

Fantasi og frelse



Fellini — med en produktion på over 20 film gennem de sidste fyrré år — er blevet en klassiker i levende live. I år har vi set hans nyeste film Ginger og Fred, genset hans berømte Det søde liv, og i Husets video-festival kunne man se hans to tv-reklamefilm. Han har, som italiensk film overhovedet, følt sig trængt af tv's fremmarch, men i Berlin, hvor han var gæst ved festival'en i februar, udtalte han sin tro på biograffilmen — for, som han sagde, »der er stadig et publikum, der har lyst til at deltage i en drøm«. 1986 har været lidt af et Fellini-år ...

af Steen Salomonsen

Det lader sig ikke gøre at anskue en film af Fellini som andet end en fellinifilm. Jo længere man kommer hen i hans værk, des mere slående bliver dette, men allerede med de første af hans film trænger instruktørnavnet sig ubønhørligt på. Ikke blot fordi Fellini har udviklet en stilistisk og ikonografisk særegenhed, der gør hans film så umiddelbart genkendelige fra andre instruktørers, men også fordi denne særegenhed udspringer af et efterhånden indlysende forhold: Fellini er en instruktør, som i sjælden grad formår at give sig selv med sit værk — nærmest fuldstændigt og undertiden helt ud i det intimeste private. »Jeg kan ikke fjerne mig selv fra mine films

indhold« udtalte han allerede i 1959, hvilket han i stigende grad (nogen vil sige til overmål) har demonstreret med så godt som hele den del af hans produktion, der indledtes med Det søde liv. Selvbiografiske aspekter, der subjektivt farvet er blandet op med underbevidsthedens fantasier og manifesteret som drømmelignende, undertiden ideosynkratisk fikserende billedsyner har været karakteristiske træk ved mange af hans film. Den umiddelbare styrke ved disse billeder ligger i Fellinis ubestridelige evne til at besætte sin visuelle eufori med en forførende intensitet, men hans værks retning mod en mere og mere narrativ sammenhængsløshed, et løst struktureret for-

løb, samt den tiltagende grad af introspektion har godt kunnet få det hele til at tage sig ud som narcissistisk tomgang. Orson Welles' bemærkning om Fellini, at han »shows dangerous signs of being a superlative artist with little to say« har i så henseende haft sin berettigelse.

Imidlertid er det også vigtigt at forstå, at Fellini som andre af filmhistoriens enere er en kunstner for hvem liv og værk ikke blot reflekterer hinanden, men udgør en dynamisk enhed. Fellini laver film drevet af det, der unægteligt lidt patetisk, men alligevel ganske præcist kaldes for den indre nødvendighed. Filmmediet bruges som et instrument for erkend-



else, en måde at få greb om virkeligheden på, og herved som et middel til at aftvinge tilværelsen en form for mening med. Filmproduktionen er i snæver forstand Fellinis personlige projekt, og med den største selvfølgelighed har han så skubbet sit eget subjekt, dette tilsyneladende så almægtige ego, ind i centrum og leveret disse hans personlige livtag med realiteterne.

Naturligvis eksisterer Fellini som instruktør ikke i et historisk og socialt tomrum. Men for så vidt Fellinis status som »stor ener« kan føres tilbage til enkle psykologiske og sociale determinationer, så betegner hans værk under alle omstændigheder et kvalitativt spring af dimensioner af disse mere alment menneskelige forhold, hvilket er grunden til at hans film, selv når de forekommer at være allermest private, nok kan virke påtrængende, men aldrig pinlige.

