

AMARCORD IN RIMINI AUF DEN SPUREN VON FEDERICO FELLINI

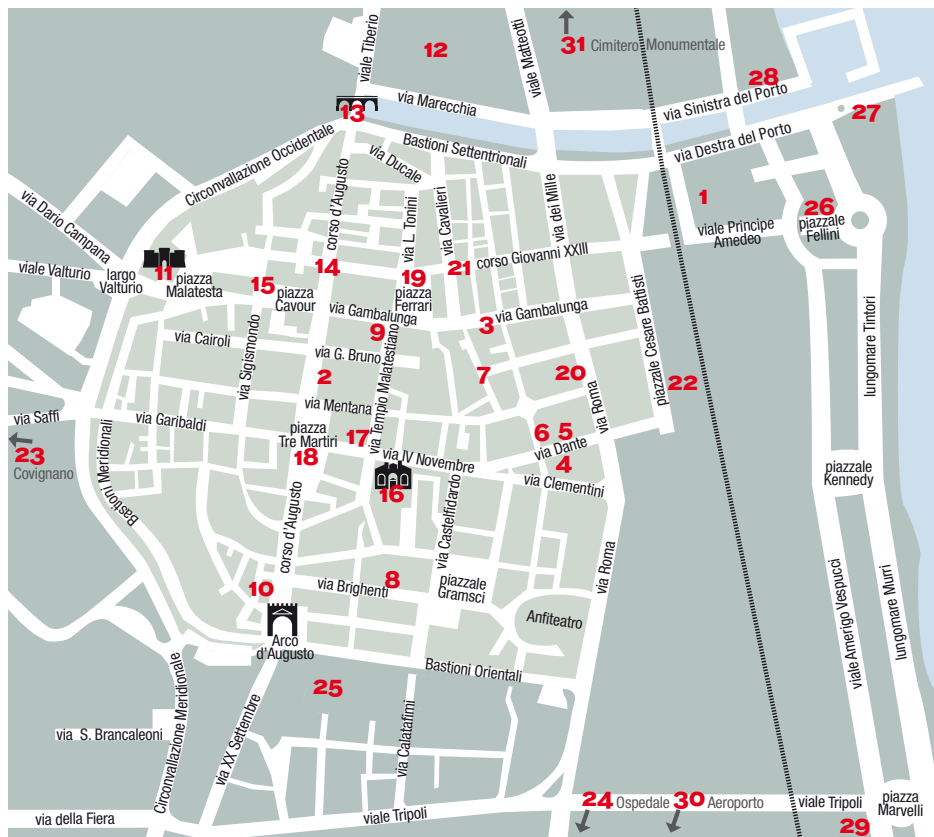
travel notes



RIVIERA DI RIMINI



Wichtigste Fellini-Orte in Rimini



Rimini

- 1** Haus in der Via Dardanelli 10
- 2** Haus am Corso d'Augusto 115, Palazzo Ripa
- 3** Haus in der Via Gambalunga 48, Palazzo Ceschina
- 4** Haus in der Via Clementini 9, Palazzina Dolci
- 5** Haus in der Via Dante 9, heute Haus-Nr. 23
- 6** Haus in der Via Oberdan 1
- 7** Kindergarten der Ordensschwestern von San Vincenzo, auch 'Ordensschwester von Maria Bambina' genannt, Via Angherà 21
- 8** Gymnasium G. Cesare - M. Valgimigli ehem. Carlo Tonini-Grundschule, Via Brighenti
- 9** Palazzo Gambalunga, Eingang Via Tempio Malatestiano, ehem. Gymnasium G. Cesare
- 10** Palazzo Buonadrata, Corso d'Augusto 62, ehem. humanistisches Gymnasium G. Cesare
- 11** Castel Sismondo (Burg von Rimini)
- 12** Borgo San Giuliano: Murales (Wandmalereien)
- 13** Tiberius-Brücke
- 14** Corso d'Augusto: Chiesa dei Servi, Fulgor-Kino; Augustusbogen
- 15** Piazza Cavour: Zapfenbrunnen, Theater Galli; Palazzo Arengo; Palazzo del Podestà
- 16** Malatesta-Tempel (Kathedrale, Dom)
- 17** Palazzo Malatesta, in dem sich sein Porträtstudio "FeBo" befand
- 18** Piazza Tre Martiri (ehem. Piazza G. Cesare): Tempietto di Sant'Antonio (Tempelchen des hl. Antonius, Chiesa dei Paolotti (Kirche der Paulaner); Bar Turismo (ehem. Bar da Rossini)
- 19** Piazza Ferrari: Siegesdenkmal für die Gefallenen des 1. Weltkriegs
- 20** Haus von Titta Benzi, Via Roma 41
- 21** Corso Giovanni XXIII 39 (ehem. Via Umberto I), wo sich die Apotheke von Colantonio befand
- 22** Bahnhof
- 23** Covignano di Rimini: Wallfahrtskirche Santa Maria delle Grazie und Kreuzweg
- 24** Krankenhaus von Rimini (Ospedale Infermi)
- 25** Fellini-Stiftung (Fondazione Federico Fellini), Via Nigra 26 (derzeitiger Sitz)
- 26** Grand Hotel; Piazzale Federico Fellini; Pferdebrunnen; Fellinia; 24 Straßen, die nach den Filmen von Fellini und seiner Frau Giulietta Masina benannt sind
- 27** Mole und Kanalhafen; Strand
- 28** Via Sinistra del Porto 146
- 29** Kirche S. Maria Ausiliatrice, auch "Chiesa Nuova" der Salesianer genannt, und Sommerinternat
- 30** Internationaler Flughafen "Federico Fellini" von Rimini und der Republik San Marino
- 31** Friedhof von Rimini (Cimitero Monumentale)

Fortsetzung auf der hinteren Innenseite

AMARCORD
in Rimini auf den Spuren
von Federico Fellini

Riviera di Rimini Travel Notes

Buchreihe touristischer
Veröffentlichungen
herausgegeben von der

Provinz Rimini

Assessorat für Tourismus
Leiter Symon Buda

Texte

Rita Giannini

Redaktion

Marino Campana

Pressestelle und Amt für Kommunikation

Cora Balestrieri



via Nigra, 26 - 47923 Rimini (Italien)
Tel. +39 0541 50085
Fax +39 0541 57378
fondazione@federicofellini.it

Unser besonderer Dank geht an
den Künstler Tonino Guerra für die
Erlaubnis, seine Zeichnungen des
Fischleins und des durchgeschnittenen
Apfels als Markenzeichen von
Riviera di Rimini und Malatesta
& Montefeltro zu verwenden und
sie auf allen Publikationen des
Assessorats für Tourismus der
Provinz Rimini abzudrucken.

Alle Rechte vorbehalten Provinz Rimini
Assessorat für Tourismus

Grafische Gestaltung

Relè - Tassinari/Vetta
(Leonardo Sonnoli)
Koordination
Michela Fabbri

Foto auf Buchcover

Ausschnitt aus dem Filmplakat
für den Film *Amarcord*,
gezeichnet von Giuliano Geleng

Übersetzung

Helga Schenk und Marianne Krause
Link-Up, Rimini

Seitenumbruch

Litoincisa87, Rimini

Druck

Modulgrafica Forlivese
Forlì (FC)

1. Auflage 2014

AMARCORD

ist eine touristisch-kulturelle
Veröffentlichung zur
kostenlosen Verteilung

Mit einem Beitrag
der Handelskammer





AMARCORD

in Rimini auf den Spuren von Federico Fellini
*Kurzführer über das Leben des großen Filmregisseurs
(Orte, Freundschaften, Biografie, Träume)*

7 Einleitung

- 13** Kapitel I **Amarcord**
'Gradisca', ein Meisterwerk
1. Die Ursprünge
Rimini 1920
 2. Amarcord
 3. Ikonografie eines Films

- 39** Kapitel II **Kindheit**
Asa nisi masa
1. Gambettola und die Ferien bei der Großmutter
 2. Kindheit in Rimini
und Gymnasium in der Via Gambalunga
Riccardo Fellini
Maria Maddalena Fellini
 3. FeBo und Fellinis Beziehung zum Meer
Fellini und das Meer

- 71** Kapitel III **Freundschaften**
Der Epos der Müßiggänger
1. Die Müßiggänger (I vitelloni)
 2. Titta Benzi
 3. Nino Rota

- 87** Kapitel IV **Rimini**
Träume, Kino und der große Schnee
1. Fellinis Rimini
 2. Das Fulgor
Das neue „alte“ Kino Fulgor
 3. Das Grand Hotel

- 107** Kapitel V **Orte**
Federicos Stadt
1. Die Stadt, die Marina, der Marecchia
 2. Die letzte Ruhestätte
 3. Ikonografie einer Stadt
Erinnerungsorte außerhalb von Rimini

139 Kapitel VI

Aufbruch

Der Weg nach Rom

1. Rom
2. Giulietta
3. Ikonografie einer Liebe

159 Kapitel VII

Der Maestro des Kinos

‘...und der Oscar geht an...’

1. Die Anfänge
2. Der Weltruhm
3. Die Oscars

175 Kapitel VIII

Von Flughäfen und Flugzeugen

Die lange Reise mit Tonino Guerra

1. Die gemeinsamen Filme
Amarcord
Fellinis Schiff der Träume
Ginger und Fred
2. Fellinis Casanova und Orchesterprobe
3. Die letzten Begegnungen
der beiden Ausnahmekünstler
Tonino Guerra über Federico Fellini

205 Kapitel ½

Ich kannte ihn gut

Fellini im Licht des Mondes

Meinungen über Fellini

222 Literatur

**Nähere Informationen auch auf unserer Website:
www.riviera.rimini.it**

EINLEITUNG

Fellini kennt man auf der ganzen Welt. Im internationalen Kulturpanorama ist es einer der berühmtesten Namen und das war zeit seines Lebens so, da seine Filme von Anfang an großes Interesse erregten.

