da strumenti a fiato tra cui il clarinetto e il flauto traverso, ma il tempo è molto più dilatato e anche l'accompagnamento ha sonorità gravi e cupe. La musica si arresta e resta solo lo schiamazzo dei bambini che si dirigono alla spiaggia, e riprende con la celebre rumba (sul motivo argentino *Fiesta*) del tema della Saraghina. Cito Fellini che scrive sul personaggio della Saraghina:

Drago orrendo e splendido che rappresenta la prima traumatica visione del sesso nella vita del protagonista.

La Saraghina era una prostituta gigantesca, la prima che ho visto nella mia vita, sulla spiaggia di Fano dove passavo le vacanze estive nel collegio dei Salesiani. La chiamavano così perché i marinai ottenevano i suoi favori dandole qualche chilo di pesce del più modesto, appunto le saraghine.

[...]

È la donna ricca di femminilità animalesca, immensa e inafferrabile e nello stesso tempo nutritizia, così come la vede un adolescente affamato di vita e di sesso, un adolescente italiano bloccato ed impedito da preti, chiesa, famiglia ed educazione fallimentare¹⁹⁷.

Nella scena il tema musicale è eseguito dalla fisarmonica, la musica non è diegetica anche se, come nella maggior parte dei film di Fellini, dà la sensazione di essere presente nella scena, poiché i personaggi ballano e si muovono a tempo di musica. Il brano musicale sembra che accompagni la danza felina della Saraghina e i bambini, entusiasti e soddisfatti, battono le mani, come se la musica fosse diegetica.

Il brano è sostanzialmente scritto in forma bipartita: la prima parte in minore vede la fisarmonica come protagonista, per poi affiancarsi all'ottavino in fase di cadenza; la seconda parte invece prevede l'ingresso dei fiati in dialogo con una chitarra elettrica, operando la sostituzione di modo, procedimento tipico delle canzoni da ballo degli anni '30.

¹⁹⁷ Fellini Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-83.

La musica diminuisce di sonorità fino a spegnersi del tutto e lasciare solamente lo scorrere delle immagini velocizzate accompagnate dal rumore del mare. Cito la studiosa Lerro Emma:

Un altro ricordo memorabile dell'infanzia di Guido è quello della Saraghina. Il regista fa partire questo flashback durante la scena dell'incontro con il cardinale: mentre quest'ultimo parla a Guido, la comparsa di una donna che, tirandosi su il vestito, lascia scoperte le gambe, rievoca in lui l'immagine della saraghina che balla la rumba, scoprendosi le spalle e le gambe. La cura con cui Fellini dà vita a questo personaggio è estrema: se osserviamo il disegno originale da cui il regista è partito per costruire la scena, notiamo come egli sia riuscito a riprodurre fedelmente sulla pellicola la sua idea originaria. In particolare, come nel disegno anche nel film vediamo una saraghina che sovrasta i bambini. Per ottenere questo effetto, la maggior parte delle inquadrature sono riprese da basso oppure si focalizzano su particolari del corpo della donna, come i grandi fianchi e le spalle scoperte. I bambini, anche grazie alla musica molto coinvolgente, sembrano completamente presi dalla danza, come se fossero risucchiati da un vortice. Tanto nel disegno che nel film, l'atmosfera in cui si svolge la scena è rarefatta, a dare l'idea di un tempo passato, le cui vicende si dipanano nella mente del protagonista¹⁹⁸.



199

Il tema proposto all'inizio della scena ricomincia nell'ultima parte della scena, accompagna Guido nel suo percorso di ricerca della Saraghina, quando egli torna dalla

¹⁹⁸ Lerro Emma, *Fellini tra sogno e realtà: 8 e 1/2*, in <http://narrazione.psicologo.ovh/author/Emma.Lerro/>

¹⁹⁹ *Ibidem*.

donnona di nascosto dopo che era stato punito dal clero per aver guardato la donna, paragonata al diavolo dagli stessi membri. Si vede Guido che torna sulla spiaggia e cerca la Saraghina poiché egli non può fare a meno di lei. Nel frattempo si ode il suo canto, ovvero il “tema della Saraghina”, spogliato dall’incalzante ritmo iniziale e cantato solo da una voce femminile senza il contorno strumentale, ed esegue il tema principale senza schemi ritmici, ma al contrario il ritmo è molto libero.

Sala da pranzo hotel. Interno. Giorno.

Il francese Daumier critica e sminuisce nuovamente il film e le idee di Guido (*vedi fig.79*):

DAUMIER: «E’ un personaggio dei suoi ricordi d’infanzia! Non è niente a che vedere con una vera coscienza critica. No... Se lei vuole davvero fare qualcosa di polemico sulla coscienza cattolica in Italia, ebbene caro amico, in questo caso, mi creda, è assolutamente necessario anzitutto un livello culturale molto più elevato, e poi una logica d’una lucidità inesorabile... Mi perdoni ma la sua tenera ignoranza è del tutto negativa. I suoi piccoli ricordi bagnati di nostalgia, le sue vocazioni inoffensive e in fondo emotive, sono le azioni di un complice. E la coscienza cattolica... Ma... Ma pensi un po’ ciò che è stato Svetonio al tempo dei Cesari! No, lei parte con un’ambizione di denuncia e arriva al favoreggiamento d’un complice! Ma lei vede che confusione, che ambiguità...»²⁰⁰.

Guido, sbigottito (*vedi fig.80*), guarda il critico che fa il suo monologo arrogante e presuntuoso. Infine vengono inquadrate le due musiciste che eseguono musica dal vivo (*vedi fig.81*).



Fig.79-Daumier presuntuoso



Fig.80-Guido seccato



Fig.81-Duo musicale

²⁰⁰ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 1:04:08.

Sequenza 22:

La voce armoniosa del canto della Saraghina all'interno della scena precedente diminuisce fino a scomparire nella scena successiva, che si apre con il discorso del critico Daumier, accompagnato dalle note provenienti dal pianoforte, che suona il tema già citato de "La passerella di Otto e mezzo". I tempi sono molto estesi e cantabili e accompagnano il discorso presuntuoso e arrogante del critico francese. La musica si arresta e ricomincia col già citato *Notturmo op. 9 n. 2* di Chopin, suonato diegeticamente da due musiciste che vengono inquadrare nella scena: il brano è eseguito nella trascrizione per canto e pianoforte, come si intuisce nella scena.

Ingresso terme. Interno. Giorno.

Gli anziani si dirigono verso le cure termali (*vedi fig.82*) e vengono chiamati in numero da un signore al microfono. Si percepisce una confusione generale, una situazione caotica, i clienti dell'hotel che si stanno dirigendo alle terme sono avvolti da un lenzuolo bianco e vengono percepiti come un ammasso di corpi non ordinati, accompagnati da una nebbiolina creata dal vapore acqueo delle terme che contribuisce ancora meno ad una nitidezza. Guido e la troupe si dirigono verso i fanghi e la situazione si calma e diventa più ordinata, la musica è meno incalzante e gli anziani si allineano in una fila indiana. Si siedono sulle panchine e l'attenzione di Guido viene risvegliata da una voce femminile che annuncia al protagonista la sua visita al Cardinale. Guido si alza e cammina frettolosamente (*vedi fig.83*), nel frattempo la troupe gli passa gli abiti e si raccomanda al protagonista di carpire la benevolenza del Cardinale.

Guido si reca dal Cardinale (*vedi fig.84*) e il protagonista, invece di parlargli del suo film, parla di se stesso:

GUIDO: «Eminenza, io non sono felice».

CARDINALE: «Perché dovrebbe essere felice? Il suo compito non è questo. Chi le ha detto che si viene al mondo per essere felici? Dice Origene nelle sue omelie: extra ecclesiam nulla salus, fuori della Chiesa non c'è salvezza; extra ecclesiam nemo salvatur, fuori dalla Chiesa nessuno si salverà; salus extra

ecclesiam non est, non c'è salvezza fuori dalla Chiesa; Civitas Dei, chi non è nella Civitas Dei appartiene alla Civitas Diaboli»²⁰¹.



Fig.82-Fila alle terme



Fig.83-La chiamata di Guido



Fig.84-Il Cardinale

Sequenza 23:

La musica cantabile diegetica del *Notturmo op. 9 n. 2* di Chopin viene bruscamente interrotta dal tema “Discesa ai fanghi”, che irrompe subito al cambiamento della scena senza un’interruzione della precedente melodia e senza un passaggio più fluido e meno brusco. La discesa ai fanghi sembra una discesa agli inferi: i personaggi fisicamente devono scendere le scale ripide, la nebbia crea un’atmosfera pesante e irreali, e il ritmo grave e ossessivo del tamburo contribuisce a far sembrare la scena un oscuro rito²⁰². Anche in questa scena vengono inquadrati dei musicisti quindi la musica è nuovamente suonata diegeticamente:

²⁰¹ <http://www.mymovies.it/film/1963/8/frasi/> (s.i.a.)

²⁰² Barreca Giuseppe, *Guardando “Otto e mezzo” di Federico Fellini*, in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F._Fellini

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il brano musicale ha un ritmo completamente diverso dal precedente e anche l’atmosfera che crea e che evoca è opposta. Il tema non è più melodico e cantabile ma è molto ritmato e agitato. Il brano è in Sol minore, la melodia inizia con la tonica in battere e le note si ripetono in modo ostinato per due battute composte da crome staccate divise da una pausa di ottavo. Alla terza battuta la melodia procede cromaticamente, sale a battuta 3 (Si bemolle-Si naturale-Do-Re bemolle), diventa discendente a battuta 4: (Do-Do bemolle-Si bemolle-Si bemolle), e le note non sono più crome ma semiminime legate. Sostanzialmente le due frasi cromatiche portano ad evidenziare dapprima la quinta diminuita (Re bemolle) e successivamente la dominante (Re bequadro). Da notare come in parte interna ci sia un altro movimento cromatico alla distanza di una sesta minore:

Es.