Den neorealistiske begyndelse

Federico Fellini, der er født i 1920 i Rimini er i filmisk sammenhæng et barn af neorealismen. Han havde blandt andet arbejdet som manuskriptforfatter og assistent hos Rossellini, Germi og Lattuada. Det var sammen med sidstnævnte, han i 1950 lavede *Pigen fra va-*

rieteen (Luci del varietà). Hans følgende film, *Den hvide sheik* (Lo sceicco bianco) fra 1952, den egentlige instruktørdebut, *Dagdriveme* (I vitelloni) fra 1953, gennembrudsværket *La strada* fra 1954, *Kræpyl* (Il bidone) fra 1955 og *Gadepigen Cabiria* (Le notti di Cabiria) fra 1956 ligger alle i forlængelse af neorealismen med deres hverdagsnære skildringer af enkelte livsskæbner i en troværdig miljøramme og danner en kontrast til de senere films eskapader, hvor omverdenen fungerer som en projektion af jeg'et.

Imidlertid er der en vis ambivalens at spore i Fellinis forhold til neorealismen allerede med den første film.

Mest neorealistisk er *Dagdriveme* der delvist selvbiografisk og iøvrigt humoristisk skildrer forholdet mellem en gruppe unge arbejdsløse og -sky mænd, der uden noget defineret ståsted i tilværelsen driver omkring i en provinsby. *Den hvide sheik* er en satire om en ung piges naive forgabelse i en frikadelle til fotoromanhelt og med *La Strada* var Fellini ovre i den symbolopbyggede fabel og det stilerede, hvilket bragte ham i unåde blandt neorealisterne, der kritiserede ham for mysticisme og for at forfalde til en virkelighedsskyende filmkunst i stil med præ-krigens produktion.

La Strada: Fellinis første ubestridelige mesterværk, der samtidig markerede hans første helt konsekvente spring ud af neorealismens hverdagsrealisme og ind i det symbolske. Gelsomina (Giulietta Masima) og den rå børste, Zampano (Anthony Quinn), 'godheden og udyret', som udtryk for universelle størrelser i en film, André Bazin rammende har karakteriseret som en »sjælens fænomenologi«.

Neorealismen ville, at filmene skulle være konkret virkelighedsreflekterende, og det var Fellinis kun på overfladen. Den medfølelse, han viser, er ikke politisk engageret, kun tilsyneladende i hvert fald. Til gengæld finder man allerede i hans første film en ægte fascination for bizarre miljøer. Her ligger det egentlige engagement: begejstringen for gøglere, sære fysiognomier, optog, svulmende damer, som altid skildres med loyalitet. Hvad angår det sociale, så kan hans tidligere film generelt ses som et udtryk for en vis uafklaret modløshed overfor den ydre verdens snyd og bedrag og ondskab. Hans heltinder, Gelsomina fra *La Strada* og Cabiria, lider ved deres rørende åbenhed og sårbare godhed deres nederlag, ikke betinget af deres sociale situation, men

fordi verden nu engang er sådan. Den hvide sheik bringer os storbyen i dens fascinerende uoverskuelighed af blændværk og kulde, som pigen oplever det gennem sit illusionsbristende møde med *fumetti*-helten, og som hendes forlovede gør det gennem sin paniske jagt efter hende i Roms gader.

Fellini bestræbte sig angiveligt efter at formidle sine virkelighedsindtryk med ærlighed i disse første film, og det er med denne ærlighed, han ser sin forbindelse til neorealismen: »For mig betyder neorealisme at se ærligt på virkeligheden — men på enhver slags virkelighed, ikke kun social virkelighed, også åndelig virkelighed, metafysisk virkelighed, alt hvad mennesket har indeni sig«.

Forskellen er, at mens neorealisterne søgte ud mod den ydre sociale virkelighed, i hvert fald den neorealisme Cesare Zavattini stod for samt den kritiker Guido Aristarco med tidskriftet *Cinema nuovo* i ryggen også rent politisk plæderede for, så kunne Fellini kun indfange virkeligheden ved at fastholde selvoplevelsens synspunkt.