Sein Tod hat an seinem Ruhm nichts geändert sondern den Mythos eher noch mehr zur Legende werden lassen.

Und aus seinem Namen wurde sogar ein Adjektiv gebildet: *fellinesk* (laut Lexikon der Filmbegriffe: nach Art bzw. in der Tradition von Fellini. Anm.d.Ü.).

Viele wissen auch, dass er in Rimini im Jahre 1920 geboren wurde und dass er sein Rimini sein ganzes Leben lang im Herzen getragen hat.

Oder besser gesagt: Die Erinnerung an seine Stadt und ihre Menschen war das zentrale Thema vieler seiner Filme und insbesondere des legendären *Amarcord* („Ich erinnere mich“) und ist damit zum kollektiven Gedächtnis geworden.

Die Spiele seiner Kindheit, die Streiche, die pubertären Qualen, die Freuden und Leiden als Erwachsener, die Weltgeschichte verwoben mit der Lokalgeschichte, mit der faschistischen Diktatur, den Traditionen und der Kultur der Menschen der Romagna, die stark von Katholizismus und Anarchismus geprägt war: Alles ist zum kulturellen Erbe aller geworden.

Deshalb wollen wir dieses Buch mit einem Kapitel beginnen, das seinem weltweit beliebtesten Film gewidmet ist, der ihm 1975 einen Oscar einbrachte und zu den 100 Filmen gehört, die es für die Menschheit zu retten gilt: ***Amarcord***. Und der Titel der Einführung lautet deshalb auch: *‘Gradisca’, ein Meisterwerk (nach einer weiblichen Hauptfigur im Film, die sich dem Prinzen im Hotel mit den Worten: „Herr Prinz... gradisca“ (bedienen Sie sich) anbietet. Anm.d.Ü.)*. In den einzelnen Unterkapiteln gehen wir dann näher auf die Themen ein, die auch im Film behandelt werden. Im ersten geht es um Fellinis Herkunft und Wurzeln, das ländliche Gambettola in der Provinz Forlì-Cesena, von wo sein Vater stammte, und die Kleinstadt Rimini, die sich die Familie als Wohnort auserkoren hatte. Das zweite beschäftigt sich mit der Analyse des Films, während im dritten beschrieben wird, wie er entstanden ist, wie er Form angenommen hat und mit wem zusammen er ihn verwirklicht hat, nämlich mit dem Dichter, Drehbuchautor und Freund Tonino Guerra aus Santarcangelo di Romagna. In den Vertiefungstexten, von denen es in jedem Kapitel etwa einen gibt, wird auf einzelne, wichtige Hintergründe näher eingegangen, beispielsweise wird die Stadt Rimini in den 20er Jahren zur Zeit der Geburt Fellinis beschrieben, als es überall brodelte und Unruhe herrschte, die latente Gewalt der faschistischen Kampfbünde bereits zu spüren und der Tourismus noch einer ganz kleinen Elite vorbehalten war.

Diese Veröffentlichung ist die erste ihrer Art und stützt sich auf die Biografie von Federico Fellini. Mit ihr wollen wir allen die Möglichkeit geben, mehr darüber zu erfahren, wer der Mensch Fellini war, was er geschaffen hat, und gleichzeitig seine Verbindung zu der Stadt aufzeigen, in der er geboren ist und die noch heute viel über ihn zu erzählen hat.

Auf den folgenden Seiten werden Sie also die Zusammenhänge zwischen der Persönlichkeit des Mannes Fellini und seiner romagnolischen Heimat und die kontinuierliche Weiterentwicklung dieser Beziehung näher kennenlernen. Denn seine Biografie ist gleichzeitig auch ein umfassender, historischer und topographischer Leitfaden zum Verständnis der Gesellschaft der damaligen Zeit in einer bestimmten Gegend.

Anschließend folgt ein Kapitel mit den Beschreibungen seiner Stadt, den realen, die seinem Buch *La mia Rimini* entnommen wurden, das Fellini schon sehr viel früher als das Drehbuch zum Film *Amarcord* schrieb und das als Ausgangstext für diesen angesehen wurde.

Denn er war nicht nur als Regisseur in der Lage, wunderbare Worte zu formulieren, sondern war auch ein ausgezeichnete(r) Schriftsteller. Und in diesem Buch legte er Zeugnis über seine enge Beziehung, wenn auch nicht Liebe, zu Rimini ab, auch wenn er dies nie offen zugab.

Dank seiner Beschreibungen und dem ständigen Wiederauflebenlassen der Orte, an denen er als Kind und Jugendlicher lebte und die er frequentierte, haben wir die Stadt durchstreift und diese Orte gesucht, um einen Rundgang durch die Stadt zusammenzustellen, der uns ermöglicht, diese Orte auch heute noch wiederzufinden. Meistens sind wir dabei fündig geworden und haben überraschenderweise fast alle Häuser wiederentdeckt, in denen seine Familie einst wohnte, die ja ziemlich häufig umgezogen ist. Fast alle gibt es also noch, außer dem ersten, seinem Geburtshaus in der Via Dardanelli 10, an dessen Stelle heute ein Wohnhaus aus den 50er Jahren steht.

So können Touristen und neugierige Besucher bei ihrem Streifzug durch die Straßen der Stadt sich jetzt vor dem von Ordensschwwestern geleiteten Kindergarten *Asilo San Vincenzo* wiederfinden, den er einst besuchte. Oder vor der staatlichen Carlo-Tonini-Grundschule in der Via Brighenti (heute Sitz des humanistischen Gymnasiums Giulio Cesare), die er fünf Jahre lang besuchte. Oder dem Sommerinternat der Salesianer in Marina Centro neben der Kirche Santa Maria Ausiliatrice, deren Bau er mit verfolgte. Oder gar dem Gymnasium in der Gambalunga-Bibliothek in der Via Gambalunga sowie dem humanistischen Gymnasium im Palazzo Buonadrata auf dem Corso d'Augusto und der Malatesta-Burg *Castel Sismondo*, dem Ziel seiner „ersten Flucht“ von zu Hause zum Zelt seines geliebten Zirkus, das vor der Burg aufgeschlagen worden war.

Den Vorplatz vor der Burg von Rimini hat Fellini in seinem Film über die Clowns, *I clowns (Die Clowns)*, wiederaufleben lassen, in dem es eine Szene gibt, in der vor eben dieser Burg der Zirkus aufgebaut wird. Es handelt sich um einen wichtigen Moment im Leben des Regisseurs, der, wie er selbst erzählt, beschlossen hatte, in der Welt des Zirkusspektakels zu arbeiten, da er sich in den Zirkus verliebt hatte.

Wir haben also einen faszinierenden Rundgang für Sie zusammengestellt, der Spuren des Menschen Fellini enthüllt und eine ganz besondere Biografie aufzeichnet, die auf der konkreten Ausgangsbasis einer realistischen Karte beruht.

Wichtig erscheint uns der Hinweis, dass das Rimini, wie es im Film *Amarcord* erzählt wird, nicht das wirkliche Rimini ist, auch wenn es dies in jeder Hinsicht sein könnte. Denn Fellini hat sein ganzes Leben lang keinen einzigen Meter Film in seiner Geburtsstadt gedreht, sondern alles in Cinecittà nach seinen Erinnerungen





nachbauen lassen. Trotzdem sind die Orte leicht auffindbar und sichtbar, und das Gefühl, das einen bei ihrem Anblick überkommt, ist einfach überwältigend.

Kirchen, Straßen, Brücken, Gebäude, das Fischerviertel „Borgo San Giuliano“ und die Mole am Hafkanal, sie sind alle noch da, an ihrem ursprünglichen Platz und die Erinnerung wird lebendig.

Wenn wir beispielsweise zu den oberen Stockwerken der Gambalunga-Bibliothek hochschauen, können wir uns lebhaft die Klasse der schelmischen, frechen Gymnasiasten vorstellen, die zwar lernen, aber vor allem träumen und alle möglichen Streiche aushecken, wie beispielsweise in ein langes Papierrohr zu pinkeln, das vor den Füßen eines Klassenkameraden endet, der gerade an der Tafel steht.

Oder wenn wir zum Malatesta-Tempel weitergehen, der ein herrliches Beispiel der Renaissance-Kunst darstellt, brauchen wir uns nur umzudrehen, und uns fast gegenüber der Kathedrale den kleinen Laden namens „FeBo“ vorzustellen, den Federico Fellini zusammen mit seinem Freund, dem Maler Demos Bonini, eröffnet hatte, um mit dem Zeichnen von Karikaturen ein bisschen Geld zu verdienen.

Doch besonders beim Besuch des Kinos *Fulgor* und des Grand Hotels fangen die Bilder und Träume Fellinis vor unserem inneren Auge an real zu werden, da der Zauber und die Verwunderung, die wir dort empfinden, dieselben Gefühle sind, die er einst empfunden hat, und das Staunen ist heute dasselbe wie gestern. Wir haben versucht, keinen einzigen der Orte, die uns etwas über diesen herausragenden Regisseur erzählen können, auszulassen, kleine wie große, gut sichtbare und verstecktere haben wir alle ausfindig gemacht, um Ihnen eine Entdeckungsreise auf den Spuren von Fellini zu ermöglichen.

So sind wir auch bei den weiter entfernt gelegenen vorgegangen, wie dem Haus seiner Großeltern in Gambettola und den magischen Orten, die Fellini und seiner Frau, der Schauspielerin Giulietta Masina, auf Veranlassung seines Freundes Tonino Guerra gewidmet wurden. Deshalb möchten wir Sie auch zu einem Besuch von Petrella Guidi und Pennabilli einladen, wo vieles auf poetische Weise von diesem berühmten Paar erzählt.