A questo punto il contesto tonale è abbastanza definito da poter operare un cambio di organico e spostare l'attenzione dal cromatismo interno a un andamento melodico su note molto acute.

L'atmosfera è caotica e anche l'aria è annebbiata poiché la scena rappresenta la discesa ai fanghi delle persone che alloggiano in hotel che si recano alle cure termali, per cui si assiste ad un caotico viavai di persone anziane avvolte da un lenzuolo bianco. Un uomo dall'altoparlante chiama le persone con i rispettivi numeri, ma questo crea solo altra confusione. La musica agitata è in sintonia con quanto riprodotto sulla scena, la voce maschile riprodotta dall'altoparlante è sovrastata da frasi discontinue e non aventi un filo logico pronunciate a turno da vari personaggi tra cui il produttore, e contribuiscono a creare maggiormente una situazione caotica e ben poco ordinata. Tutta questa situazione rappresenta il conflitto interiore di Guido e rappresenta la sua mente caotica piena di timori, dubbi e incertezze. Non si percepiscono logicamente le parole dei singoli personaggi ma il tutto viene captato come un vociare caotico e confuso, senza una logica razionale. Guido è spaesato e nella nebbia delle terme, in mezzo alla varietà di personaggi si ode una voce femminile sensuale, che ricorda quella della hostess presente nella "scena dell'harem". La voce è suadente e anche l'atmosfera si calma, rallentata anche dalla musica, non più fragorosa e incalzante ma ora si ode un lieve tremolo degli archi accompagnati da profondi accordi gravi eseguiti da strumenti a fiato. La situazione è meno dinamica, gli anziani si sono seduti nel loro posti, alcuni sembrano dormire, il vapore è sempre più denso e la musica grave è rallentata, tutte queste caratteristiche contribuiscono a creare un'atmosfera più pesante e statica. La voce suadente e misteriosa della donna compare dal nulla, come se scaturisse soltanto dalla mente di Guido. La voce annuncia a Guido che il Cardinale lo sta aspettando per l'incontro tanto atteso e desiderato. Il protagonista si incammina frettolosamente e di fronte gli compaiono i componenti della sua troupe, i quali sembrano proiezioni della sua mente ansiosa, che si raccomandano (ciascuno a turno, intercalando tra di loro frasi sconnesse con un tono incalzante e ansioso), di riverire il Cardinale che rappresenta la loro unica fonte di salvezza. Grandi aspettative continuano quindi ad avere le persone in Guido, che prontamente non riesce a dimostrare e a cui non riesce ad essere all'altezza. Guido si reca dal Cardinale e la musica cessa. Si ode solo il sibillare del vapore delle terme.

Esterno hotel. Giardino. Giorno.

Un complessino esegue una musica romantica e davanti si trovano molte persone sedute ai vari tavoli (*vedi fig.85*). Dall'atmosfera affollata si percepisce che è un evento caratterizzato da esperimenti, esposizioni e aste. Vi accorrevano signori e signore eleganti e imbellettati, probabilmente erano gli stessi clienti dell'hotel. Appare Luisa, fuma e cammina, ed esplora l'ambiente circostante. Guido la osserva per un po', poi si incontrano (*vedi fig.86*) e si recano assieme da Rossella che stava dall'altra parte della strada.



Fig.85-Giardino dell'hotel



Fig.86-Guido e Luisa



Fig.87-Guido, Luisa e la folla

Sequenza 24:

La musica della scena successiva inizia alla fine di quella precedente, dopo che il Cardinale termina il suo discorso. La scena successiva si apre con un concertino all'aperto, quindi la musica è diegetica. Il piccolo complessino esegue *The Sheik of Araby*: il tema è melodico e il ritmo, pur essendo libero, ripercorre la struttura di un valzer veloce. Gli archi, soprattutto i violini, hanno una melodia di grande cantabilità e gli strumenti a fiato, le percussioni e il pianoforte accompagnano il tema. La musica è allegra e serena, accompagna il clima di festosa allegria presente nella scena, momento in cui Guido si trova in mezzo a una folla di persone in festa: c'è chi si reca all'esposizione di macchine, chi partecipa all'asta e chi passeggia soltanto.

Giardino hotel. Esterno. Sera.

Guido e Luisa ballano circondati da altre coppie (*vedi fig.88*), accompagnati dalla musica e dal ritmo swing eseguito dal complesso musicale presente nella scena.

LUISA: «L'ultima volta che abbiamo ballato insieme è passato un anno».
GUIDO: «Luisa cara, che tesoro sei... Sono proprio contento che sei venuta. Mi succede sempre così, appena sei lontana...».
LUISA: «Ti senti solo. Ma è vero? Ti mancavo?».
GUIDO: «Sì».
LUISA: «E non avevi la compagnia di tutte queste belle signore?».
GUIDO: «Aaaaah le hai viste eh!».
LUISA: «Ma allora da quando sei partito non hai avuto avventure? Povero Guido... E la tua estrosa virilità?».
GUIDO: «Che buon profumo hai...».
LUISA: «Ti piace?».
GUIDO: «Come sei leggera!».
LUISA: «Il tuo lavoro come va? Meglio?».
GUIDO: «Mah, non mi pare di aver fatto dei grandi progressi sai...».
LUISA: «Ma di che si tratta eh? Cos'hai in testa questa volta?»²⁰³.

Luisa accenna da sola qualche passo di danza (*vedi fig.89*) e viene raggiunta dalla troupe di Guido e si dirigono tutti insieme verso la macchina, per andare a vedere la *location* del film (*vedi fig.90*).



Fig.88-Il ballo



Fig.89-Luisa balla



Fig.90-Verso la location

Sequenza 25:

Il protagonista e Luisa si incontrano e nella scena successiva si sente proprio il tema “Guido e Luisa”:

²⁰³ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 01:12:20.

RITMO MODERATO (TEMPO DI "ALL'IDÒ")

SPRITOSO

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

Il tema ha sonorità simili a quello già analizzato in precedenza: "Nell'ufficio produzione". Confrontando le due partiture si può notare come il tema presente costituisca una trasposizione alla quinta inferiore (Si bemolle minore) del precedente. Tuttavia l'utilizzo di strumenti cantabili come il sassofono e il violino successivamente, associati ad un andamento più lento, conferiscono un carattere del tutto nuovo, molto più malinconico rispetto a quanto si è udito poco prima. La melodia ritmata viene eseguita mentre le coppie ballano, tra cui Guido e Luisa. Il tema principale ha sonorità jazz e viene suonato, come detto, dal sassofono nella prima esposizione del tema, mentre la seconda volta viene ripetuto dal violino. Si scorge una piccola orchestra quindi si capisce che la musica è diegetica. Il tema ha la funzione di creare un sottofondo al clima di festa presente nella scena, tuttavia l'utilizzo della scala minore e di strumenti che evocano una cantabilità struggente, fanno intuire un finale diverso rispetto al contesto festoso in cui svolge la scena.

Sequenza 26:

Nel chiacchiericcio generale della scena la musica cambia e il complessino esegue il "Nostalgico Swing":

RITMO ANIMATO

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Gli accordi che costituiscono l’introduzione al tema presentano già la “sesta aggiunta”: torna ancora una volta un colore modale di stampo dorico. Dal punto di vista melodico, si assiste a un movimento cromatico discendente che, dalla tonica, porta appunto al sesto grado innalzato. L’armonia sottostante non si sposta dal primo grado, evidenziando in questa maniera il movimento cromatico. Il tema è “swingato”, è suonato in prevalenza da strumenti a fiato tra cui clarinetti, trombe, sassofoni e oboi, e funge sempre da sottofondo alla festa. La musica cessa d’improvviso non appena cambia la scena.

Astronave. Esterno. Notte.

La troupe si dirige verso la *location* in cui si svolgerà la scena più importante del film di Guido, ovvero quella in cui partirà l’astronave dalla grande rampa di lancio (*vedi fig.91*). La costruzione è immensa e imponente, e i personaggi si recano con le scale fin sopra per visitarla. Dialogo tra Luisa ed Enrico, il quale le chiede il motivo del suo cambiamento di umore (*vedi fig.92*). Discussione tra Guido e Rossella (*vedi fig.93*):

ROSSELLA: «Era così di buonumore... Era molto contenta di venire... Poi, non so, arrivando qui... deve aver visto qualcosa... Forse tu lo sai...».

Guido nega, in malafede

GUIDO: «Cosa vuoi che ne sappia io!... E’ sempre così... così maestrina... Cosa t’ha detto? Che ha visto qualcuno?... Chi?...».

ROSSELLA: «No, non m’ha detto niente...».

Guido si appoggia al parapetto della terrazza accanto a Rossella; dice, con un profondo amaro desiderio di liberazione, ma anche con un po' di istrionismo
GUIDO: «Pensa che bellezza... se questa astronave fosse vera... Andarsene, lasciare dietro tutto quanto!... Che liberazione... Che avventura meravigliosa...».

ROSSELLA: «Andresti a combinare dei pasticci in un altro posto: tutto lì. Ci si può arrivare molto meglio, ai mondi che non conosciamo. Perché non provi?».

Guido la guarda con un interesse curioso, quasi affascinante.

GUIDO: «Tu dovresti chiedere un consiglio, per me, alla tua guida... Sul serio...».

Rossella, sorride, a disagio, cordiale, un po' ironica

ROSSELLA: «In queste cose sei come un bambino... Sei soltanto curioso...».

GUIDO: «Ma per Luisa, li chiedi...».

Poi, subito, riprende

«Quando ti parla di me, Luisa, cosa ti dice? Che intenzioni ha? Cosa vuol fare?».