Selvransagelse

Man har set *La Strada*, *Krapyl* og *Gadepigen Cabiria* som en triologi om ensomhed. Det søde liv ligger i tematisk forlængelse heraf. Hovedpersonen, journalisten Marcello, involveres næsten viljeløst, mere passivt observerende end aktivt styrende, i begivenhederne omkring ham, uden at finde et værdimæssigt forankringspunkt hos de mennesker han møder eller de miljøer han færdes i. Den sociale scene ændrer sig imidlertid med denne film: fra neorealismens hverdagslighed blandt jævne mennesker til Roms dekadente overklasse og intellektuelle miljø. Herved bliver det også tydeligere, at det ikke er den ydre sociale ensomhed, men det indre subjektivt erfarede indtryk af ensomhed og isolation, Fellini har villet skildre. Der er tale om et æstetisk skel, et filmsprogligt skred, som har været undervejs med trilogien, navnlig med den meget episodisk fortalte *Gadepigen Cabiria*. Det gælder fortællingens »opløsning« — netop ikke nedbrydning eller blot negligerig af fortællingen til fordel for en Cinema vérité-agtig objektivitet, hvor virkeligheden forestilles at give sig selv — men en poetisk form, »an aesthetic of desparity«, som Robert Richardson kalder det i artiklen »Wastelands: The Breakdown of Order« hvor hans overbevisende sammenligner *Det søde liv* med T.S. Eliots poesi. En poesi skabt til at formidle indtrykket af en kaotisk verden, uoverskuelig i sin horrible mangel på værdimæssig orden. Marcellos rundtur i denne meningsløse verden, der mere og mere opsluger ham, fremstår herved ikke blot som en egentlig samfundskritik, men som en skildring af det moderne menneskes oplevelse af splittelse og indre tomhed.

I filmens omsluttende scener, indledningen med den (pr. helikopter) flyvende kristusfigur



Krapyl: Småsvindleren ophøjet til helgen. Augusto (Broderick Crawford i rollen der oprindeligt var tiltænkt Humprey Bogart) prøver at snyde sin bande for det udbytte, et svindelnummer med en fattig landsbyfamilie har indbragt. Dette i et sidste forgæves forsøg på at foretage en meningsfuld handling (at hjælpe sin datter). Men han opdaget og bliver som straf stenet af bandens medlemmer og efterladt døende i vejkanthen. Bemærk hans næsten triumferende ansigtsudtryk (han er på vej op!), blodet i panden og på hænderne samt den korsfæstelsesgestus, han er på vej til at indtage og som fuldendes i dødsøjeblikket. En tyktflydende symbolik, som neorealisterne ikke brød sig om.

Det søde liv: Optakten til den berømte scene, hvor den naive og spontant handlende filmstjerne, Sylvia (Anita Ekberg) bader i Trevi-fontænen. Omkring den svulmende og sensuelle Sylvia giver Fellini visuelt sin mangesidede kvindefascination for fuld udblæsning: Kvinden som objekt for mandens erotiske begær, men også kvinden som uudgrundelig mystisk størrelse, der — tilsyneladende hævet over virkelighedens kaotiske vilkår — bliver et udtryk for længsel efter den uopnåelige frelse. Og kvinden som det hellige, således som hovedpersonen Marcello ser Sylvia, da han vader ud til hende, omgivet af »vandets oprindelighed« og her næsten oplever en følelse af harmoni og sammensmeltning med det kvindelige (som imidlertid viser sig at være en illusion).





og slutningen på stranden, hvor en stor fisk bibelalluderende åbenbarer sig i fiskernes garn, sættes denne splittethed i kontrast til den religiøse orden. Filmens sidste scene viser den unge uskyldsrene pige, vi tidligere har set Marcello blive betaget af og kalde for en engel. Hun vinker til ham på stranden, et fortrøstningsfuldt forsøg på kontakt som udtryk for et diffust håb om frelse.

Med *8 ½* (*Otto e mezzo*) fra 1963 er det imidlertid ikke religionen, Fellini påkalder sig for at blive udfriet, men modsætningerne i sit liv. Herved markerer filmen et klart vendepunkt i produktionen. I et selvransagende forløb skildres filminstruktøren Guidos frigørelse fra den indespærring, som normer, angst og skyldfølelse har fastholdt ham i. Hans nutidsituation, hvor han slås med et hærget privatliv og et filmprojekt, der ikke siger ham noget, konfronteres undervejs med barndomserindringer og fantasier. Han kommer ikke til nogen afklaring, men lærer at acceptere tilværelsens kaos som en del af sig selv.