Wie sich aus der Inhaltsangabe ersehen lässt, haben wir diesen Kurzführer in Anlehnung an Fellinis berühmten Film *8 ½*, der ebenfalls ein Meisterwerk und stark autobiografisch geprägt war, in achteinhalb Kapitel aufgeteilt.

Und das halbe Kapitel haben wir, wie es sich für einen der ganz Großen gehört, einem - aus Platzgründen leider sehr beschränkten - Überblick über berühmte Aussagen zu seiner Person gewidmet. Darunter auch die seiner Nichte Francesca Fabbri Fellini, die als einzige die Fortführung der Familientradition garantiert und damit das Gedenken und die Erinnerung aufrechterhält. Wir möchten uns an dieser Stelle ganz herzlich bei ihr bedanken.

Und allen Lesern wünschen wir ein gutes Erinnern („Buon Amarcord“) beim Wandeln auf den Spuren von Fellini in Rimini und Umgebung in der „felineskischsten“ aller Provinzen.

KAPITEL I

AMARCORD

„Gradisca“, ein Meisterwerk

Als Titel seines persönlichsten Films wählte Fellini ein Wort, das direkt dem Dialekt der Romagna entstammt: ‚Amarcord‘, ‚Ich erinnere mich‘, und stellte damit seine Wurzeln explizit in ein Gesamtgemälde, ohne Angst, das sich sein Erbe darin verlieren könnte. Die warme Erde, in die der Samen seines Lebens gelegt wurde, sein Heimatort, wurde von Fellini durch diesen Film in Form eines Kunstwerks an die Welt zurückgegeben. *Amarcord* ist zweifellos als der autobiografischste der Filme des großen Regisseurs aus Rimini anzusehen: Der Titel selbst bestätigt dies. In diesem Film erinnert sich Fellini aus der Sicht seines Alter Ego, das in diesem Fall einmal nicht Marcello Mastroianni sondern sein Freund Titta ist, oder besser gesagt Luigi Benzi, der im Film von Bruno Zanin interpretiert wird. Alles andere stellt die Welt dar, die sich um Federico und Titta drehte: Rimini, ihre Jugend, die Freunde und alle Figuren, die zunächst die riminesische und romagnolische Realität bevölkerten und dann die Erinnerung Fellinis, die später zum kollektiven Gedächtnis wurde. Auch in der Musik von Nino Rota spürt man die Sanftheit der Erinnerung, die Töne, die den Blick des Zuschauers begleiten, sind süß und leicht, wie die Erinnerungsfetzen, die im Maestro lebendig geblieben sind, der mit ihnen eine tiefgründige psychoanalytische Arbeit vollbracht hat, die soweit ging, dass sich sein Bewusstsein von seiner Stadt derart verwandelte, dass er folgende Aussage traf: „Ich bin nicht in der Lage, Rimini als objektiv zu sehen. Für mich ist es nur ein Dimension meiner Erinnerung. Tatsächlich werde ich jedes Mal, wenn ich in Rimini bin, von bereits ad acta gelegten bereits verarbeitet geglaubten Gespenstern angegriffen. Vielleicht würden mir diese unschuldigen Geister, wenn ich länger bliebe, eine peinliche, stumme Frage stellen, auf die ich nicht mit Ausflüchten oder Lügen antworten könnte; während man eigentlich von der eigenen Stadt das Echte, Ursprüngliche hervorheben müsste, aber ohne zu schummeln. Rimini: Was ist das? Es ist eine Dimension der Erinnerung (eine im Übrigen erfundene, verzerrte und verfälschte Erinnerung), über die ich so viel spekuliert habe, das in mir eine Art Verlegenheit entstanden ist.“

So schrieb er in dem Beitrag mit dem Titel *Il mio paese* in dem Büchlein *La mia Rimini*, Cappelli Editore, Bologna, erschienen 1967 (Neuaufgabe bei Guaraldi Rimini, 2003), das *Amarcord* vorausging. Er selbst hat den direkten Zusammenhang nie verleugnet. Auch die Zeichnungen und Skizzen, die der berühmte Regisseur während der Vorbereitung und Umsetzung des Films anfertigte, lassen dies erkennen, denn manche sind sogar mit denselben Worten oder Bezeichnungen versehen, wie beispielsweise die Namen von zwei Figuren genannt „Bestemmia“ und „Giudizio“. Der Film kam 1973 in die Kinosäle und erhielt 1975 in Los Angeles den Oscar (Fellinis vierten) in der Kategorie bester fremdsprachiger Film des Jahres 1974). Er hatte international einen so herausragenden Erfolg, dass er zu einem der berühmtesten Film aller Zeiten wurde, genauso berühmt überdies wie sein Regisseur.

1. Die Ursprünge

„An Rimini denken. Rimini: ein Wort aus lauter kleinen Masten, Soldaten in einer Reihe. Ich kann es einfach nicht objektiv sehen. Rimini ist für mich ein

Durcheinander, etwas Konfuses, Beängstigendes, Sanftes, mit diesem großen Atem, dieser offenen Leere des Meeres. Dort wird die Nostalgie klarer, insbesondere am Meer im Winter mit seinen weißen Schaumkronen und dem starken Wind, wie ich es das erste Mal gesehen habe.“ So beschreibt Fellini seine Stadt, in der er am 20. Januar 1920 geboren wurde. Seine Mutter war Ida Barbiani, eine Römerin, und sein Vater Urbano Fellini aus Gambettola von Beruf Handelsvertreter. Er war ihr erstes Kind und sie nannten ihn Federico. Sie lebten in Rimini, doch beide Eltern waren stark geprägt von ihren Ursprüngen, die für den Sohn zu wichtigen Bezugspunkten seines zukünftigen, immens großen und visionären, künstlerischen Talents wurden. Bei der Analyse von *Amarcord* (aber das gilt auch für andere seiner Filme) und beim Richten unserer Aufmerksamkeit auf die Figuren, die seinen intimsten Film bevölkern, merken wir, dass der Regisseur uns die Menschen vorführt, die er selbst in seiner Kindheit und Jugend gekannt hat. Angefangen in Gambettola, wo er häufig längere Zeit im Hause seiner Großmutter väterlicherseits verbrachte. Dann lässt er auch die Menschen aus Rimini aufmarschieren und zu Wort kommen, aber auch die aus Santarcangelo di Romagna, aus San Leo und aus allen anderen Orten in der näheren Umgebung (Santa Giustina, Mercatino Marecchia, Corpolò), die aus den verschiedensten Gründen aus dem Hinterland und den Hügeln in die Stadt kamen. Das sind dieselben, von denen er in der denkwürdigen Erzählung mit dem Titel *Il mio paese* erzählt. Darunter auch die schnurrbärtigen Bäuerinnen („Baffone“), „die die Tiere in die Stadt brachten, um sie am Fest des heiligen Antonius von den Ordensbrüdern segnen zu lassen und so genannt wurden wegen dem über ihren Lippen deutlich sichtbaren goldenen oder braunen Flaum und wegen ihrer knackigen, zuckenden Waden.“ Geliebt vor allem, wegen ihrer üppigen Sinnlichkeit, in dem Moment, wenn sie sich auf den Sattel ihrer Fahrräder setzten. Und das Vergnügen begann bereits mit dem Zählen der Fahrräder, die vor der Chiesa dei Paolotti (Kirche der Paulaner) auf der Piazza Tre Martiri in Rimini geparkt waren. „Wir Jungen zählten draußen fieberhaft die Fahrräder, die an der Kirchenmauer abgestellt waren, um herauszufinden, wie viele „Baffone“ dieses Mal in die Stadt gekommen waren.“ Und dann fing unser Spiel an. „Wir spähten ungeduldig in die kleine Kirche, aus der lautes Blöcken, Schnattern und lahen drang. Endlich kamen die schnurrbärtigen Frauen heraus mit ihren Hühnern, Ziegen, Kaninchen und bestiegen ihre Fahrräder. Das war der große Moment! „Wenn sich der Sattel des Fahrrades, spitz wie die Schnauze eines Tieres, unter die Röcke aus glänzendem, glatten schwarzen Satin schiebt, dann, müsst ihr wissen, blitzen plötzlich die mächtigen Rundungen der Hinterteile der „Baffone“ auf. Es ist wie ein Feuerwerk von Hintern, das da rundum unter den begehrliehen Blicken der Jungen aufblitzt, die schönsten Hintern der ganzen Romagna. Wir schafften es nicht, den Anblick aller nacheinander zu genießen, denn viele blitzen vor unseren Augen gleichzeitig auf, rechts und links, vor uns und hinter uns. Wir





konnten uns ja nicht wie Kreisel drehen: ein Mindestmaß an Fassung mussten wir ja bewahren. Doch dadurch entgingen uns viele. Glücklicherweise verweilten einige von ihnen, die schon auf dem Sattel saßen, noch ein Weilchen, um miteinander zu tratschen, mit einem Fuß am Boden und dem anderen auf dem Pedal, krümmten sie ihre Rücken und schaukelten mit langsamen, ausladenden Bewegungen auf dem Sattel wie Meereswellen, die an den Strand schlugen; dann spannten sich die braun gebrannten Waden beim ersten mühsamen Treten in die Pedale an, und die Bäuerinnen verabschiedeten sich unter lautem Zurufen voneinander, manche sangen auch und dann kehrten sie wieder aufs Land zurück“.