ROSSELLA: «Un giorno dice una cosa, un giorno l'altra. Poveretta... Se sapesse bene quello che vuole... Purtroppo vorrebbe una cosa sola: che tu fossi diverso da quello che sei... E' un brutto momento...».

GUIDO: «Che vuole da me?... Perché non può accettarmi come sono?...».

ROSSELLA: «Perché ti vuol bene...»²⁰⁴.



Fig.91-L'astronave



Fig.92-Luisa pensierosa



Fig.93-Guido e Rossella

Sequenza 27:

La scena viene accompagnata in tutta la sua interezza dai suoni elettronici di I. Delle Cese: "L'astronave". La sonorità della musica elettronica presente in questa scena è molto simile a quella che produce il theremin. Anche l'atmosfera che ne scaturisce è simile: lo spettatore vive questo momento con un sentimento di inquietudine e incertezza. Anche la notte contribuisce a creare questo sentimento di mistero. Una signora chiede a Luisa se il marito stesse girando un film di fantascienza, come se riuscisse a sentire la musica elettronica di sottofondo, che ricorda i vecchi film di fantascienza popolati da alieni. La troupe osserva la gigantesca costruzione che servirà come rampa di lancio per l'astronave, scena che dovrebbe essere la più importante

²⁰⁴ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 127.

all'interno del film di Guido, che racconta di un'astronave che parte dalla terra portando in salvo gli uomini in seguito ad un'esplosione nucleare. Anche qui è centrale il tema della fuga: come Guido fugge dalle proprie scelte e responsabilità per non affrontarle, anche gli uomini per cercare salvezza devono fuggire dalla terra²⁰⁵. L'umore di Guido e di Luisa contribuiscono a creare un'atmosfera cupa e tetra. La moglie del protagonista, in preda alla gelosia, non rivolge più la parola a Guido che, preoccupato, chiede a Rossella il motivo del suo repentino cambiamento d'umore.

Esterno giardino. Giorno.

Panoramica del giardino di fronte all'hotel in cui si trova il complessino che suona e dei vari tavoli bianchi posti di fronte. Sta arrivando una carrozza, trainata da un cavallo bianco, da cui scende Carla (*vedi fig.94*), che va a sedersi furtivamente ad un tavolo (*vedi fig.95*). Luisa e Guido, seduti ad un altro tavolo in compagnia di Rossella, litigano brutalmente:

GUIDO: «Allora dimmi tu, una volta per tutte, cosa dovrei fare per metterti tranquilla. Come dovrei essere, secondo te. Dimmelo».

LUISA: «Uno che non giura il falso dieci volte al giorno; tutti i momenti. Basterebbe questo. Quello che fai, è il meno; è non sapere mai, mai una volta la verità. Neanche nelle cose più piccole; neanche quando non ti costerebbe niente dirla. Ma tu menti come respiri, non si sa mai che cosa hai in testa, che cosa prepari, chi sei, menti perfino quando dici la verità. Come si fa' a vivere con uno come te, si diventa matti...».

Lo sguardo di Luisa si è diretto, duro e disperato, verso un tavolino, più lontano, cui sta seduta Carla, tranquilla come sempre, appena lievemente turbata dalla presenza di Luisa e dal tono della discussione, che si indovina a distanza. Mangia con calma e golosità un grosso gelato, guardando ostinatamente altrove.

GUIDO: «Io non sapevo nemmeno che fosse qua. Ti giuro che l'ho vista adesso... Con tutta la gente che c'è, non può esserci anche lei? Posso proibirglielo? Cosa c'entro io?».

LUISA: «Guardala là, mi hai giurato su tua madre che era tutto finito, guardala là, quella puttana, eccola di nuovo lì, l'ho incontrata subito; ieri, appena sono arrivata. Ma perché allora mi hai telefonato di venire qui? Cosa vuoi da me? Perché non mi lasci stare?».

GUIDO: «Non lo sapevo, che c'era. Non lo sapevo, va' bene? E' inutile che te lo giuri, perché tanto, per te, io giuro sempre il falso ma non lo sapevo. Che c'è di male se quella disgraziata sta seduta lì? E' per questo che mi stai tormentando da ieri sera? Potevi dirmelo subito, no? Che male fa', disgraziata?».

Luisa è strozzata dall'angoscia e dalla disperazione.

²⁰⁵ Barreca Giuseppe, *Guardando "Otto e mezzo" di Federico Fellini*, in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F._Fellini

LUISA: «E' questo, che mi fa' diventare matta. Che tu parli come se dicessi la verità, come un uomo onesto; e invece no, so benissimo che menti, che non sei onesto. Sei un mascalzone, la onestà non vuol dire niente per te, come se le persone oneste non esistessero...»²⁰⁶.

Sequenza 28:

Il tema che si sente nella scena è “Carlotta’s galop”, già sentito e citato nella scena dello spettacolo notturno prima dell’intervento dell’illusionista. Per il compositore, «questa musica rappresenta la «sensualità» così come, per Fellini, Carla ne è l’immagine-simbolo. Si tratta, quindi, di una musica *personaggio*, che accompagna Carla nel corso del film»²⁰⁷.

Il tema, già descritto, ha un ritmo molto incalzante e le note degli archi sono puntate e pungenti, ed è suonato diegeticamente da un complessino che si vede all’inizio della scena. Il trotto dei cavalli e la camminata iniziale di Carla sembra che vadano a tempo con il ritmo della musica. Il tema si sposa bene con lo stato d’animo dei due coniugi e con il sentimento di ansia di Guido non appena vede l’amante.

Sequenza 29:

Terminato il tema “Carlotta’s galop” si ode il tema “Improvvisazione di giorno” già citato, al quale segue un altro brano musicale sempre composto da Nino Rota, molto più tranquillo e cantabile, il “Canto di Carlotta”:

²⁰⁶ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 129.

²⁰⁷ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½* cit., p. 93.

Ritmo lento

Voce

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Dapprima il tema è suonato solo dal pianoforte, poi dopo un attimo di silenzio si sente la voce di Carla che esegue diegeticamente la parte cantata, accompagnata dagli accordi non diegetici del pianoforte e delle note del clarinetto, così il compositore crea ancora una volta un dislivello tra realtà e finzione. Il canto di Carla viene interrotto da Luisa, ma la musica di sottofondo rimane. Le due donne ballano sulle note del “tema dell’harem” (*vedi fig.96*), che collega la scena successiva, appunto “dell’harem”.



Fig.94-L’arrivo di Carla



Fig.95-Carla osservata



Fig.96-La danza di Carla e Luisa

Interno soggiorno.

Le donne sono affaccendate, la tavola è apparecchiata per tutti. Arriva Guido dal portone principale, si porta appresso un’irreale ondata di neve ed è sovraccarico di regali per le sue signore che distribuisce lautamente (*vedi fig.97*). Le donne preparano coi secchi di acqua la vasca per fare il bagno a Guido e gli presentano la nuova “concubina”, una ragazza mulatta dalle movenze animalesche che si esibisce davanti al protagonista (*vedi fig.98*). Guido sale le scale e si immerge nel catino (*vedi fig.99*), subito dopo viene tirato fuori e asciugato.

GUIDO: «Buongiorno care!... Eccomi qua!...».

Luisa si alza festosamente e richiama l'attenzione di tutte le altre donne con il tono materno e allegro di una maestra tra le scolarette.

LUISA: «E' arrivato, ragazze!... C'è Guido !...».

Poi gli viene incontro ad abbracciarlo; mentre tutte le altre, con risatine ed esclamazioni festose, gli si affollano intorno, dandogli ciascuna un bacetto. Guido le saluta ad una ad una, distribuendo regali, come a bambine.

GUIDO: «Ciao, Luisa!... Ciao, Claretta! Questo è per te... No, l'altro. Questo è per Adriana... Ciao, Adriana... Françoise, il tuo è questo... Un momento... C'è scritto sopra il nome... Guarda un po'? Si. Maresa... per te... Ciao, Rita... Dov'è Carla?... No, questo è per Luisa...».

Le donne ricevono ciascuna il proprio regalo, e svolgono i pacchi, con gridolini ed esclamazioni di gioia festosa.

DONNE: «Splendido!... O, amore mio!... Proprio il colore del mio tailleur!... Grazie, tesoro!... Cosa hai tu?... Fammi vedere... Guarda, io!... Che amore!... No, questo è mio!... E a me?... Caro tesoro!... Gioia bella mia!...»²⁰⁸.

Nel frattempo le donne gli tolgono il cappotto e lo dirigono verso il bagno.

Appena apre la porta, si ferma, stupito piacevolmente...

... perché ritta in piedi nella vasca da bagno, con l'acqua fino ai polpacci come fosse sulla riva del mare, c'è una splendida ragazza orientale, col sottanino e la collana di fiori sul nudo corpo dorato.

GUIDO: «E questa, chi è?».

LUISA: «Una nuova. L'ho portata a casa stamattina. Vero, che è carina? Ho subito pensato che ti sarebbe piaciuta...».

Poi, volta alla ragazza, dice in tono di affettuosa didascalìa.

LUISA: «Questo è Guido...».

Guido si avvicina alla ragazza, che sorride dolcemente, e le chiede, accarezzandole il volto.

GUIDO: «Come ti chiami?...».

La ragazza risponde, con un dolcissimo sorriso e una pronuncia esotica.

RAGAZZA: «Moana...».

LUISA: «Su, un bacino...»²⁰⁹.



Fig.97-Guido dà i regali



Fig.98-La "negretta"



Fig.99-Guido fa il bagno

²⁰⁸ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 131.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 132.

Sequenza 30:

Il brano sinfonico riprodotto nella parte iniziale della “scena delle terme”, ovvero *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner, lo si trova anche nella “scena dell’harem”, e questa volta la scena non è spenta e statica come la precedente ma è dinamica.