Det egentligt suggestive ved *8 ½* er ikke blot det indtryk den efterlader af at være en film, som tilsyneladende afspejler sin ophavsmands liv uden nævneværdig distance, men at denne tæthed mellem liv og værk, identitetsforholdet mellem Fellini og Guido, ligefrem udgør filmens æstetiske konstruktion. For det projekt, Guido ud af ransagelsens optimistiske frigørelse erkender han skal lave og som han liner op til den afsluttende symboldadede

manegeseekvens, hvor han forenes med alle de mennesker, der har befolket hans liv, må blive et perfekt spejlbillede af den film, vi lige har set. *8 ½* er herved i sandhed en »halv« film, en pause i forløbet, nemlig det kunstneriske ståsted, og på noget som skal realiseres, nemlig en kunst, der mere direkte udspringer af livets modsætninger.

Juliette (*Giulietta degli spiriti*) fra 1965, Fellinis første farvefilm, bringer via den kvindelige centralperson en ny selvransagelse, der ligesom *8 ½* skildres i forløb af drømmesyner, erindringer og konkrete hændelser og slutte- ligt fører til den frigørende selvaccept. Det er en film om kvindens selvransagelse eller rettere om Fellinis forestillinger om kvindens selvransagelse, en udsigelsesfordobling der måske kan være forklaringen på filmens — i forhold til forgængeren — mere udtalte dunkelhed.

Det er denne periode, hvor Fellini gør op med sit liv, men også med sin kunst: symptomatisk er *Toby Dammit*, hans bidrag til Poentologien *Histoires extraordinaires* (1968), hvor han nærmest parodierer sin stil og etablerede symbolik.

Selvfiksering

Ovenpå disse (selv)opgør indledes så den mest selvfikserede, men også mest generøse del af Fellinis produktion, hvor han i en række frodige filmiske myter, bestående af lige dele fantasi og erindring, genskaber hele sit op- rindelsesunivers. Han bruger filmmediet som

Det søde liv: En kaotisk verden uden værdi- mæssige holdepunkter, som journalisten Marcello næsten viljeløst involveres i.

led i en veritabel bevidstgørelse af sine egne arketypiske lag.

I *Fellini Satyricon* fra 1969 drejer det sig om de kulturelle arketyper. Filmen udspiller sig i det gamle Rom — »Before Christ, and after Fellini« som tidsangivelsen på fortræffelig vis blev præciseret i filmens reklameslogan. For filmen fremstår som en blanding af historisk autenticitet og drømmelignende visioner i sit tablauagtige forløb, hvor der diskes op med ædegilder, sex og voldsom død som væsens- elementerne i forfædrenes livsbetingelser.

Klovne (*I clowns*) fra 1970 omhandler en af Fellinis symbolske arketyper, så at sige klovnerne, gøglerne, der har haft en vigtig handlingsmæssig og navnlig motivisk funktion i mange af hans film. I *Fellini-Roma* fra 1972 er det Rom, erindringens ophav, som Fellini har forestillet sig fra de første forestillinger om byens storhed, doceret i barndommens skoletimer, til de både mytened- brydende, men også besættende oplevelser af de forskellige kulturelle og bizarre sider af byen. *Amarcord* fra 1973 er endnu en erin- dringsfilm, denne gang om tiden før mødet med Rom, en inspireret barndomsskildring med et myldrende galleri af groteske per- sonnager og excentriske familiemedlemmer. *Fellinis Casanova* (*Il Casanova di Federico*

Fellini) fra 1976 bringer i et stærkt stiliseret formsprog hans opgør med — i hvert fald forestillingen om — den arketypiske italienske mand, eventyreren og kvindebedåreren Giacomo Casanova.