Das autobiografische Element tritt hier besonders stark hervor, auch wenn in diesem Zusammenhang anzumerken ist, dass es in Fellinis Gesamtwerk vorherrschend ist, man denke nur an Filme wie *Intervista (Fellinis Intervista)*, *Roma (Fellinis Roma)* und *I Vitelloni (Die Müßiggänger)*. Letzterer kann in gewisser Weise, auch wenn er vor *Amarcord* gedreht wurde (im Jahr 1953) als dessen „Fortsetzung“ angesehen werden. In *Die Müßiggänger* erzählt Fellini wiederum über diese Jungen, ihn selbst und seine Freunde, die allerdings inzwischen älter sind und sich mit anderen Problemen herumschlagen müssen: sie müssen die Verantwortungen des Erwachsenenlebens übernehmen und sind gezwungen, ihr eigenes Leben in die Hand zu nehmen. Gut zu erkennen in Moraldo - dem jungen Mann, der am Ende des Films seine Heimatstadt verlässt, um in der Großstadt zu leben - ist hier der zwanzigjährige Federico, der Rimini verlässt und nach Rom aufbricht. Auch wenn, wie wir in den folgenden Kapiteln noch näher erkennen werden, dass in seinem Fall das Wort „verlassen“ im Sinne von „aufgeben“ nicht wirklich exakt ist, da es nicht seinem Gemütszustand entsprach.

In der „Enciclopedia del Cinema“ wurde *Amarcord* als der Film beschrieben, bei dem Fellini „eine Synthese zwischen den autobiografisch geprägten Traumelementen, die in Werken wie *Die Müßiggänger*, *La dolce Vita (Das süße Leben)* oder *8 ½* vorkommen, und den Impulsen zu einer filmischen Poesie zwischen dem Erhabenen und dem Grotesken, wie in *La strada (La strada - Das Lied der Straße)*, *Le notti di Cabiria (Die Nächte der Cabiria)*, *Fellini Satyricon (Fellinis Satyricon)* und *Roma (Fellinis Roma) (1972)* erreicht. Aber das Wichtigste ist die Art und Weise, wie Fellini und der Dialektdichter Tonino Guerra es verstanden haben, diese Atmosphäre der Heraufbeschwörung einer fantasmatischen Vergangenheit entstehen zu lassen“.

Oben
**Historische Postkarte
von Rimini in den
20er Jahren: Corso
d'Augusto in Höhe
der Via Mentana**

Unten
**Historische Postkarte
von Rimini in den
20er Jahren: Piazza
Tre Martiri, damals
Piazza Giulio Cesare**

Rimini 1920

1920, als Federico Fellini geboren wurde, war Rimini ein verschlafenes Städtchen, das über ein relativ reiches und bürgerlich geprägtes Stadtzentrum verfügte und andererseits, jenseits der Tiberius-Brücke, über die Fischer- und Arbeiter-Vorstadt „Borgo San Giuliano“, in der alle möglichen Krankheiten von Typhus bis zur Schwindsucht grassierten. Unten am Meer dann lag die Marina, das Viertel, das heute Marina Centro heißt, das damals auf dem Weg war, immer mehr vom Tourismus vereinnahmt zu werden. Auch wenn keiner sich damals wirklich vorstellen konnte, was da noch auf die Stadt zukommen würde: diese unaufhaltsame, euphorische Welle der Tourismusentwicklung, die in Italien und anderen Ländern Ihresgleichen sucht.

Die Einwohnerzahl war aufgrund der Zuwanderer aus den ländlichen Gebieten und den Hügeln im Hinterland, insbesondere aus dem Montefeltro-Gebiet und den Tälern des Marecchia, Conca und Foglia stark angestiegen. Diese Leute sollten später das Rückgrat des typischen Rimineser Unternehmertums im Tourismusbereich in Form der familiengeführten Pensionen darstellen.

Nach dem Erdbeben im Jahre 1916 und den Bombardements und Angriffen der Kriegsschiffe im 1. Weltkrieg war man immer noch am Wiederaufbau. Zwischen 1919 und 1925 wurden auch das Rathaus und die angrenzenden Gebäude der Gemeindeverwaltung restauriert, wenn auch mit „Unbefangenheit und Fantasie“, wie der Kunsthistoriker Pier Giorgio Pasini berichtet.

Aber insbesondere in der am Meer gelegenen Zone setzte sich die rege Bautätigkeit fort, die bereits zuvor mit den Villen an der zum Meer führenden Promenade begonnen hatte.

In jenen Jahren tauchten neue Gebäude und Ansiedlungen in den weiter vom Strand entfernten Straßen auf. Das Grand Hotel gab es bereits, und es ragte mächtig und märchenhaft empor. Es war am 1. Juli 1908 eingeweiht worden, doch im Sommer 1920 brach ein Brand aus, der dazu führte, dass die beiden Kuppeln, die das Gebäude gekrönt hatten, gezwungenermaßen entfernt werden mussten. Danach sah es so aus, wie es Federico Fellini kennen und lieben lernte, der ihm insbesondere in *Amarcord* quasi eine Hauptrolle zuge dachte. Die Folgen des 2. Weltkriegs führten später zu weiteren Restaurierungen, aber das von dem südamerikanischen Architekten Somazzi entworfene Gebäude wurde dadurch nicht wesentlich verändert.

In der Gemeinde Rimini herrschte hingegen zwischen 1919 und 1920 großer Aufruhr. Im Oktober 1920 hatte die Linke die Gemeinderatswahlen gewonnen, aber überall waren schon die Unruhen und Gewaltübergriffe zu spüren, die ihre Opfer forderten und einen Vorgeschmack auf die Machtübernahme des Faschismus gaben.

Das ist die geschichtliche und politische Periode, von der uns der Regisseur mit Bitterkeit und gleichzeitig wunderbarer Ironie in *Amarcord* erzählt.





2. *Amarcord*

Für diesen Film bekam Federico Fellini 1975 den Oscar für den besten fremdsprachigen Film verliehen. Produziert wurde *Amarcord* von Franco Cristaldi für die Produktionsfirmen FC/PECF (Italien/Frankreich 1973, in Farbe, 127 m), Bildregie: Giuseppe Rotunno, Schnitt: Ruggero Mastroianni, Dekor und Kostüme: Danilo Donati und Musik von Nino Rota.

Der Film hat eine einfache Handlung oder besser gesagt, nur anscheinend eine einfache Handlung. Denn die introspektiven Implikationen, die Rückverweise der Erinnerung, die vielen autobiografischen Akzente sorgen dafür, dass diese Handlung nur der Vorwand für eine weitaus umfassendere, tiefgründigere und inhaltsreichere Erzählung ist.

Die Filmenzyklopädie *Enciclopedia del Cinema Treccani* drückt es folgendermaßen aus: „Für ihn (Fellini) ist der Film vor allem eine Art psychosoziale Analyse der tieferen Ursachen des Faschismus, der hier allerdings eher als eine Geisteshaltung zu verstehen ist als eine klar begrenzte, geschichtliche Periode, und die er mit seinen ureigensten Mitteln darstellt.“

Amarcord wäre damit also ein Film über den angeborenen Provinzialismus des italienischen Volkes, dessen nicht zu lösende Unreife und dessen Bedürfnis, möglichst keine Verantwortung zu übernehmen und sich lieber starken Führungspersonen anzuvertrauen, Idolen aus Pappmaschee, um weiter in einem pathologischen Schwebestadium zwischen der Armseligkeit eines engen normalen Lebens und den unendlichen Horizonten des Traumes leben zu können. Man kann gewiss nicht sagen, dass dieser Aspekt in *Amarcord* (der zumindest zum Teil auch ein Film über den ‚Fellinismus‘ ist) nicht vorhanden wäre. Andererseits zieht sich Fellini, wie immer, nicht aus der Affäre: er nimmt aktiv teil und sein Moralismus erreicht uns immer durch den Filter einer von empathischer Nostalgie geprägten Menschlichkeit.

Sein Film ist also eines der ganz wenigen Werke, die uns den Faschismus von innen erzählen, die die Gründe für dessen Aufkeimen kritisch beleuchten, jedoch ohne historische Verurteilung. Im Übrigen bezieht der Film auch den Zuschauer ständig mit ein, sei es direkt durch die vielen an ihn gerichteten Fragen und Appelle, als auch in allgemeinerem Sinn, indem er ihn zwingt, mit seiner eigenen Erinnerung und deren Darstellungsweise ins Reine zu kommen. Fellini nimmt also eine politische und ideologische Gegebenheit zum Ausgangspunkt und bewegt sich dann Schritt für Schritt davon wegen. Sein außergewöhnliches Talent als Filmregisseur gewinnt die Oberhand und nicht zuletzt dank der stringenten poetischen Disziplin, die ihm von Tonino Guerra auferlegt wird, drängt uns der Film seine eigenen Gründe auf. Giacomo Manzoli schließt mit folgenden Worten: „*Amarcord* bleibt letztendlich seinem eigenen Schicksal als „Chorfresko“ treu (technisch wegen der Vielzahl von Blickwinkeln und im weiteren Sinne wegen

seiner Universalität, die durch den Erfolg über alle Grenzen hinweg bestätigt wurde), das eine durch den Zauber der Erinnerung verklärte Kleinstadt und die süße Nostalgie der Vergangenheit darstellt, die uns alle anrührt.“

Schauplatz der Geschichte ist Rimini. Die Handlung erstreckt sich genau über ein Jahr - vom Frühling 1932 bis zum nächsten. Dieser zeitliche Bezug ist mehr als sicher, da im Film von dem legendären Autorennen, der *VII. Mille Miglia*, berichtet wird.

Die Stadt ist nicht das reale Rimini, sondern das in den Träumen und Erinnerungen Fellinis fortlebende, das er in Cinecittà nachbauen ließ, wo alle Szenen gedreht wurden.

Alles ist so, wie es der Regisseur in seinen Erinnerungen vor sich sieht, gleichzeitig aber auch, als ob es geträumt sei.

Und so erzählt Fellini das Leben in der Stadt und im „Borgo“ (*e' borg*, wie das Fischerviertel „Borgo San Giuliano“ im Rimineser Dialekt heißt) und natürlich das seiner Bewohner.