L’intera scena ha una durata notevole, è composta da vari brani tra cui il “tema della Saraghina”, *Paris Canaille* (il brano su cui si esibirà la soubrette) e *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner. L’intera scena rappresenta un teatrino dallo stile circense, spettacolo tanto amato da Rota e da Fellini. La sequenza dell’harem è musicalmente collegata alla precedente con il seguente tema:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is "Ritmo medio" and the dynamic marking is "p leggero". The score is divided into four measures. The first measure contains a complex chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure continues this texture. The third measure is a continuation. The fourth measure ends with a measure rest and the text "MI 8 MIN. 7".

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

Il tema è la rielaborazione de “La passerella d’addio”, è composto prevalentemente dai fiati che eseguono una melodia graziosa ed elegante, in prevalenza flauti e sassofoni. La scena è collegata musicalmente con la fine della scena precedente, in cui l’amante Carla e la moglie Luisa ballano sulle note della musica non diegetica. Il tema si presenta la prima volta suonato dal flauto traverso, poi si sviluppa e fanno il loro ingresso trombe e tromboni.

La musica presente all’interno della “scena dell’harem” si presenta come un mix di più brani: il “tema dell’harem” sopra descritto è preponderante ed è il tema principale su cui saltuariamente fanno il proprio ingresso altri temi che vengono accennati e fanno la loro breve comparsa per poi lasciare il posto al tema principale, che funge da base per quasi la totalità della prima parte della scena.

Sequenza 31:

All'interno di questa scena troviamo il tema "Improvvisazione di giorno" (che ricorda il "Canto di Carlotta"):

RITMO MODERATO

Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio "Nino Rota"), trascrizione.

La linea melodica del canto è eseguita dall'arpa, accompagnata dal flauto traverso, la quale crea una corrispondenza visiva con la scena, poiché non appena si sente il segmento del tema viene inquadrato lo strumento (su cui siede vicino Gloria), presente all'interno della scena e suonato alla fine da Carla. A differenza del tema principale molto più ritmico e allegro, il canto è molto più melodico e andante. Il tema, composto da quattro battute, viene ripetuto due volte, tra le quali si scorge un brevissimo e silenzioso segmento della "rumba", pezzo che rappresenta il "tema della Saraghina", il quale viene eseguito durante il ballo della "negretta" come se fosse suonato diegeticamente. Questa struttura viene ripetuta due volte, con la differenza che alla seconda volta la rumba che si sente nel breve intermezzo possiede più volume. Mentre la ragazza di colore balla, le donne battono le mani al ritmo di rumba, come se fosse

presente in scena la musica di sottofondo. Appena la musica termina, cessa il battere di mani e riprende il tema principale, il “tema dell’harem”. La melodia principale della rumba della Saraghina è suonata dalla fisarmonica e si ripresenta quando Guido si avvia al catino, pronto per essere lavato dalle sue donne. Senza sosta si ripresenta nuovamente il “Canto di Carlotta”, seguito dal tema principale, il “tema dell’harem” e infine dal tema de “La passerella di Otto e mezzo”. Questo insieme di brani alternati si ripete fino all’arrivo della soubrette Bon-bon, momento in cui si sentono dei funebri accordi, simili agli accordi della “scena del cimitero”, che accompagnano l’ingresso e il monologo di Jacqueline, e si sposano perfettamente con il suo umore funereo. La musica fin qui descritta svolge principalmente la funzione di commento e accompagna la confusione della scena, il vociare simultaneo delle donne e le loro faccende domestiche.

Urlando arriva la soubrette relegata in cantina, ella si oppone al rigido regolamento emanato da Guido, che consiste nel “cacciare” le sue signore ai piani superiori al superamento dei limiti di età. La soubrette protesta capricciosamente, seguita poi dalle altre donne che la difendono, a partire dalla Saraghina, dando inizio a un teatrino simile a quello che può essere uno spettacolo circense. La sommossa si anima e, accompagnate dal brano sinfonico *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner, le donne gridano e la situazione diventa sempre più animalesca: la ragazza mulatta si aggrappa a una liana di stoffa, Guido frusta il pavimento come un domatore da circo e la Saraghina gli ringhia contro come una pantera (*vedi fig.102*), dopo che egli le grida: «Basta! A caccia!»²¹⁰, come se egli si stesse rivolgendo a un animale.

E’ da notare una differenza rispetto alla sceneggiatura originale, in cui la soubrette si chiama Kiki e non Jacqueline, inoltre Guido e le donne volevano “cacciare” la soubrette non perché aveva superato i limiti di età ma per la sua gelosia:

LUISA: «Però, Guido, con la Kiki non va’ niente bene...».

Le altre fanno coro.

«Donne, no, no... Niente bene... Niente bene...».

GUIDO: «Giusto. Dov’è la Kiki, che non l’ho vista?».

LUISA: «Lo credo, che non l’hai vista. L’ho messa in castigo... E’ inutile, è tedesca, quella lì... Rispondo male, non ha rispetto...».

DONNE: «Non ha rispetto... Risponde sempre male...».

Guido, continua ad asciugarsi la mano, si dirige verso un usciolino, seguito e accompagnato da Luisa e dalle altre donne.

²¹⁰ Fellini, *Otto e mezzo* cit., min. 1:36:20.

LUISA: «Io, sai, porto pazienza, ma oltre un certo limite, no!... Devi dirglielo tu... Perché è gelosa...».
 DONNE: «Si, si, è gelosa!...».
 LUISA: «Se non la smette, bisogna mandarla via... e mi spiacerebbe proprio...»²¹¹.



Fig.100-L'urlo



Fig.101-La rivolta



Fig.102-Ringhio della "pantera"

Tra stridii, colpi di frusta e un chiacchiericcio generale il teatrino termina come se fosse la conclusione di un vero spettacolo circense: la musica esegue un maestoso finale, tutti applaudono e la ragazza mulatta sale sullo sgabello come una animale che termina il suo numero da circo.

Sequenza 32:

Il brano sinfonico de *La cavalcata delle Walkirie* di Wagner fa il suo ingresso quando la scena raggiunge l'apice del trambusto e della confusione. I tremoli iniziali degli archi rappresentano l'agitazione interiore delle donne che si ribellano al loro capo, Guido, e alle regole severe che egli aveva stabilito, ovvero relegare in soffitta le donne che avevano superato i limiti di età, in questo caso la soubrette. La Saraghina è la prima che si ribella e in maniera buffa, quasi come una bambina che fa i "capricci", emette un sordo lamento mordendo un fazzoletto. La musica subentra subito dopo il grido della donna, dopo che ella urla al loro mentore: «Non è giusto!»²¹²; la musica commenta la situazione e rispecchia l'ira della donna, che coinvolge di conseguenza anche le sue compagne. Sembra quasi che le veloci scale e i tremoli iniziali della musica alimentino la foga e l'ira delle donne che culminerà in una vera e propria sommossa, organizzata elegantemente come un teatrino circense, che sarà accompagnata con il tema principale del brano sinfonico e quindi con il grande dispiegamento di ottoni che commentano e

²¹¹ Cederna, *8 ½ di Federico Fellini* cit., p. 133.

²¹² Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 1:35:33.

quasi alimentano la rivolta delle donne. La musica è sovrastata dalle urla delle signore che inveiscono contro Guido, gli dicono che è un buono a nulla; lo spettacolo circense si fa sempre più animalesco e Guido, intimorito da queste “belve impazzite” che lo stanno assalendo, prende la frusta come un domatore e sferza colpi di frusta contro le sue donne, col tentativo di acquietarle.

La confusione della scena, della situazione, è in sintonia con quella musicale: il fragore del brano sinfonico, le grida lamentose delle donne, i colpi di frusta sferzati da Guido (*vedi fig.103*) e il vociare simultaneo delle signore, contribuiscono a creare un notevole caos sonoro che si concluderà come un vero numero da circo, in cui la “new entry”, la ragazza mulatta, ringhia e sale sullo sgabello come una tigre, il tutto concluso con un fragoroso applauso finale, che coincide anche con il finale e la conclusione del brano musicale, come se si stesse assistendo a un vero e proprio spettacolo dal vivo.

La musica in questa scena non è diegetica ma è come se lo fosse perché sembra che accompagni dal vivo lo spettacolo circense. Ancora una volta ci troviamo di fronte a una confusione in cui non è ben chiaro il livello reale e quello della finzione, ma si mescolano creando un pasticcio in cui tutto è possibile.

La scena continua con il numero della soubrette, la quale si esibisce per l’ultima volta (*vedi fig.104*), in maniera esageratamente ridicola e grottesca e con il riflettore puntato su di lei e che la segue fino alla sua scomparsa dietro la scale, come se fosse un vero spettacolo teatrale.

Sequenza 33:

La scena prosegue e le successive note che si odono sono degli accordi tristi e lugubri che ricordano quelli della “scena del cimitero”, e accompagnano la voce calda e suadente della hostess-presentatrice che annuncia l’esibizione della soubrette. La ballerina si scatena ballando e cantando a squarciagola accompagnata da una finta musica diegetica composta da José Padilla, come cita De Santi Pier Marco:

Paris Canaille, un motivo popolare francese *fin de siècle*, sulle cui note Bon-Bon, la ballerina di avanspettacolo invecchiata, canta e balla sotto un faro che la illumina per l’ultima volta. E’ il patetico trionfo della soubrette. Bon-Bon esibisce quel tanto di volgarità che la canzone e il tipo richiedono. Abituata a scendere trionfalmente le scale del palcoscenico, ora – sulle note grottescamente

trionfali della canzone – deve risalire impietosamente quelle che la portano in soffitta dove resterà confinata per sempre²¹³.

Infine la tavola è apparecchiata e le donne, alcune sedute attorno alla tavole e altre in piedi, ascoltano in religioso silenzio il discorso di Guido oratore, ripreso di spalle (*vedi fig.105*).