Herefter kom så filmen, som alle Fellini-dyrkerne må have ventet på med længsel: *Kvindebyen* (*La città delle donne*) er Fellinis fantasier om kvinderne, og her får den også alt, hvad den kan trække i en overdådig udstyret kulisse, der bekræfter, at den italienske filmby Cinecittà er for Fellini, hvad Monument Valley var for John Ford. Med hovedpersonen Snaboraz føres vi ind i et sælsomt univers befolket af et astronomisk antal kvinder. Vi oplever hovedpersonens dumpen ind i en kvindekongres, hans flugt fra en aggressiv kvindebande, hans møde med en betrængt Casanova, der har forskanset sig i et ejendommeligt palads, indrettet som et monument over hans erotiske bedrifter, og vi oplever hovedpersonens genfødselsfantasi hvor barndomsminderne strømmer ham i møde. Kvinderne er repræsenteret i alle variationer. De er både moderlige og maskuline, gamle og unge, farlige og fristende, men først og fremmest — fascinerende.

Filmen har tydeligvis en aktuel ydre anledning, nemlig kvindefrigørelsen. Men selv om man delvis kan tolke filmen som udtryk for mandens angst for den selvstændige kvinde, så er der egentlig ikke tale om noget angreb på feminismen. Og heller ikke noget forsvar. Feminismen udgør blot et virkelighedsfragment, hvorfra Fellini har hentet næring til en umådeholden fantasiudladning. Det ene billede tager det andet i denne film og i et forløb der udelukkende synes at følge drømmens gådefulde logik. Det ligner en selvparodi, og mon ikke Fellini er sig dette forhold bevidst, i hvert fald når han har sat Marcello Mastroianni i hovedrollen. »Årh, Marcello igen«, hører man en koket kvindestemme udbryde, på een gang rørende og lidt bebrejdende, i begyndelsen af filmen, da forteksterne bekender skuespillernavnet. Mastroianni, der spillede Marcello i *Det søde liv* og Guido i *8 1/2* er Fellinis foretrukne »stedfortræder«. Her er han altså igen, men denne gang i en mere lattervækkende fremtoning som Snaboraz, der roder forvirret rundt i sit eget drømmeunivers, det hele viser sig blot og banalt at være Snaboraz' drøm.

Tilbage til virkeligheden

Ovenpå disse eskapader kom *Og skibet sejler* (*E la nave va*) fra 1983 som en pludselig mindelse om den kunstnerisk selvdisciplinerede Fellini. Også i denne film er det kulisselandskabets gennemtænkte forlorenhed, der præger sceneriet, men denne gang fungerer det anderledes. Men denne film lægger Fellini fantasierne bag sig. Historien om et internationalt sammensat begravelsesselskab, der begiver sig ud på en længere skibsrrejse for at bisætte afdødes urne på det åbne hav, frem-



står som en generel refleksion over forholdet mellem kunst, virkelighed og erkendelse. Historien udspringer sig omkring første verdenskrigs udbrud. Men trods denne præcisering af en påtrængende historisk virkelighed er det indtrykket af uvirkelighed, filmen formidler gennem kulisselandskabet, og som passagererne oplever det via deres isolation fra den ydre verden. Som de tidligere film handler også *Og skibet sejler* om isolation, ensomhed og om længslen efter udfrielse, men her på et helt andet og nærmest filosofisk plan. Da skibet til sidst konfronteres med krigens faktum — flygtende serbere og et krigsskib, der skyder skibet i sønen — konfronterer Fellini tilskueren med sceneriets dybere sandhed, nemlig filmstudiet og Fellini selv siddende bag et kamera, stir-

8 1/2: Kunstneren i en opslugende krise. Mørket sænker sig omkring ham, men lyset (håbet om udfrielse) kommer hele tiden til ham i skikkelse af den varme Claudia (Cardinale), der hjem søger instruktøren Guido (Marcello Mastroianni) i hans fantasier.