Aus der Erinnerung des Jugendlichen tauchen da die traditionellen Dorf- und Stadtfeste auf, die Turnfeste und Aufmärsche des „Sabato fascista“, insbesondere das Fest am 21. April, dem Jahrestag der Gründung Roms, die Schule mit dem Rektor und den Lehrern des Gymnasiums, die Adligen, die Ladeninhaber, der blinde Musikant, die aufreizende Frau auf der Suche nach einem Ehemann, der Straßenverkäufer, der verrückte Onkel, der Advokat, die Nymphomanin, die es mit allen treibt, die üppige Tabakverkäuferin, die Faschisten, die Antifaschisten, der Conte di Lovignano und die anderen Jungen im selben Alter wie er, die alle mit ihrer erwachenden Sexualität beschäftigt sind und voller Sehnsüchte und Verwirrungen stecken. Die Schlüsselfigur in dieser Gruppe von Heranwachsenden ist Titta (Luigi „Titta“ Benzi, ein alter Kindheits- und Schulfreund von Fellini). Und gemeinsam mit ihm spielt seine gesamte Familie die Hauptrolle: der Vater, die Mutter, der Großvater, der Bruder, die Onkel, von denen einer verrückt und in der Irrenanstalt eingesperrt ist, aber den alle von Zeit zu Zeit besuchen gehen. Der junge Titta durchläuft im Laufe der im Film erzählten Geschichten des Films einen Wachstumsprozess, der ihn unweigerlich zur Reife führt, die vielleicht immer etwas zu früh kommt, wie man meint Fellini sagen zu hören. Und bevor er Rimini für immer verlässt, treffen sich alle noch einmal in dem üblichen, immensen und traumgleichen fellinesken Reigen, der hier durch das Hochzeitsmahl der Gradisca dargestellt wird.

Der Titel und das Drehbuch des Films stützen sich auf ein Gedicht in romagnolischem Dialekt mit dem Titel *A m'arcord* (Ich erinnere mich) von Tonino Guerra, das in dem gleichnamigen Buch von Federico Fellini und Tonino Guerra 1973 bei Rizzoli (Mailand) erschienen ist:

MONTE CARLO e ROMA, Cinematheque Française present
LE FILM
FEDERICO FELLINI
con **FRANCESCO CROCIACCIO**
AMARCORD
DIRETTORE GENERALE
DIRETTORE



FEDERICO & TONINO
FEELINI GUERRA

AMARCORD



REZZOLI

A m'arcord

Al so, al so, al so
che un òm a zinquènt'ann
l'ha sémpa al mèni puloidi
e mè a li lèv dò, tre volti e dè.

Ma l'è sultènt s'a m vàid al mèni sporchi
che me a m'arcord
ad quand ch'a s'éra burdèll.

Ich erinnere mich

*Ich weiß, ich weiß, ich weiß,
dass ein Mann mit fünfzig
immer saubere Hände hat
und ich wasche sie mir zwei- oder dreimal am Tag.
Aber nur, wenn ich sehe,
dass meine Hände schmutzig sind,
erinnere ich mich an die Zeit,
als ich ein kleiner Junge war.
(dt. aus Kezich, S. 631)*

Das Buch beginnt genau mit diesem Gedicht. Blättert man weiter, tauchen sofort die Bilder des Films auf. Im ersten Kapitel geht es um die „Manine“, die weißen Flöckchen gleichen Pappelsamen, die im März erscheinen. Da heißt es: „Man weiß nicht, wo sie herkommen. Es sind in der Tat kleine Daunenflocken, wie aus feiner Watte, die in der Luft herum schweben (...) sie lassen sich in den Gärten, den Bäumen und Höfen nieder (...) und tanzen in den Rechtecken der geöffneten Fenster.“ Dann erreicht die Wolke der „Manine“ das Meer und „umhüllt die tausend Fenster des geschlossenen Grand Hotel“. Im zweiten Kapitel geht es um die „Fogarazze“, die Freudenfeuer, mit denen man die Ankunft des Frühlings feiert, „deren Flammen, die Wohnhäuser beleuchten und die Gesichter der Menschen rot färben, die sich auf den Balkonen und an den Fenstern drängen“. Im dritten Kapitel hat Gandhi seinen ersten Auftritt, „groß, mager und mit zwei großen schwarzen Augen unter den langen Haaren“ (der natürlich kein anderer ist, als der Regisseur selbst, der als Junge diesen Spitznamen bekam, weil er so mager war). Im vierten Kapitel steht der nachmittägliche Spaziergang auf dem Corso im Mittelpunkt: „Es ist so eine Art öffentlicher Laufsteg. Zwei Menschenschlangen, die in Gegenrichtung aneinander vorbeiziehen, (...) und das alles mit langsamem Schritt, wie in einer Prozession.“ In einem Kapitel nach dem anderen treten jetzt im Buch die Hauptfiguren auf, von denen manche später im Film einen anderen Namen tragen. Da haben wir also: Titta Biondi, Ninola auch „Gradisca“ genannt, der Spinner „Scurèza ad Corpolò“, der Advokat, der Schuldirektor „Zeus“, der Priester Don Balosa, die Volpina, Aldina Cordini, der Griechischlehrer „Fighetta“, der Blinde von Cantarè, Oliva, Tittas Vater Aurelio, Tittas Mutter Miranda, der „Pataca“, der verrückte Onkel Teo und so weiter und so weiter alle Namen, die durch den Film inzwischen allen bekannt sind.

Wer erinnert sich nicht an den verrückten Onkel, der in einem Baum sitzt und aus voller Kehle schreit: „Ich will eine Fraaaaa!“ oder wer könnte die Szene mit der Gradisca vergessen, die ihr ihren Namen eingehandelt hat, als sie sich im Grand Hotel - auf Anweisung des Stadtschreibers, der sie in beschwörendem Ton gebeten hat, einen guten Eindruck auf den Prinzen zu machen - dem Prinzen mit einem Ausdruck williger Hingabe zuwendet und sagt: „Herr Prinz..... *gradisca* (bitte bedienen Sie sich)“. Im Buch sind die Dialoge und Monologe nicht im romagnolischen Dialekt geschrieben, der Muttersprache der beiden Autoren, die sie im Film benutzen und die in der italienischen Fassung aufgrund der Musikalität und Poesie dieses Dialekts so viel zum Erfolg des Films beigetragen hat. Aber auch auf Italienisch haben die laut ausgesprochenen Überlegungen und die Meinungsaustausche und Dialoge zwischen den Darstellern eine starke Ausdruckskraft. Man denke nur an den Kommentar von Aurelio, Tittas Vater, beim Betrachten des sternenübersäten Nachthimmels: „Da, sieh nur, wie viele das sind, oh, Millionen und aber Millionen Sterne. Himmel noch mal! Ich frage



Scuro



mich, wie, zum Teufel, das ganze Durcheinander aufgebaut ist. Denn für uns, mal offen gesagt, ist es im Grunde doch ziemlich leicht! Ich muss ein Haus bauen.... soundsovielen Ziegelsteine, soundsoviel Zentner Zement, aber da oben.....Heilige Madonna... Wo, frage ich mich, leg ich da ein Fundament, he? ... Schließlich sind's ja keine Konfetti!" Oder ein anderer seiner denkwürdigen Sätze: „Ein Vater kommt für hundert Kinder auf. Hundert Kinder aber nicht für einen Vater, so ist es doch!“.

Unvergesslich auch der Satz des Großvaters, der sich im Nebel verirrt hat und die Gartentür zum Haus nicht mehr findet: „Wo bin ich den jetzt? Es kommt mir vor, als ständ ich im Nichts. Wenn der Tod so aussieht... dann ist das keine schöne Sache... Alles verschwunden... die Leute, die Bäume, die kleinen Vögel in der Luft, der Wein...(...) Alles im Arsch!“ oder auch die bittere Bemerkung des Maurers Calcinaccio über die Tatsache, dass er als Maurer arbeitet, aber noch nicht einmal ein eigenes Haus hat: „Mein Großvater machte Ziegelsteine, mein Vater macht Ziegelsteine, Ziegelsteine mach auch ich, nur ein Haus, das hab ich nicht.“ Diese Worte stammen ursprünglich aus einem Dialektgedicht von Tonino Guerra, das in dem Gedichtband *E' lunèri (Der Almanach)* von 1954 enthalten ist und später in das Meisterwerk *I bu (Die Ochsen)* übernommen wurde, in das die ersten dreißig Jahre seiner poetischen Werke Eingang fand.

Unvergesslich unter den Monologen auch jener der Gradisca: „Ach! Und ich sitze immer noch hier und warte! (...) Ich möchte eine Begegnung, die anhält, ein ganzes Leben lang....Ich möchte eine Familie haben, Kinder, einen Mann, mit dem man am Abend noch ein bisschen plaudern kann... Vielleicht bei einer Tasse Kaffee....Und manchmal auch zusammen ins Bett gehen, denn was nötig ist, ist nötig.....(...) Aber mehr als das bedeutet mir das Gefühl, und ich habe so viel Gefühl in mir... (...) Wem aber soll ich es schenken? Wer will es schon?“ Unter den Dialogen auch jener denkwürdige zwischen Ehemann und Ehefrau, Tittas Eltern: Aurelio: „Schön, so ein Ei, Teo, nicht wahr? Auch ich bin so. Jedes Mal, wenn ich ein Ei sehe, könnte ich es stundenlang betrachten...Ich frage mich manchmal, wie die Natur es macht, so vollkommene Dinge hervorzubringen!“ Miranda: „Mein Lieber, die Natur hat Gott gemacht, und der ist nicht so ein Dummkopf wie du!“ Aurelio: „Du, geh jetzt und kümmer dich um deinen eigenen Dreck!“ (Im Original ist das ein weitaus „kernigerer“ Ausdruck („Ma va a fare le pugnette te, va“), den die männlichen Romagnolen typischerweise benutzen, wenn sie verärgert sind und keine Widerrede mehr dulden. Anm.d.Ü.).