GUIDO: «Mi sembrava una situazione così divertente... Pensavo che potesse essere la parte più buffa della mia storia. Avevo preparato anche un bel discorsetto da fare qui a capo tavola... Avrei detto così: mie care, la felicità consiste nel poter dire la verità senza far mai soffrire nessuno. Carla avrebbe suonato l'arpa come tutte le sere, saremmo stati contenti nascosti qua dentro, lontani dal mondo... Tu ed io. Ma cos'è che non va'? Perché questa tristezza?»²¹⁴.



Fig.103-Guido e la frusta



Fig.104-Jacqueline Bon-bon



Fig.105-Il discorso di Guido

Sequenza 34:

Il successivo tema che si sente è diegetico: scaturisce dalle note dell'arpa suonate da Carla, ma subito dopo si sentono altri suoni esterni alla scena che fungono da accompagnamento, creando ancora una volta uno sfasamento tra realtà e finzione: Carla suona l'arpa diegeticamente e quando la macchina da presa non inquadra più Carla, si sente un accompagnamento esterno che non appartiene al livello diegetico della scena.

La scena non appartiene al piano della realtà ma a quello dell'immaginazione di Guido, scaturisce dalla sua mente e come tale presenta degli elementi grotteschi, bizzarri e stravaganti. Le donne sono eccessivamente sopra le righe e stereotipate, ognuna ha una caratteristica diversa dall'altra e sono tutte delle caricature. La cosa che accomuna tutte è il fatto di appartenere a Guido. Egli inconsciamente è innamorato di

²¹³ De Santi, *La musica di Nino Rota* cit., p. 119.

²¹⁴ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 1:39:44.

tutte le donne ma ha un rapporto malsano con loro, non sa rispettarle ma pretende di dominarle, come fossero schiave di sua proprietà. Questa scena rappresenta il suo rapporto instabile con sua moglie e con le donne in generale, egli nella scena è circondato e venerato da un harem di donne che lo accudiscono come fosse un eterno bambino, ma interiormente egli in realtà è solo. E' solo e abbandonato dalla madre defunta, che gli si presenta in sogno sfuggente e dalla moglie Luisa che è stanca dei continui tradimenti del marito. L'unica donna che non lo fugge è Carla, l'amante, persona con cui può non avere un rapporto impegnativo ma rimane sempre in superficie. Guido è un uomo che non vuole impegnarsi, fugge dalle proprie responsabilità e per questo è debole, poiché non sa far fronte alla vita.

La scena si conclude con un monologo di Luisa, che rivolge le sue parole a Guido anche se il dialogo è privo di interlocutore per cui sembra che Luisa parli tra sé e sé. Anche in questa parte della scena è presente la finzione, sia perché Luisa, parlando, guarda verso la macchina da presa, sia perché troviamo nuovamente la presenza del riflettore da teatro mentre la donna è intenta a lavare i pavimenti. Il discorso di Luisa è surreale e proviene sempre dall'immaginazione di Guido, che la immagina felice e soddisfatta del marito quando nella realtà non lo è affatto²¹⁵.

LUISA: «E invece no Guido, è stata una bellissima serata, non devi essere triste sai. Hai bisogno di qualcosa? Ora se ne vanno tutte a letto, e io ho un bel po' di cose da fare. E' rimasto indietro il bucato, e tutti i piatti da lavare. Poi dovrò rammendare le lenzuola, pulire i pavimenti, e preparare la colazione per domattina. Stiamo bene così tutti insieme, vero Guido? I primi tempi non avevo capito, non avevo capito bene che le cose dovevano andare così. Ma adesso... Hai visto Guido, sono brava... Non ti do più fastidio, non ti domando più niente. Sono stata un po' zuccona eh, ci ho messo vent'anni a capire, vent'anni... Dal giorno che ci siamo sposati, e tu sei diventato mio marito e io tua moglie. Ti ricordi, Guido? Ti ricordi quel giorno?»²¹⁶.

Sala provini. Teatro. Interno.

Daumier critica per l'ennesima volta l'operato di Guido e quest'ultimo, esausto, immagina l'impiccagione del francese (*vedi fig.107*). Luisa, Rossella e altri personaggi assistono in platea ai provini. Arriva il produttore che annuncia l'inizio

²¹⁵ Barreca Giuseppe, *Guardando "Otto e mezzo" di Federico Fellini*, in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F._Fellini

²¹⁶ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 1:40:34.

dei provini. Il primo è quello della signora Olimpia, la quale rappresenta l'amante Carla. Ella esegue dei movimenti diretti dalla voce di Guido, che ordina cosa fare e cosa dire. Il secondo personaggio è quello che deve rappresentare la moglie. Luisa esce dalla sala e Guido la raggiunge; ella, disperata, annuncia la sua separazione dal marito (*vedi fig.108*). Guido torna in sala ed è ora il turno della Saraghina e si scorge anche il personaggio che dovrà rappresentare il Cardinale. Si vedono tutti i personaggi in una rapida sequenza come ad indicare la grande confusione che si trova nella mente di Guido.



Fig.106-Nel teatro

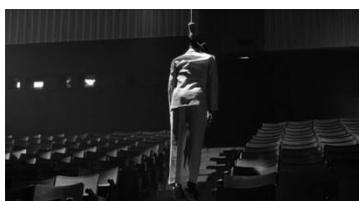


Fig.107-L'impiccagione



Fig-108-La delusione di Luisa

Sequenza 35:

La scena si svolge nel teatro in cui vengono effettuati i provini per la scelta dei personaggi del film di Guido. Il primo tema che si sente è quello de "La passerella d'addio", già presente e analizzato in precedenza, esso è una dei temi più importanti del film, viene riproposto numerose volte e arrangiato in tanti modi diversi: lo troviamo nella "scena dell'harem" in forma orchestrata, lo si sente nella versione per pianoforte, "Improvvisazione di giorno", suonato da Mezzabotta. Anche nella scena svolta a teatro il tema è eseguito dal pianoforte, che esegue musica diegetica annunciata da un componente della troupe, e il ritmo è molto libero. La seconda parte del tema eseguita dal pianoforte è più ritmica e le note sono puntate:



Nino Rota, *Otto e mezzo* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Archivio “Nino Rota”), trascrizione.

La musica buffa, collegata alle immagini dell’impiccagione del critico scaturite dalla fantasia di Guido, creano un’atmosfera grottesca. Il tema principale, “La passerella d’addio”, viene proposto una seconda volta, ma con un ritmo più definito e meno libero. All’arrivo della troupe, la musica cessa e i provini hanno inizio. Il film è lo specchio della vita di Guido e ai provini partecipano degli attori che personificano i personaggi appartenenti alla vita del protagonista, passata e presente: troviamo l’amante Carla (*vedi fig.109*), vestita esattamente come quella reale, l’attrice che rappresenta la moglie Luisa (*vedi fig.110*), che indossa degli occhiali identici a quelli che ha la moglie e che si lamenta dell’infedeltà del marito, proprio come accade nella vita reale del protagonista, l’attrice che personifica la Saraghina (*vedi fig.111*), donna della sua infanzia, è grossa e veste come l’originale e accenna, cantando, il tema della celebre rumba della Saraghina. In questa scena si assiste a un esemplare dimostrazione del metacinema, ovvero cinema dentro al cinema, e il film che vuole rappresentare Guido rispecchia la sua vita reale.



Fig.109-La finta Carla



Fig.110-La finta Luisa



Fig.111-La finta Saraghina

Un personaggio, componente dell'ufficio stampa di Claudia, annuncia l'arrivo della donna. Guido la raggiunge e insieme escono e salgono in macchina (*vedi fig.114*).

GUIDO: «Quanto sei bella... Mi metti soggezione, mi fai battere il cuore come un collegiale. Non ci credi eh? Che rispetto vero, profondo, comunichi. Claudia... Di chi sei innamorata? Con chi stai? A chi vuoi bene?».

CLAUDIA: «A te!».

GUIDO: «Sei arrivata proprio in tempo sai... Ma perché sorridi così? Non si capisce mai se giudichi, se assolvi, se mi stai prendendo in giro...».

CLAUDIA: «Sto a sentire! Hai detto che vuoi parlarmi, raccontarmi del film... Io non so niente!»²¹⁷.



Fig.112-L'arrivo di Claudia



Fig.113-Claudia



Fig.114-Claudia e Guido

Sequenza 36:

Guido raggiunge Claudia dopo che gli viene annunciato il suo arrivo e si sente il tema già sentito in precedenza, *The Sheik of Araby*, sentito nella scena dell'incontro tra Guido e Luisa. Il tema è elegante, romantico e melodico, subisce un crescendo non appena la macchina parte e poi diminuisce fino a cessare non appena inizia il dialogo tra il protagonista e Claudia all'interno della macchina.

Astronave. Esterno. Giorno.

Una folla di macchine e di persone si sta dirigendo al grande evento: la conferenza stampa del film di Guido. Egli tenta in tutti i modi di scappare ma viene sempre trattenuto e "catturato". Egli viene costantemente assalito da critici e giornalisti mentre lui e la troupe si dirigono verso il tavolo. La produzione lo incita a parlare e a rispondere alle domande al microfono, ma il protagonista, in preda al culmine della sua crisi e disagio interiore, non parla (*vedi fig.116*). Si vede l'apparizione di Luisa, con cui ha un

²¹⁷ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 1:52:36.

breve dialogo. Un componente della troupe comunica a Guido di avergli messo una pistola nella tasca destra; Guido si reca sotto al tavolo e si suicida (*vedi fig.117*). Guido ha la visione della madre che da una spiaggia lo chiama.