8 1/2: Guidos (Marcello Mastroianni) sidste frigørende instruktør-gestus. Han samler repræsentanterne for sin tilværelses kaotiske modsætninger for at forene sig med dem. Billedet er fra den afsluttende manegesequens, der med filmens komplicerede spejl-struktur også kan tolkes som en slags »preview« til Fellinis film, da det projekt, som filmen afstikker for Guido gennem hans selvransagelse er »8 1/2«.





rende ud mod tilskueren som et almægtigt øje. Herved placerer Fellini den kunstneriske position som den overordnede, som den, der kan formidle en sammenhæng mellem sandhed og virkelighed. En præcisering af det kunstneriske ståsted siden opgøret med neo-realismen og måske en erkendelse af begrænsningerne i brugen af filmen som blot og bart reproduktionsmiddel af de indre billeder, den brug, der kulminerede med *Kvindebyen*.

Dette er ét aspekt ved filmen. Et andet er dens indirekte kommentarer til tv-mediets tvivlsomme status som sandhedsformidler. Filmens fortæller på handlingsplanet, journalisten Orlando, fungerer som et formildende led mellem begivenhederne bag ham og publikum som han direkte og tv-reporteragtigt henvender sig til. Men han har vanskeligheder ved at holde styr på begivenhederne, han bliver selv en del af dem. Da man til slut ser ham som eneste overlevende fra katastrofen på vej væk i en redningsbåd, sker det med tilkendegivelsen af virkelighedens usynlige dimension, nemlig den irrationelle, som filmens elskovssyge næsehorn repræsenterer. Af uforklarlige grunde er dette næsehorn havnet i redningsbåden.

Fellini har tidligere arbejdet med TV-me-

diet. I 1969 lavede han den semi-dokumentariske *Block-notes di u regista*, *Klovnene* var iøvrigt også produceret til tv ligesom den let gennemskuelige politiske allegori over revolution og fascisme, *Orkesterprøven* (*Prova d'Orchestra*) fra 1978, var det. Erfaringerne med dette medium har overbevist ham om, at tv »er noget fuldstændigt andet end film«. Dette udtrykker hans æstetiske vurdering af tv, siden har han mere håndfast langet ud efter mediet.

I *Ginger og Fred* (*Ginger e Fred*) ses tv simpelthen som et virkelighedsskyende og spektakulært show, der øjensynligt er ude af stand til at få de finere menneskelige nuancer frem, netop dem som det gamle varietépar repræsenterer. De hentes ind i et tv-show for en sidste gang at genoplive deres for længst glemte dansenumre, hvor de imiterede det berømte amerikanske musical-par. De kommer ikke til ære og værdighed, men de oplever til gengæld lidt af den fordums intensitet, de havde sammen.

Ginger og Fred er også en film om Fellini selv. Nærliggende at antage, når han som her for første gang fører — man fristet til at sige: sin animus og anima sammen, nemlig Matro-
ianni og Giulietta Masina. Sidstnævnte, fru

Fellini og kvinderne er et kapitel for sig. Hans frodige kvindefigurer opfylder langt fra altid venusmålene. Faktisk indtager det vulgære og opstyltede en dominerende plads i hans film. Men selv når kvinderne nærmer sig det groteske, fremstår de alligevel med en vis yndefuldhed som her i bordelsekvensen fra »Roma«.

Fellini, har været Fellinis foretrukne heltinde. Hun spillede Gelsomina og Cabiria samt hovedrollen i Juliette.

Det er gennem skildringen af parrets samvær, at Fellini får klemt et budskab frem om de gamle, som havde noget sammen, noget mere ægte end det den forlorne tv-verdens flimmer kan præstere, og hvori fortidens spøgelser håbløst hægtes af. Set således er *Ginger og Fred* dybest set en reaktionær film, et udtryk for den gamle kunstners nostalgiske længsel efter en naiv oprindelighed i trods overfor nutidens uforståelige vilkår. Men her er det imidlertid, at Fellinis mættede billedsyrer »fortaler« sig. For når han som her fylder TV-manegen op med sine freaks, så er det ikke blot for at vrænge af den uægte tv-verden. I dette miljø får hans fascination af det bizarre samtidig mulighed for at komme til