Unvergesslich natürlich auch Tittas Beichte bei Don Balosa: Don Balosa: „Nimmst Du unkeusche Handlungen vor? Berührst du dich? Du weißt doch, dass der heilige Aloysius Tränen vergießt, wenn du dich berührst?“ Darauf Titta: „Berühren Sie sich denn nicht? Aber wie soll man es machen, dass man sich nicht berührt, wenn man die Tabaccaia mit all ihrem Zeug sieht... Und die

Mathematiklehrerin, die ja der reinste Löwe ist.....Madonna....Aber wie ist es denn möglich, dass man sich nicht berührt, wenn sie einen so ansieht... Aber wie soll ich Ihnen die Sache mit der Volpina sagen....damals, als sie mich gebeten hat, ihr den Reifen von ihrem Fahrrad aufzupumpen....Ich wusste nicht, dass man so küsst. Haben Sie das gewusst? Mit der ganzen Zunge, die rundumgeht.....“ DonBalosa: „Der hier die Fragen stellt bin ich, nicht du!“

Der Verlag Cappelli Editore in Bologna veröffentlichte 1974 in einer von Fellinis Freund Renzo Renzi herausgegebenen Filmbuchreihe das Buch *Il film „Amarcord“*, in das auch das Drehbuch zum Film mit aufgenommen wurde, wie es vor dem Zusammenschneiden aussah. In diesem Teil transkribierte Liliana Betti, Fellinis Sekretärin, die auch Regieassistentin war, alles, einschließlich der Handlungen und Dialoge, die in der letzten Bearbeitungsphase herausgeschnitten worden waren. Dadurch wird dieses Buch auf außergewöhnliche Weise vervollständigt, auch dank der zirka vierzig Bildseiten mit herrlichen Szenenfotos vom Set, die Ausschnitte aus dem ganzen Film zeigen.

Fellini selbst sagte über diesen Film: „Meine Erinnerung ist keine nostalgische Erinnerung sondern eine Erinnerung der Ablehnung. Bevor man etwas verurteilt, muss man versuchen, es zu verstehen: Die Realität darf man nicht statisch betrachten, sie muss kritisch immer wieder neu beleuchtet werden. *Amarcord* ist ein peinlicher Film.“ Er bezog sich dabei auf die Vorführung, die im „Quirinalspalast“ (Amtssitz des italienischen Staatspräsidenten, Anm.d.Ü.) vor dem Staatspräsident stattfand. „Ich fühlte mich völlig daneben, als hätte ich alle Regeln des Anstands vergessen, dass ich es wagte, an einem Staatssitz, der von den Kürassiers in Paradeuniform bewacht wurde, ein so armes, so kleinkariertes, so ignorantes Italien zu zeigen.“

Auf die Frage, ob er die Absicht habe, statt einem Werk über die Erinnerung einen Film über die aktuelle oder zukünftige Realität zu machen, antwortete er, dass *Amarcord* ein Film sei, der nie an Aktualität verliere: „Der Film hat einen direkten Bezug zur Gegenwart, da er nämlich auf die Gefahr aufmerksam zu machen sucht, dass sich weniger naive, plumpe, aber viel gefährlichere Weise die gleichen gesellschaftlichen Gegebenheiten wiederholen könnten. Der Faschismus ist gleichsam ein drohender Schatten, der nicht unbeweglich hinter unserem Rücken verharrt, sondern nicht selten über uns hinauswächst und uns vorangeht. Der Faschismus lauert stets in uns.“

Kurz gesagt ermöglicht uns die Vergangenheit ein Verstehen des Heute und des Morgen, und Fellinis geniales Erzähltalent sorgt dafür, dass das anscheinend Lokale eine universelle Gültigkeit erlangt, oder wie er selbst es ausdrückte: „Indem ich das Leben in einem kleinen Ort schildere, stelle ich das Leben eines Landes dar und führe den jungen Menschen die Gesellschaft, der sie entstammen, vor. Ich zeige ihnen, was es an Fanatismus, Provinziellem,

IL FILM «AMARCORD»

DI FEDERICO FELLINI

a cura di Gianfranco Angelucci e Liliana Betti



DAL SOGGETTO AL FILM

collana cinematografica

48

CAPPELLI

FRANCO CRISTALDI

PRESENTA



**FEDERICO
FELLINI
AMARCORD**

SOGGETTO E SCENEGGIATURA DI

FEDERICO FELLINI e **TONINO GUERRA**

IL LIBRO OMONIMO È EDITO IN ITALIA DA

RIZZOLI

UNA COPRODUZIONE ITALO-FRANCESE

PRODOTTO DA

REGIA DI

F.C. (ROMA) **P.E.C.F. (PARIGI)**

• **FRANCO CRISTALDI**

• **FEDERICO FELLINI**



TECHNICOLOR

UNA ESCLUSIVITA' **P.I.C.**

Infantilität, Plumpheit, an Ungeordnetem und Demütigungen im Faschismus und in jener Gesellschaft gegeben hat.“

Es erscheint uns an dieser Stelle angebracht, die Namen einiger der Hauptdarsteller dieses meisterlichen Films *Amarcord* noch einmal ins Gedächtnis zu rufen: Bruno Zanin (Titta Biondi), Pupella Maggio (Miranda, Tittas Mutter), Armando Brancia (Aurelio, Tittas Vater), Stefano Proietti (Oliva, Tittas Bruder), Giuseppe Ianigro (Tittas Großvater), Nandino Orfei (Pataca, Tittas Onkel), Ciccio Ingrassia (Teo, der verrückte Onkel), Carla Mora (Gina, das Dienstmädchen), Magali Noël (Gradisca), Luigi Rossi (Advokat), Maria Antonietta Beluzzi (Tabakverkäuferin), Josiane Tanzilli (Volpina), Domenico Pertica (der Blinde von Cantarèl), Antonino Faà Di Bruno (Conte di Lovignano), Carmela Eusepi (Tochter des Conte), Gennaro Ombra (Biscein), Gianfilippo Carcano (Don Balosa) und Francesco Maselli (Bongioanni, Physiklehrer).

Der Film war ein Bombenerfolg beim Publikum, bei den Filmkritikern und bei den Filmpreiskomitees und bekam folgende Auszeichnungen verliehen: 1975 den *Oscar* als bester fremdsprachiger Film, 1974 den *National Board of Review Award* als bester ausländischer Film, 1974 drei *Nastro d'argento*, den Preis der italienischen Filmjournalisten, für beste Regie, bestes Drehbuch, bestes Original-Sujet, 1974 zwei *David di Donatello* in der Kategorie bester Film und beste Regie, 1975 den *Kansas City Film Critics Circle Award* als bester ausländischer Film, 1975 den *Bodil-Preis* (Kopenhagen) als bester europäischer Film, 1974 den *New York Film Critics Circle Award* als bester Film und beste Regie (Federico Fellini), 1975 den *SFCC-Preis* (Syndicat Français de la Critique du Cinéma) als bester ausländischer Film, 1975 den japanischen Filmpreis *Kinema Junpo* (Tokyo) für die Regie (Federico Fellini) des besten ausländischen Films und 1976 die *Auszeichnung des CEC* (Círculo de Escritores Cinematográficos) als bester ausländischer Film.

3. Ikonografie eines Films

Lieber Giuliano*,

ich habe gehört, dass du gestern Abend auch bei der Vorführung warst und dass dir der Film sehr gefallen hat. Es ist natürlich klar, dass mir das völlig gleichgültig ist. Vergiss, dass du den Film gesehen hast, und vergiss, dass er dir gefallen hat. Denk lieber daran, das *Amarcord* in einem Monat in die Kinos kommen soll und dass es darum geht, uns etwas einfallen zu lassen für das Filmplakat, denn für die Entwürfe, die mir die Verleihfirma vorgelegt hat, müsste man eigentlich den Präsidenten und den Leiter der Pressestelle verhaften lassen. Hast Du irgendeine Idee? Das bezweifle ich, und falls doch, vergiss sie. Wer weiß, warum ich da an dich denke, anstatt mich an einen anderen Maler zu wenden! (Kannst du mir vielleicht sogar einen empfehlen?) Spaß beiseite,

Oben
**Historische Postkarte
von Rimini: Piazza
Cavour, vorne der
Zapfenbrunnen**

Unten
**Filmplakat zum Film
Amarcord, Einzelbild
mit Titta und Gradisca
im Fulgor-Kino**