Fig.115-Verso la conferenza

Fig.116-Il disagio di Guido

Fig.117-Sotto al tavolo

Viene inquadrata nuovamente la *location* ma questa volta è quasi deserta, Guido annuncia il suo congedo e incontra il critico Daumier, il quale coglie anche ora l'occasione per non risparmiare la sua arroganza e presunzione:

DAUMIER: «Lei ha fatto benissimo! Mi creda, oggi è una buona giornata per lei. Sono delle decisioni che costano, lo so! Ma noi intellettuali, dico noi perché la considero tale, abbiamo il dovere di rimanere lucidi fino alla fine... Ci sono già troppe cose superflue al mondo, non è il caso di aggiungere altro disordine al disordine. In fondo perdere dei soldi fa parte del mestiere di produttore... I miei rallegramenti, non c'era altro da fare. E lui ha ciò che si merita, per essersi imbarcato con tanta leggerezza in un'avventura così poco seria. No, mi creda, non abbia né nostalgia né rimorsi... Distruggere è meglio che creare quando non si creano le poche cose necessarie. E poi... C'è qualcosa di così chiaro e giusto al mondo che abbia il diritto di vivere. Un film sbagliato per lui non è che un fatto economico! Ma per lei, al punto in cui era arrivato, poteva essere la fine. Meglio lasciare andare giù tutto e far spargere sale come facevano gli antichi per purificare i campi di battaglia! In fondo, avremmo solo bisogno di un po' di igiene, di pulizia, di disinfettare! Siamo soffocati dalle parole, dalle immagini, dai suoni che non hanno ragione di vita, che vengono dal vuoto e vanno verso il vuoto! A un artista veramente degno di questo nome non bisognerebbe chiedere che quest'atto di lealtà, educarsi al silenzio. Ricorda l'elogio di Mallarmé alla pagina bianca?».

DAUMIER: «Se non si può avere il tutto, il nulla è la vera perfezione. Mi perdoni questo eccesso di citazioni, ma noi critici facciamo quello che possiamo. La nostra vera missione è spazzare via le migliaia di aborti che ogni giorno oscenamente tentano di venire al mondo. E lei vorrebbe addirittura lasciare dietro di sé un intero film, come lo sciancato si lascia dietro la sua impronta deforme. Che mostruosa presunzione credere che gli altri si gioverebbero dello squallido catalogo dei suoi errori! E a lei che cosa importa cucire insieme i brandelli della sua vita, i suoi vaghi ricordi, o i volti delle persone che non ha saputo amare mai?»²¹⁸.

²¹⁸ Fellini, *Otto e mezzo* cit., da min. 2:02:27.

Durante il monologo del critico, l'illusionista, gioioso e pieno di vita, comunica a Guido l'inizio dei preparativi (*vedi fig.118*):

ILLUSIONISTA: «Aspetta Guido aspetta! Siamo pronti per cominciare! Buongiorno signore. Tutte le mie felicitazioni!»²¹⁹.

Dalla mente di Guido scaturiscono diverse visioni e immagini: egli vede Claudia, le balie della sua infanzia e i suoi genitori che sorridono. Tutti i personaggi poi si riuniscono e camminano verso la stessa direzione. Guido, assorto e ormai riconciliato con sé stesso, parla tra sé e sé rivolgendosi a Luisa:

GUIDO: «Ma che cos'è questo lampo di felicità che mi fa tremare, mi ridà forza, vita? Vi domando scusa, dolcissime creature, non avevo capito, non sapevo! Com'è giusto accettarvi, amarvi... E com'è semplice! Luisa, mi sento come liberato, tutto mi sembra buono, tutto ha un senso, tutto è vero! Ah come vorrei sapermi spiegare! Ma non so dire... Ecco, tutto ritorna come prima, tutto è di nuovo confuso... Ma questa confusione sono io! Io come sono, non come vorrei essere, e non mi fa più paura... Dire la verità, quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato! Solo così mi sento vivo, e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna. E' una festa la vita, viviamola insieme! Non so dirti altro Luisa, né a te né agli altri... Accettami così come sono se puoi, è l'unico modo per tentare di trovarci»²²⁰.

Un piccolo gruppo bandistico si dirige verso la piattaforma circolare circense, mentre i personaggi, vestiti di bianco, si recano dietro il grande sipario bianco. Il protagonista dirige il piccolo complesso bandistico e invia un loro componente, un bambino flautista, ad aprire l'immenso tendone bianco, da cui scaturiscono le decine di persone vestite di bianco appartenenti alla vita passata e presente di Guido, che si prendono per mano uno ad uno e saltellano allegramente, accompagnati dalla festosa musica suonata diegeticamente dalla banda.

²¹⁹ *Ivi*, da min. 2:03:55.

²²⁰ *Ivi*, da min 2:04:57.



Fig.118-Le parole del mago



Fig.119-La marcia finale



Fig.120-Il grande girotondo

Piattaforma circo. Esterno. Notte.

Il piccolo gruppo bandistico marcia e suona, illuminato dai riflettori. La melodia è suonata dai componenti del gruppo, ovvero due clarinetti e un flauto traverso, accompagnati da due flicorni. Quattro di essi, marciando e suonando, si allontanano dalla scena e rimane soltanto il quinto componente, il bambino, che suona diegeticamente la melodia principale con il flauto traverso, accompagnato musicalmente dagli ottoni. Infine si allontana anche lui, nell'oscurità della notte.



Fig.121-Gruppo bandistico



Fig.122-Bambino chiude sipario



Fig.123-Titoli di coda

Centro e finale del girotondo è Guido bambino, sul quale ora si concentrano le luci finali, fino al buio, allo spazio vuoto, alla possibilità nuova che questo fanciullo di luce lascia dietro di sé, uscendo di scena. Quasi come fosse la fine di un sogno, uno dei tanti del signor Fellini (o di Guido?), c'è il risveglio. Pare quasi difficile ricordare come tutto è iniziato, i particolari appaiono sfocati, il senso stesso del film ci sfugge. Una domanda campeggia su tutte: "perché?". Perché Fellini ci ha mostrato tutto ciò? Perché l'ha fatto in questo modo così confuso? Perché ha scelto una modalità narrativa così fuori dal comune? Rimaniamo attoniti davanti alle sequenze di immagini che si incastrano le une con le altre: il passato, il presente, il futuro, la realtà, la fantasia, il sogno, nulla è distinto dall'altro, sembra quasi che sia l'inconscio a parlare, il luogo in cui non c'è né ordine né negazione. Il linguaggio utilizzato non è quello che conosciamo, è un linguaggio criptico, pensoso e pensante, che mai si ferma. Il protagonista è in uno "stream of consciousness" continuo che viene esplicitato, rendendoci così partecipi di quella "bella confusione", che ci confonde a nostra volta. A parlarci non sono le persone, ma il loro inconscio. Si potrebbe impazzire guardando questo capolavoro perché mai si finirebbe di contare le narrazioni che sono all'interno di altre narrazioni, le quali a loro volta ci coinvolgono. Infondo, Fellini parla di un sé che è allo stesso tempo autoriferito

ed “altro-riferito”, quasi come se Fellini non fosse più solo sé stesso, o Guido, o Mastroianni, ma fosse tutti noi²²¹.

Sequenza 37:

Stando a quanto dice Miceli Sergio:

Il finale ricomponde e concilia tutte le tessere di un film in cui, emblematicamente, Guido ha mescolato il silenzio della Chiesa all'ancheeggiare di Carla, l'amante; la schiacciante cultura dell'intellettuale-consigliere al linguaggio esclusivo della propria infanzia contadina; le minacce del produttore per un film che non andrà in porto... al film *Otto e mezzo*, ormai realizzato. In una sequenza così importante, girata sulla *Entrata dei gladiatori*, Rota non si limita a riproporre le presenze musicali allo stesso modo in cui Fellini avvicina i suoi personaggi nella passerella finale. Lasciata da parte la frase musicale «della crisi», cura *La passerella di passerella* in modo da poterle conferire una simmetria che ha ragioni squisitamente musicali. Chiamando ora A il tema *Ricordo d'infanzia*, B *La passerella di Otto e mezzo* e C *Il canto di Carlotta*, l'insieme presenta questa costruzione a specchio:

A-B-C-B, A-C, B-C-B-A

in cui le sezioni centrali A-C corrispondono, nel fotografico, al passaggio prima dei genitori e poi dell'amante, invitati dal regista a prendere posto nel girotondo conclusivo²²².

Musicalmente nell'ultima scena finale si raggiunge l'apice della confusione sonora e visiva. Guido è in crisi e racconta a Claudia del suo disagio interiore e del conseguente annullamento del film. Ma vengono presto raggiunti in macchina dal produttore e dall'agente di Claudia che annunciano l'inizio delle riprese e l'arrivo della stampa estera, della radio e della televisione. L'atmosfera non è più tranquilla e sognante ma si agita, la troupe è in tensione per l'inizio imminente delle riprese e questo trambusto lo si sente anche con la musica: l'accompagnamento musicale del tema “Carlotta's galop” collega la scena con la successiva in cui c'è una vera e propria esplosione del tema. Il ritmo è molto incalzante e rapido, la sonorità è fortissima e sovrasta le voci dei personaggi. La musica pungente e incalzante è suonata diegeticamente da un complesso musicale presente all'interno della scena e si sposa bene sia con la confusione e con il trambusto esteriore (il caos della scena in cui si affollano centinaia di macchine e di

²²¹ Lerro Emma, *Fellini tra sogno e realtà: 8 e 1/2*, in <http://narrazione.psicologo.ovh/author/Emma.Lerro/>

²²² Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., p. 443-445-447.

persone tra cui la troupe, i giornalisti, gli attori, eccetera...), sia con il disordine e il disagio interiore di Guido, il quale tenta in tutti i modi di scappare ma viene continuamente inseguito e assalito dai giornalisti e dai critici. La scena si presenta come un caos acustico e visivo in cui la musica accompagna un insieme di voci (che parlano contemporaneamente con un tono quasi urlato), e di persone che si dirigono verso il regista.