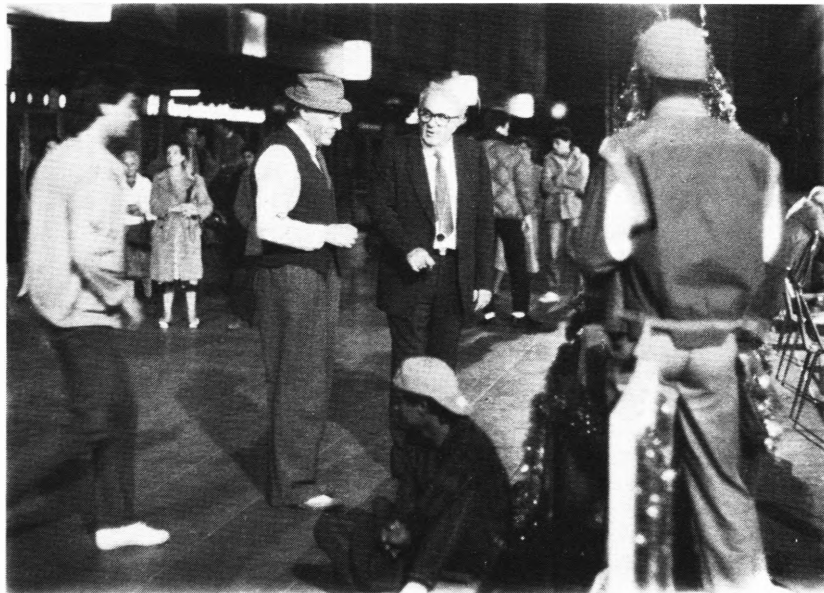
udtryk. Og når han lader Ginger og Fred danse, sker det uden at idealisere parret. De bevæger sig mellem det rørende og ynkelige — undertiden det latterlige.

Det er vanskeligt at fastholde filmene i en entydighed, og det er vel egentlig også derfor, at Fellini er en stor kunstner. Reduceret til deres i og for sig banale budskaber, fremstår mange af hans film som overfladiske og lidt uafklarede med deres moraliserende tro på livet og kærlighedens frelse. Men hans billeder siger altid dette mere — de er netop så påtrængende, at man tvinges til at forholde sig til dem. »Sandheden — ved I hvad det er? Filmene er sandheden!« har han engang udtalt. Og mon det ikke holder, i hvert fald i Fellinis eget tilfælde.

Steen Salomonsen (f. 1958) studerer filmvidenskab ved Københavns universitet og har blandt andet haft artikler i Sekvens og Litteratur Og Samfund.

Federico Fellini (f. 20.1. 1920)

Efter endt skoleuddannelse i 1938 kom han ind som altnulig-mand og lejlighedsvis tegner på det humoristiske blad 420 og tegneseriemagasinet *Avventuroso* før han blev ansat på Rom-avisen *Il Popolo*. Arbejdet som journalist kedede ham imidlertid, så han forlod avisen efter blot tre uger for istedet at ernære sig som karikaturtegner. Tegning var det eneste, der havde interesseret ham i skolen. I 1939 kom han til det anerkendte satiriske blad *Marc' Aurelio* som tegner og skribent, hvilket etablerede hans første forbindelse til filmverdenen. I 1939-40 fungerede han som gag-mand — han skrev vittigheder. Under krigen skrev han så lejlighedsvis for radioen og fungerede som manuskriptforfatter på en række mindre betydelige film. Efter krigen blev han Roberto Rossellinis nærmeste medarbejder. Var manu-