erwarte jetzt bloß nicht, dass ich anfangs, mich hier lang und breit vor dir darüber auszulassen und zu argumentieren, aufgrund welchen Für und Widers man für *Amarcord* eventuell eine bestimmte grafische Lösung finden müsste, die dem Publikum den Film auf exakte und effiziente Weise präsentiert. Reg dich nicht auf, nimm einfach Papier und Stift zur Hand und schreib dir diese Stichworte auf, die nur grobe Anhaltspunkte und eher vage sind und, wenn Gott will, ziemlich wirr. Also: Das Plakat sollte beim ersten Hinschauen den Eindruck einer schrill-bunten Fröhlichkeit einer Weihnachts- oder eher einer Osterkarte vermitteln; die Farbe sollte klar, leuchtend, klangvoll sein, ich bestehe auf die Klangfülle; es sollte einem so vorkommen, als ob aus dem Plakat eine Art Glockengeläut, Gewirr aus Stimmen und Geschrei sowie Luft, Licht und Wind herauszuhören ist. Erschreck bitte nicht. Ich präzisiere die Komposition noch besser: Alle Filmfiguren sollten die Betrachter, die Passanten auf der Straße aus dem Plakat heraus praktisch direkt anblicken. Die Figuren sollten einem wie in einer entgeisterten, lebenswürdigen, widerwilligen und dreisten Unbeweglichkeit überrascht vorkommen, wie eine Art altes, unauslöschliches und fantastisches Bild, das in einem festlichen, sonntäglichen Spiegel reflektiert wird. Man könnte beispielsweise die Gesichtszüge jeder Person in klaren, naiven Linien darstellen, aber in einem kritisch überarbeiteten naiven Stil, der eine ironische und gutmütige Biederkeit verschleiert - allerdings nicht zu sehr (denn im Grunde scheint mir dies das unmittelbarste Merkmal zu sein, das die überschwängliche, verdrehte Individualität der Figuren in meinem Film ausmacht). Hinter ihnen könnte sich beispielsweise eine ausgedehnte Fläche mit Feldern, Strand oder Meer auftun und du, der du die Meister des Surrealismus so sehr schätzt, könntest die himmlische und leuchtende Tiefe einiger Themen und Situationen des Films darin verstreuen: das Grand Hotel, den Ozeandampfer „Rex“, einen Hochzeitstisch, wobei darauf zu achten wäre, vom Surrealismus nicht seine selbstverständliche Berufung zum grundlosen Umsturz zu übernehmen sondern vor allem eine seiner authentischsten Eigenschaften hervorzuheben, nämlich das Wunder, der befreiende Zauber, die träumerische, bedrohliche LeichtigkeitAlso, Giuliano, mach dich sofort mit Begeisterung und deinem üblichen Engagement an die Arbeit und du wirst sehen, dass dein erster Entwurf ein Desaster sein wird. Aber Entwürfe kann man mehr als einen machen und es gibt auch mehr als einen Maler, die Entwürfe machen können. Ein Letztes noch, und das ist wirklich ernst gemeint: Du wirst nicht dafür bezahlt, aber dafür muss in einem Monat alles fertig sein. Ich zähle auf dich. Wer weiß, warum. Sei ganz herzlich umarmt.

Federico Fellini

Rom, November 1973





Oben

**Filmplakat zum Film
Amarcord, Einzelbild
mit den Leuten, die auf
den Überseedampfer
Rex warten**

Unten

**Zeichnung von
Federico Fellini.
Foyer des Grand Hotel**

*Giuliano Geleng, der das Filmplakat für den Film *Amarcord* entworfen hat, war der erste Sohn von Rinaldo Geleng und Maler wie sein Vater, der ein Freund von Fellini aus den ersten Jahren in Rom war. Rinaldo heiratete 1943. Fellini war zur Hochzeit eingeladen und zeichnete für ihn die Heiratsanzeige.

Über die Beziehung zwischen dem Dichter und Drehbuchautor Tonino Guerra und Fellini, auf die wir im achten Kapitel noch näher eingehen werden, wollen wir hier nur einige Äußerungen ihres gemeinsamen Freundes, des Journalisten und Autors Sergio Zavoli, anführen: „Zwischen den beiden gab es nie Auseinandersetzungen. Ganz im Gegenteil wurde durch die gemeinsame Arbeit an *Amarcord* der Grundstein für eine Freundschaft gelegt, die alles überdauern sollte. Fellini hatte Guerra nicht dazu geholt, weil er Romagnole wie er selbst war, doch mit Sicherheit hat der Erfolg seiner nicht nur in Mundart geschriebenen Gedichte die Wahl von Fellini stark beeinflusst. Einmal habe ich Tonino gefragt, worin er das außergewöhnlichste Talent von Fellini gesehen habe. Worauf er antwortete: „In 10 Meter Film, die zehn Meter in denen er die ganze Welt glauben gemacht hat, dass an jenem Abend der Ozeandampfer Rex tatsächlich vor dem Grand Hotel in Rimini vorbeifuhr...“ Tonino wunderte sich damals, wie alles am chaotischsten Drehort, den er je gesehen hatte, wie am Schnürchen lief. Tonino sagte immer zu mir: „Federico hat einen großen Vorzug: Er lässt dich herumfantasieren und dann pickt er sich das heraus, was ihm für das Erzählen seines Films am nützlichsten erscheint.“

KAPITEL II

KINDHEIT

Asa nisi masa

„Ich versteh nicht, das hat keinen Sinn für mich“, sagt Mademoiselle Maya, die Assistentin des Magiers, während er die Hand nur wenige Zentimeter über Guidos Kopf hält. Da sie nicht versteht, was ihr da „telepathisch“ übermittelt wird, schreibt sie den Gedanken auf eine Tafel im Garten des Grand Hotels *La Fonte*, wo die Vorführung des Zauberers stattfindet. Dann liest sie die drei Wörter, die sie hingeschrieben hat, vor: *Asa Nisi Masa* und der Magier fragt: „Stimmt das? Was soll denn das bedeuten?“ Guido lächelt. Zuvor hatte er seinen Freund, den Magier, der unter den Zuschauern herumgegangen war und gebeten hatte, ihre Gedanken erraten zu dürfen, gefragt: „Was ist der Trick dabei? Wie macht ihr es, die Gedanken zu übertragen?“ Und er hatte geantwortet: „Ich weiß nicht, wie es funktioniert, aber es funktioniert.“ Er hatte auch erklärt, dass es sich um „ein Experiment mit magnetischen Kräften, mit Telepathie handle, bei dem er die Gedanken an Maya übertrage“. Die drei von Maya mehrmals hintereinander wiederholten Worte werden zu einem einzigen mit einem verlockenden, schmeichelnden Klang aber ohne jegliche Bedeutung. Wollte man es übersetzen, wäre es nicht möglich, weil es nichts bedeutet und keinerlei Sinn macht. Es ist eine Art Singsang, ohne jegliche Bedeutung, die immer wieder wiederholt wird, wie Kinderreime. In allen Filmen Fellinis tauchen wie von Zauberhand Wortspiele, Reime, Singsang, Wortfragmente, Sprüchlein und Scherzfragen auf. Was *Asa Nisi Masa* betrifft, so ist anzumerken, dass dieses Zauberwort zuerst in einem Traum von Fellini auftauchte, der uns dann den Film *Achteinhalb* (8 ½) beschert hat, der 1963 in die Kinos kam und in dem die Zauberformel in zwei Szenen zitiert wird. Die erste ist die Szene mit der Hellseherin Maya, die den Menschen in den Gedanken liest, und die zweite ist die, als der Hauptdarsteller als Kind mit anderen Kindern bei sich zu Hause nicht schlafen will und sich vorstellt, dass die Nacht magische Zaubereien hervorbringt. Nachdem die schwarzgekleidete Alte allen Kindern hinterherrennt und sie schließlich ins Bett gesteckt hat, wachen diese wieder auf und wiederholen die Zauberformel zweimal.

In dem Film *Giulietta degli spiriti* (*Julia und die Geister*), den Fellini 1965 mit seiner Frau Giulietta Masina in der Hauptrolle drehte (die dafür mit dem „David“ und dem „Nastro d'Argento“ ausgezeichnet wurde), taucht die Zauberformel dann laut eigenen Aussagen des Maestros in dem Buch *Federico Fellini. Ich bin ein großer Lügner* (Verlag der Autoren, Frankfurt, 1995), das letzte umfangreiche Interview, das der Zauberer des Kinos dem kanadischen Regisseur und Journalisten Damien Pettigrew gegeben hat, wieder auf: „Es gibt da eine Szene, in der Giulietta (...) plötzlich das Haus von Susy verlässt (...). Und wenn man da ganz genau hinschaut, sieht man einen langen Riss in der Mauer. In dem Riss tauchen die Worte auf *Asa nisi masa masina mastorna mastroianni*, die ich mit Gold, wie einen Talisman, dort hinein gemalt habe.“

Diese Zauberformel, wie Fellini selbst sie nannte, taucht also immer wieder auf.

Und so sind diese magischen Worte im Rimini des Jahres 2013 zur Feier des 20. Todestags des Regisseurs als Titel für das große Sommer-Event gewählt worden, das jedes Jahr die gesamte Riviera Adriatica der Emilia Romagna auf die

Oben
**Das Bauernhaus von
Fellinis Großeltern
väterlicherseits in
Gambettola (FC)**

Unten
**Filmplakat zum Film
8 ½, Einzelbild mit
der Nachbildung**

**der Innenräume
des Bauernhauses
seiner Großeltern**

Beine bringt: *Die Rosa Nacht*, die 2013 zur Nacht mit Seele (Anima), versteckt in der Formel „AsaNisiMasa“, erklärt wurde.

Deshalb haben wir auch dieses Kapitel unter diesen Titel gestellt und das *Asa Nisi Masa* seiner Kindheit und seiner Erinnerung aber auch sein alltägliches Bedürfnis nach Beschwörungsformeln als Ausgangspunkt genommen, um von seiner Kindheit zu erzählen, die so reich an skurrilen Erlebnissen war, die später zu einem großen Schatz für die Geschichten wurden, die er uns als Erwachsener erzählte. Und wir haben diese Formel auch deshalb gewählt, um auf die kryptische Sprache aus beschwörenden Silben aufmerksam zu machen, die er in seinen Kinofilmen häufig benutzte, und deren Regeln zu kennen sich lohnt.

1. Gambettola und die Ferien bei der Großmutter

Asa nisi masa ist die Formel, die mit Kreide an der Tafel geschrieben steht, die im Film *Achteinhalb* (8 ½) von einem Mädchen nachgesprochen wird, das darauf wartet, dass der Mann auf dem Gemälde neben ihrem Bett die Augen bewegt und damit den Ort anzeigt, an dem der Schatz versteckt ist, mit dem sie und Guido reich werden können. „Guido, wir dürfen heute Nacht nicht schlafen. Es ist die Nacht, in der der Mann auf dem Gemälde die Augen bewegt (...) Weißt du das Zauberwort noch: Asa nisi masa, Asa nisi masa“. Dieser geheimnisvolle Ausdruck ohne jeden Sinn, der einen Kunstgriff darstellt, eine der vielen Erfindungen Fellinis. In diesem Fall, um den Zuschauer zu verblüffen und den Menschen, die den Film anschauen, die Funktion des Kinos selbst tief ins Gedächtnis einzuprägen. Guido, gespielt von Marcello Mastroianni, stellt sich im Geist die Worte *Asa Nisi Masa* vor, ein geistiges Geflüster, in das Erinnerungen, Triebe, Spannungen, Ängste und Hoffnungen einfließen, die auch unsere sind. Fellini erforscht die Grenze zwischen Leben und Kunst, die eine Darstellung des Lebens ist, und tut alles, um sie zu verwischen. So erkennt man nicht mehr, wo das eine endet und das andere anfängt, die Übergänge verlaufen unmerklich, ohne Bruch. *Achteinhalb* ist der Film, in dem dies am explizitesten zum Ausdruck kommt.