La musica cessa e si sente solo il sibillare del vento quando Guido si reca sotto al tavolo, nel momento in cui immagina il suo suicidio, e tutto diventa silenzio. Guido non muore, egli capisce che il suicidio sarebbe stata solo un ennesimo inutile tentativo di fuga che non avrebbe risolto nulla, ma l'unica soluzione è accettare il fluire degli eventi e prenderli per come sono, come allo stesso modo non serve a niente fuggire dalla terra con l'astronave, infatti Guido ordina agli operai di distruggerla²²³. Il vento diventa il protagonista musicale e la scenografia diventa una landa isolata, come se per magia fossero spariti nel nulla tutti quanti. Il film non si fa più, e l'immensa costruzione da cui doveva partire l'astronave dev'essere abbattuta. Il contrasto con il momento precedente della scena è tale che il silenzio e la desolazione vengono maggiormente percepiti, lasciando nello spettatore un sentimento di tristezza.

Il trionfo della positività e della riconciliazione di Guido con se stesso e quindi con tutti i protagonisti della sua vita sovrastano il triste silenzio con l'allegria bandistica. Il tema "La passerella d'addio" viene eseguito diegeticamente da un piccolo gruppo bandistico-circense guidato dall'illusionista. La musica originale con la quale Fellini aveva girato la scena era quella della *Marcia dei gladiatori*, poi sostituita dal tema composto da Nino Rota, riproposto più volte nel corso del film in molti modi diversi e con numerosi arrangiamenti differenti, così lo spettatore possedeva già quel tema dentro di sé²²⁴. Il piccolo complessino marcia all'interno dello spazio circolare al cui interno si trova un ulteriore complesso bandistico, più ampio, che suona. Il volume e l'intensità della musica aumentano, grazie anche all'ampliamento dell'organico bandistico, e la musica raggiunge l'apice della sua sonorità quando un bambino flautista apre il sipario, e decine di persone (tutte appartenenti alla vita di Guido, passata e presente) scendono dall'astronave e fanno il loro ingresso all'interno dello spazio circense. Il tema maestoso

²²³ Barreca Giuseppe, *Guardando "Otto e mezzo" di Federico Fellini*, in http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F._Fellini

²²⁴ De Santi, *Nino Rota, le immagini e la musica* cit., p.92.

e imponente, “La passerella d’addio”, si sviluppa nella sua interezza mentre nella scena i personaggi ballano in cerchio tenendosi per mano. Nel buio della notte, infine, rimane solo il piccolo complesso bandistico, che abbandona la scena e rimane solo il bambino che esegue la melodia con il flauto, accompagnato dai fagotti, come sostiene Dalla Polla Clio:

Se la banda e il circo hanno siglato ancora una volta l’identificazione tra vita e spettacolo, resta ora Guido bambino che sulla dissolvenza audio-visiva riprende da capo il tema musicale presente nel corso del film.

In questa sequenza, Guido, entrando nel cerchio, è rientrato nei ranghi; l’autore che sognava di fare *Otto e mezzo* è adesso uno dei personaggi di *Otto e mezzo*, e può dare la mano alla soubrette, al produttore, al cardinale e all’amante: non gli serve più nessun portavoce in quanto è ormai il film di Fellini che sta per cominciare.

Al centro del cerchio magico, non c’è Guido ma solo il bambino vestito di bianco che suona il piffero. Poiché il posto del regista attualmente vuoto, non può che essere occupato che da un personaggio esterno all’azione, e cioè da Fellini stesso²²⁵.

²²⁵ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 111.

Conclusioni

Questo studio, che potrebbe essere ulteriormente approfondito a lungo, è un'analisi musicale dell'intera colonna sonora del film *Otto e mezzo*, musica che si trova in relazione continua e totale con le immagini in movimento. In questo studio ho voluto dimostrare l'unitarietà del racconto cinematografico, la perfetta sintonia tra immagine e suono, cinema e musica. Cercare di analizzare un elemento singolo di un'opera d'arte separandolo dal resto del lavoro e senza tenere conto della sua interezza sarebbe complicato, e a maggior ragione questo discorso è coerente per i lavori di Fellini-Rota, intesi come un tutt'uno: la musica infatti è un elemento essenziale e portante dei film di Fellini, senza la quale gli stessi sarebbero probabilmente cambiati drasticamente e avrebbero avuto un significato diverso. *Otto e mezzo* è il frutto del rapporto armonioso e simbiotico dei due artisti, i quali sono riusciti a creare, nonostante un'apparente disinteresse reciproco verso l'arte altrui, un rapporto di lavoro e umano unico ed irripetibile.

Concludo infine la tesi con una ballata scritta da Raffaele Negro dedicata a Nino Rota per la celebrazione dei trent'anni dalla morte del compositore:

La città era piena di sole
cercava un luogo che non c'è,
si portava nella cartella
spartiti di ogni colore.

Musicava il mare e i viali
musicava le aiuole di pansè
nessuno sapeva che cercava
l'isola di chissà dov'è.

Aveva musicato il cielo
e l'aria, tracciato pentagrammi
festoni di passeri e colombe
come chiavi di violino.

Aveva descritto la guerra,
cancellarla per sempre
con i lager di Berlino le tombe
Ardeatine e i forni di Dakau
voleva proprio disegnare
una città perfetta un luogo
senza morti e gente da ammazzare
e invece la città era quell'assurdo

sgorbio del Novecento,
un arco di cemento e di mare.

Lui cittadino di un mondo senza vie
prive di consistenza dipingeva
un mondo di dolore e di odio
travestito di note e di armonie.

Lottava forse con se stesso
per trovare un paese di carne e sangue
e di ossa, un paese nato dal sesso
degli uomini e non degli angeli.

Ma a ogni giro del sole
si ritrovava con la sua borsa
sotto il braccio, i tasti del piano,
in quel paese di mare e di viole
la piazza era lo spartito,
le strade il pentagramma,
insegnava ai giovani
la voce della bellezza
colorata viva musicale e priva
di tanta assurda amarezza.

Che amico trova a Roma
quando incontra Federico,
Quest'uomo fragile e possente
improvvisava un motivo
e l'amico impazziva con niente
uno vestiva le storie in corsivo
le sue trame di sogni e di follie
l'altro vestiva le donne di lamè
le svestiva e vestiva di armonie.

Ma il musicante voleva una terra di ossa
di sangue, voleva vedere sepolta
sua madre in una vera fossa
di pietrisco e calce e sabbia
voleva vedere scolpita
nel cemento una città
fatta di amore e rabbia
e non quest'isola smarrita
nei suoni nelle musiche nella folla
impalpabile di sonorità.

Che strano vedere la materia
morire in bocca alla cinepresa,
che strano trovare la vita
consumata nel nulla delle sequenze,
un padrino che spara per finta
un circo che non ha leoni
un pescatore senza lenze,
la riviera romagnola e il rex

chiusi in piscina, una bagnarola
di Cinecittà, la strada e i pagliacci
prigionieri di una icona
e gli uccelli impagliati
gli uccellacci di cartapesta
nel falò delle falsità.

Questo è il cinema, questa è l'isola
che abbiamo inseguito, la festa
del vacuo. Da questa a quella
città non è cambiato nulla
si aggira il maestro con la sua borsa
e dentro ha due libri uno spartito
un asciugamano per i suoi sudori,
un asciugamano per lo sperpero
degli umori, vedete? Voi lo vedete?

è un uomo che gira senza meta,
ha trascorso una vita in cerca
della sua isola. Non ha famiglia
non ha amici, non ha conoscenti
vive crocifisso tra le note
e tra sentimenti preclusi
vive e non vive, Nino Rota.

Qualcuno sostiene che è
prigioniero degli accordi,
accorda tromboni e trombe
pizzica violini e flicorni
come fossero le ore e i giorni
di una vita sospesa
nella levità, una vita di aria
di contrappunti e di disappunti,
una vita sommaria a mettere in riga
strumenti all'estro della bellezza,
proprio come fa un sarto,
un maestro della finezza.

Rota, volante, sospeso
come gli amanti di Chagall
questo Nino Rota sognante
nessuno sa che è il mago dei sogni
e dell'infelicità, lui
che appare in un lieve volo
un volo volante, quest'uomo dolce
e terribilmente solo²²⁶.

²²⁶ Associazione Artistico Musicale "Nino Rota", <http://www.associazioneninorota.it/ninorota.asp>

Bibliografia

Testi su Federico Fellini

- Bondanella Peter, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini, Guaraldi, 1994.
- Borin Fabrizio, Mele Carla, *Federico Fellini, viaggio sentimentale nell'illusione e nella realtà di un genio*, Roma, Gremese Editore, 1999.
- Charlotte Chandler, *Io, Federico Fellini*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1995.
- Covi Antonio, *Crisi e promesse del cinema italiano. Fellini*, in *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, Roma, I quaderni della Rivista del Cinematografo, 1961.
- Dorigo Francesco, *Assenza di Dio nel cinema italiano. E quelli di Fellini*, in *Cineforum: quaderno mensile della Federazione italiana dei cineforum*, Roma, I quaderni della Rivista del Cinematografo, 1962.
- Fellini Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- Fellini Federico, *Intervista sul cinema*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Editori Laterza, 2004.
- Fellini Federico, *Raccontando di me*, (Conversazioni con Costanzo Costantini), Roma, Editori Riuniti, 1996.
- Fellini Federico, *Sono un gran bugiardo*, (L'ultima confessione del Maestro raccolta da Damian Pettigrew), Roma, elleu multimedia, 2003.
- Fellini Federico, Simenon Georges, *Carissimo Simenon, Mon cher Fellini. Carteggio di Federico Fellini e Georges Simenon*, Milano, Adelphi, 1998.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Lorenzini Ezio, *Federico Fellini mio cugino*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1999.
- Minuz Andrea, *Viaggio al termine dell'Italia, Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2012.
- Pecori Franco, *Federico Fellini*, Firenze, Il Castoro Cinema, 1978.
- Ricci Giuseppe (a cura di), *Gli attori di Fellini: Giulietta 50 anni dopo La Strada*, Rimini, Atti del Convegno, 2004.
- Solmi Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962.