skriptforfatter og instruktørassistent på *Roma — città aperte* (Rom — åben by, 1945), *Paisà* (1946) og *Francesco, Giullare di Dio* (1949). Skrev og medvirkede i afsnittet *Il Miracolo* fra episodefilm *L'Amore* (1948), der i øvrigt havde Anna Magnani i hovedrollen. Derudover fungerede han mere periferet som manuskriptforfatter på *Europa '51* (Størst er kærligheden, 1952). Foruden dette samarbejde med Rossellini er hans vigtigste arbejde inden instruktørdebuten arbejdet som manuskriptforfatter på Pietro Germis film, *In nome della legge* (I lovens navn, 1948), *Il cammino della speranza* (1950), *Il brigante di Tucca del Lupo* (1952), og på Alberto Lattuada's film, *Il delitto Giovanni Episcopo* (Giovanni Episcopos forbyrdelse, 1947), *Senza Pietà* (Negeren og gadepigen, 1948) og *Il mulino del Po* (Møllen ved Po, 1948).

Øverst t.h. Fellini sammen med Marcello Mastroianni under optagelserne til »Ginger og Fred«.

Det gamle udlevede varietépar, spillet af Marcello Mastroianni og Giulietta Masina fra Fellinis nostalgiske og stærkt tv-kritiske »Ginger og Fred«.



Filmografi:

- 1950: *Luci del varietà*/Pigen fra varietéen (instrueret sammen med Alberto Lattuada)
- 1952: *Lo Sceicco bianco*/Den hvide sheik
- 1953: *I vitelloni*/Dagdriverne — Italien/Frankrig
Un'agenzia matrimoniale. Episode fra *Amore in città*. Øvrige afsnit er instrueret af Dino Risi, Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Cesare Zavattini og Francesco Maselli
- 1954: *La Strada*
- 1955: *Il bidone*/Krapyl — Italien/Frankrig
- 1956: *Le notti di Cabiria*/Gadepigen Cabiria
- 1960: *La dolce vita*/Det søde liv — Italien/Frankrig
- 1962: *Le tentazioni del Dottor Antonio*/Doktor Antonios fristelse. Episode fra *Boccaccio '70* (To uartige piger). Øvrige afsnit er instrueret af Vittorio de Sica, Luchino Visconti og Mario Monicelli. NB.: af filmens fire episoder er det kun Fellinis og det af de Sica instruerede, *La Riffa* (Hovedgevinsten), der har haft premiere i Danmark
- 1963: *Otto e mezzo*/8 1/2 — Italien/Frankrig
- 1965: *Giulietta degli spiriti*/Juliette
- 1969: *Toby Dammit*. Episode fra *Histoires extraordinaires*/Tre passi nel delirio. Øvrige afsnit er instrueret af Louis Malle og Roger Vadim — Frankrig/Italien
- 1969: *Block-notes* af un regista (TV-film)
- 1969: *Fellini Satyricon*
- 1970: *I Clowns*/Klovnerne (TV-film, også i biografdistribution)
- 1971: *Roma*/Fellini Roma Italien/Frankrig
- 1974: *Amarcord*/Amarcord (Mig og min familie) — Italien/ Frankrig
- 1975: *Il Casanova* di Federico Fellini/Fellinis Casanova
- 1978: *Prova d'orchestra*/Orkesterproven (TV-film, også i biografdistribution)
- 1980: *La Città delle donne*/Kvindebyen — Italien/Frankrig
- 1983: *E la nave va*/Og skibet sejler ... — Italien/Frankrig
- 1985: *Ginger e Fred*/Ginger og Fred

Ikke-realiserede projekter:

Moraldo in Città. En fortsættelse af *Dagdriverne*, der skildrer hovedpersonens videre oplevelser i Rom. Projektet blev forkastet til fordel for *Krapyl*, men dele af manuskriptet anvendte Fellini i *Det søde liv*

Il viaggio di G. Mastoma (1968). Marcello Mastroianni i hovedrollen som en cellist, der begiver sig ud på en eventyrlig rejse i sit eget fantasiunivers. Optagelserne blev afbrudt. I *Block-notes* af un regista fortæller Fellini om dette projekt og dekorationerne vises.

Duetto. Nævnt i Bjørn Rasmussens Filmens HHH bd. 4. Skulle være skrevet af Fellini og instrueret i samarbejde med Ingmar Bergman.