- Van Order M. Thomas, *Listening to Fellini, Music and Meaning in Black and White*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.
- Verdone Mario, *Federico Fellini*, Firenze, Il Castoro Cinema, 2002.
- Zapponi Bernardino, *Il mio Fellini. Massiccio e sparuto, furente e dolcissimo, vecchio e infantile, l'uomo e il regista nel racconto del suo sceneggiatore*, Venezia, Marsilio, 1995.

Testi su Nino Rota

- Calabretto Roberto, *Considerazioni su un musicista inattuale: Nino Rota*, Diastema, V/11, 1995.
- Calabretto Roberto, *Guido Maggiorino Gatti e la Lux Film. La nascita delle colonne sonore d'autore nel cinema italiano in Gatti, Rota e la musica Lux. La nascita delle colonne sonore d'autore*, in Alberto Farassino, *Lux Film Rassegna Internazionale Retrospectiva*, Perugia, editrice Il Castoro, 2000.
- Calabretto Roberto, *Molto più di un semplice ronron. La musica nel cinema di Mario Soldati in L'altro Novecento di Nino Rota, Atti dei Convegni nel centenario della nascita*, a cura di Tortora Daniela, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014.
- De Santi Pier Marco, *Dedicato a Nino Rota: autografi, partiture, manifesti e fotografie per la storia di un grande musicista*, Firenze, Giunti, 1990.
- De Santi Pier Marco, *La musica di Nino Rota*, Bari, Editori Laterza, 1983.
- De Santi Pier Marco, *Nino Rota, le immagini e la musica*, Firenze, Giunti, 1992.
- Del Monte Claudio, Segreto Vincenzo Raffaele (a cura di), *Il Cappello di Paglia di Firenze*, Parma, Grafiche STEP Cooperativa, 1987.
- Fabris Dinko, *Nino Rota compositore del nostro tempo*, Bari, Italgrafica Sud, 1987.
- Lombardi Francesco (a cura di), *Nino Rota, un timido protagonista del Novecento musicale*, Torino, EDT, 2012.
- Tortora Daniela (a cura di), *L'altro Novecento di Nino Rota, Atti dei Convegni nel centenario della nascita*, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014.

Testi su 8 ½

- Cavalli Ennio, *10 Fellini ½, raccontando ricordi*, Rimini, Guaraldi, 1992.
- Cederna Camilla (a cura di), *8 ½ di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli Editore, 1963.
- Dalla Polla Clio, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½*, tesi di laurea in storia del cinema, Università degli studi di Trieste, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2002/2003.
- Fellini Federico, *Quattro film: I Vitelloni, La Dolce Vita, Otto e mezzo, Giulietta degli spiriti*, Torino, Einaudi editore, 1974.
- Giacobelli Enrico, *Tutti i film di Federico Fellini*, Torino, Lindau, 2002.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini, Il libro dei film*, Milano, Rizzoli, 2009.
- Secchiaroli Tazio, *Fellini 8 ½*, Milano, Federico Motta Editore, 1999.

Testi di musica per film

- Calabretto Roberto, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio Editori, 2010.
- Miceli Sergio, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

Testi di storia della musica

- Agamennone Maurizio, Facci Serena, Giannattanasio Francesco, Giuriati Giovanni, *Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.
- Surian Elvidio, *Manuale di storia della musica (Il Novecento, vol. 4)*, Milano, Rugginenti Editore, 1995.

Testi di storia del cinema

- Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Bari, Editori Laterza, 2007.
- Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- Metz Christian, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972.

Siti internet

- Associazione Artistico Musicale “Nino Rota”,
<http://www.associazioneninorota.it/ninorota.asp>
- Barreca Giuseppe, *Guardando “Otto e mezzo” di Federico Fellini*, in
http://www.academia.edu/4205890/Parlando_del_film_Otto_e_mezzo_di_F._Fellini
- Lerro Emma, *Fellini tra sogno e realtà: 8 e ½*, in
<http://narrazione.psicologo.ovh/author/Emma.Lerro/>
- Mismetti Capua Carlotta (archivio curato da), in
<http://fellininana.blogspot.it/2014/12/la-musica-celeste.html>
- Polacchi Barbara, *La dissonanza*, in
<http://www.guidaallascolto.it/dissonanza.html>
- Roberti Bruno, *Enciclopedia del Cinema*, 2004, in
[http://www.treccani.it/enciclopedia/nino-rota_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/nino-rota_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Russo Paolo, *E Fellini si confessava con Rota, “Nino, non sopporto la musica”*,
http://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2011/10/05/news/dialogo_fellini-rota-22735375/
- <http://www.barbax.it/2011/01/04/cap-2-%E2%80%93-otto-e-mezzo/> (s.i.a.)
- <http://www.imdb.com/name/nm0598735/> (s.i.a.)
- <http://www.mymovies.it/film/1963/8/frasi/> (s.i.a.)
- http://trovacinema.repubblica.it/attori-registi/federico-fellini/155528?refresh_ce
(s.i.a.)
- Čajkovskij Pëtr Il'ič, *La danza degli zuffoli* da *Lo Schiaccianoci*, op. 71, 1892,
[http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP01093-Tchaikovsky_-
_Nutcracker_Suite_VII.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP01093-Tchaikovsky_-_Nutcracker_Suite_VII.pdf)
- Chopin Fryderyk Franciszek, *Notturmo op. 9 n. 2* (arrangiamento per violino e pianoforte),
[http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/85/IMSLP45377-PMLP02312-
Chopin_-_Nocturne_No2_Op9_violin_piano.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/85/IMSLP45377-PMLP02312-Chopin_-_Nocturne_No2_Op9_violin_piano.pdf)
- Joplin Scott, *The Entertainer*, 1902,
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/80/IMSLP02607-Joplin_-
_The_Entertainer.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/80/IMSLP02607-Joplin_-_The_Entertainer.pdf)
- Rossini Gioacchino, *Il Barbiere di Siviglia*, 1816,

[http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_\(Rossini,_Giacchino\)](http://imslp.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_(Rossini,_Giacchino))

Film

- Fellini Federico, *Otto e mezzo*, 1963.
Regia: Federico Fellini
Aiuto regia: Guidarino Guidi, Giulio Paradisi, Francesco Aluigi
Soggetto: Federico Fellini, Ennio Faiano
Sceneggiatura: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi
Collaborazione artistica: Brunello Rondi
Fotografia: Gianni Di Venanzo
Operatore: Pasquale De Santis
Scenografia e costumi: Piero Gherardi
Aiuto scenografia: Luciano Riccieri, Vito Anzalone, Orietta Nasalli Rocca
Musica: Nino Rota
Montaggio: Leo Catozzo
Segretaria di edizione: Mirella Comacchio
Fotografo di scena: Tazio Secchiaroli
Trucco: Otello Fava
Acconciature: Renata Magnanti
Organizzazione generale: Clemente Fracassi, Sandy von Norman
Produzione: Angelo Rizzoli per Cineriz (Roma), Francinex (Paris)
Direttore di produzione: Nello Meniconi
Secondo direttore di produzione: Alessandro von Norman
Ispettore di produzione: Mario Basili
Segretario di produzione: Albino Morandin
Origine: Italia (data del visto censura, 6 febbraio 1963)
Distribuzione: Cineriz (registro nazionale cinematografico n.2779)
Durata: 138'²²⁷

²²⁷ Dalla Polla, *La musica di Nino Rota nel cinema di Federico Fellini: analisi musicale di 8 ½ cit.*, p. 71.

Interpreti e personaggi²²⁸:

Marcello Mastroianni – Guido Anselmi (il regista)

Anouk Aimée – Luisa (moglie di Guido)

Sandra Milo – Carla (amante di Guido)

Claudia Cardinale – Claudia (ragazza dell'immaginazione di Guido)

Rossella Falk – Rossella (amica di Luisa)

Barbara Steele – Gloria Morin (fidanzata di Mario Mezzabotta)

Edra Gale – (la Saraghina)

Yvonne Casadei – Jacqueline Bon-bon (la soubrette francese)

Mario Pisu – Mario Mezzabotta

Guido Alberti – Pace (il produttore)

Madeleine Lebeau – (l'attrice francese)

Caterina Boratto – (l'affascinante signora delle terme)

Annibale Ninchi – (il padre di Guido)

Giuditta Rissone – (la madre di Guido)

Mario Conocchia – (il direttore di produzione)

Cesare Miceli Picardi – (l'ispettore di produzione)

Tito Masini – (il Cardinale)

Jan Dallas – Maurice (l'illusionista)

Mary Indovino – Maya (partner di Maurice)

Georgia Simmons – (la nonna di Guido)

Edy Vessel – Edy (l'indossatrice)

Annie Gorassini – (l'amica di Pace)

Rossella Como – (un'amica di Luisa)

Hazel Rogers – (la negretta)

Bruno Agostini – (il segretario di produzione)

Elisabetta Catalano – (la sorella di Luisa)

Frazie Rippy – (il segretario laico del Cardinale)

Palma Mangini – (la vecchia alla fattoria)

Roberta Valli – (sua nipote)

Eva Gioia – (amante dell'ispettore di produzione)

²²⁸ *Ivi*, pp. 72-73.

Dina De Santis – (amante dell'ispettore di produzione)

Roby Nicolosi – (un medico delle terme)

Polidor – (un clown)