In dem Film taucht eine dunkel gekleidete Alte auf, die versucht, die Kinder zum Insbettgehen zu bewegen. Möglicherweise verkörpert sie Fellinis Großmutter väterlicherseits, die „Franzchina“, die in einem Bauernhaus etwas außerhalb von Gambettola wohnte, einem im Dialekt „e' Bosch“ (der Wald) genannten Dorf zwischen Rimini und Cesena, wo Fellini als Kind viel Zeit und viele magische und abenteuerliche Momente verbrachte. Er selbst erzählt davon in der Erzählung *Il mio paese*. „Nach Gambettola im Hinterland der Romagna ging ich im Sommer. Meine Großmutter hatte immer eine Gerte in der Hand, mit der sie die Männer dazu brachte, wahre Saltos zu vollführen, wie im Zeichentrickfilm. Sie machte also den Männern Beine, die sie als Tagelöhner für die Arbeit auf den Feldern angeheuert hatte. Am Morgen hörte man raues Gelächter und lautes Stimmengewirr und wenn



MARCELLO MASTROIANNI ■ CLAUDIA CARDINALE
 ANOUK AIMEE ■ SANDRA MILO

ROSSELLA FALK ■ BARBARA STEELE
 GUIDO ALBERTI ■ J'ADRIENNE LEBEAU/
 IAN ROUGILLI ■ CATERINA BONATTO
 con ANNIBALE BERCHI ■ GIULIETTA BIGNARDI



LA VENERDÌ 5 LUGLIO 2013

NOTTE ROSA

ANIMASSA



RIVIERA ADRIATICA DELL'EMILIA ROMAGNA



sie dann auftauchte, nahmen diese rauen Gesellen eine respektvolle Haltung an wie in der Kirche. Sie schenkte dann den Milchkaffee aus und informierte sich über alles. (...) Meine Großmutter war genauso wie die anderen romagnolischen Frauen.“ Großmutter „Franzchina“, „gleich den Großmüttern aus den Märchen, mit ihrem faltigen Gesicht und ihrem mageren, aber mit unzähligen Kleiderschichten bedeckten Körper, der immer dunkel gekleidet war. Um uns zu bestrafen, benutzte sie eine noch grüne, sehr biegsame Gerte, mit der sie uns leichte Schläge verpasste, die wir unter herzzerberstendem Geschrei entgegennahmen.“ Auf dem Land bei Gambettola gibt es das alte Bauernhaus der Fellinis immer noch. Es befindet sich in der Via Sopravigossa.

Und über das Landleben sagte Fellini Folgendes: „Das Land war für mich eine außergewöhnliche Entdeckung. Eine herrliches, ein bisschen magisches Szenarium: die Tiere, die Bäume, die Gewitter, die Jahreszeiten, das Verhältnis der Bauern zu ihren Tieren, der Bach hier direkt vor der Tür und sogar Verbrechen, wilde und brutale von den Bauern begangene.“ Über das Dorf der Großmutter schrieb er viel und einige Beschreibungen stechen dabei besonders hervor: „Wenn ich an Gambettola denke, denke ich an eine Nonne, die zwei Zentimeter groß ist, an Karden, an das Leuchten des Kaminfeuers, an die lendenlahmen Leute an den grob gezimmerten Tischen, und mir kommt immer Hieronymus Bosch in den Sinn. Durch Gambettola kamen auch die Zigeuner und die Köhler auf ihrem Weg in die Berge der Abruzzen. Am Abend fingen die Tiere plötzlich fürchterlich an zu schreien und zu quieken und eine rauchende Klapperkiste kam angefahren. Das war der Schweinekastrierer. (...) Seine Ankunft spürten die Schweine schon im Voraus. Deshalb quiekten sie vor Angst so schrecklich. Dieser Typ hat alle Mädchen im Dorf flach gelegt. Einmal hat er eine arme Irre geschwängert und alle sagten, das Neugeborene sei ein „Kind des Teufels“. Die Idee für die Episode *Das Wunder* („*Il miracolo*“) im Film *Amore* von Rossellini ist daraus entstanden. Auch die tiefe Verstörtheit, die mich dazu anregte, *La Strada* zu verwirklichen, geht darauf zurück.“

Das Eintauchen in die ländliche Welt mit ihren archaischen Dialekten und den primitiven Gestalten war die reinste Brutstätte für Federicos angeborene Fantasie, das Stadtkind, das die faszinierenden Geheimnissen des Landlebens auf seine Fantasie einwirken lässt. Das wird auch durch eine der vielen Geschichten bestätigt, die er selbst erzählt hat: Er hatte im Haus der Großmutter die vier Ecken seines Betts auf die Namen der vier riminesischen Kinos getauft: Da war das legendäre Fulgor, das Savoia, das Sultano und das Kino der faschistischen Freizeitorganisation Opera Nazionale Dopolavoro. Und zwischen Wachsein und Schlaf hatte er in diesem Bett, wie Kezich in der Biografie schreibt, „die Erlebnisse eines Visionärs: Ab und zu stellt er sich vor, wie ein Drachen zu fliegen und manchmal fühlt er sich in andere Welten versetzt.“ So erzählte Fellini

Oben, links
**Geburtshaus von
Federico Fellini in
der Via Dardanelli 10
(Neubau)**

Oben, rechts
**Zweite Wohnung
von Fellinis Familie
im Palazzo Ripa,
Corso d'Augusto 115**

Unten, links
**Andere Wohnung von
Fellinis Familie in der
Via Clementini 9**

Unten, rechts
**Noch eine Wohnung
von Fellinis Familie
in der Via Dante 23
(ehem. Nr. 9)**

über einen seiner Tagträume in jener Zeit: „Ich erinnere mich, dass ich einmal, als ich im Schatten einer Eiche spielte, aus dem Stall das Muhen eines Ochsen oder einer Kuh gehört habe und gleichzeitig habe ich, ich weiß nicht in welcher Dimension meines Geistes, gesehen, dass hinter meinem Rücken aus der Mauer des Stalls eine jener roten Schienen, die sich auf den Treppen der Hotels befinden, herausflog, in der Luft auf mich zu schwebte und in meinen Nacken drang, dann verschwand, meine Stirn durchbohrte und sich dann in einer Reihe von winzigen bunten Lichtpunkten in der Luft auflöste.“

2. Kindheit in Rimini und das Gymnasium in der Via Gambalunga

Das Haus, in dem Federico Fellini am Dienstag, den 20. Januar 1920 um 21.30 Uhr geboren wurde, gibt es nicht mehr, oder besser gesagt, an seiner Stelle in der Via Dardanelli 10 steht heute ein anderes Gebäude. Die Straße liegt direkt hinter der Eisenbahnlinie auf der Meereseite. Das heutige Gebäude ist ein mehrstöckiges Wohnhaus mit einem kleinen Garten rundherum. Jedenfalls kann man dort immer noch die Atmosphäre spüren, die auch damals dort herrschte. Das Reihenhhaus, von dem der Maestro erzählt, die angrenzenden Straßen, die sich nicht groß verändert haben, viele Wohnhäuser, die noch heute ihr Aussehen der 20er und 30er Jahre bewahrt haben. Aber natürlich hat sich auch viel verändert, gleich nebenan in der Viale Principe Amedeo wurde beispielsweise zwischen 1957 und 1960 das einzige Hochhaus von Rimini mit seinen 100 Metern Höhe errichtet und viele Gebäude sind modernisiert und restauriert worden.

Nach der Geburt ihres ersten Sohns Federico zog die Familie Fellini von der Via Dardanelli zuerst in den Palazzo Ripa auf dem Corso d'Augusto 115 um und dann in den Palazzo Ceschina, in der Via Gambalunga 48, der heute wie damals derselbe ist. Nur dass sich früher daneben das „Politeama“ befand, über das Fellini viel erzählte. Im Februar 1929, dem denkwürdigen Jahr des „großen Schnees“, zog die Familie erneut um und zwar in die Via Clementini 9 und zwei Jahre später nur ein paar Hausecken weiter in die Via Dante 9 (heute Nr. 23). Kezich schreibt hierzu: „An die Häuser, in denen ich gewohnt habe, erinnere ich mich gut, mit Ausnahme von einem: meinem Geburtshaus. Als ich schon sieben Jahre alt war, haben wir an einem Sonntagnachmittag ein Kutschfahrt unternommen. Im Winter war der Landauer geschlossen. Wir saßen zu sechst darin: meine Eltern, meine Geschwister und das Dienstmädchen, alle dort zusammengequetscht im Dunkeln, weil das Fenster geschlossen bleiben musste, da es sonst hereingeregnet hätte. Ich habe außer den Gesichtern meines Vaters und meiner Mutter im Halbdunkel überhaupt nichts gesehen. Deshalb freute ich mich immer sehr, wenn ich neben dem Kutscher auf dem Kutschbock sitzen durfte, denn dort oben bekam man wenigstens Luft. An jenem Sonntagnachmittag bog die Kutsche in eine Straße ein, durch die wir noch nie gekommen waren. Dort gab es eine Reihe von Häusern, die





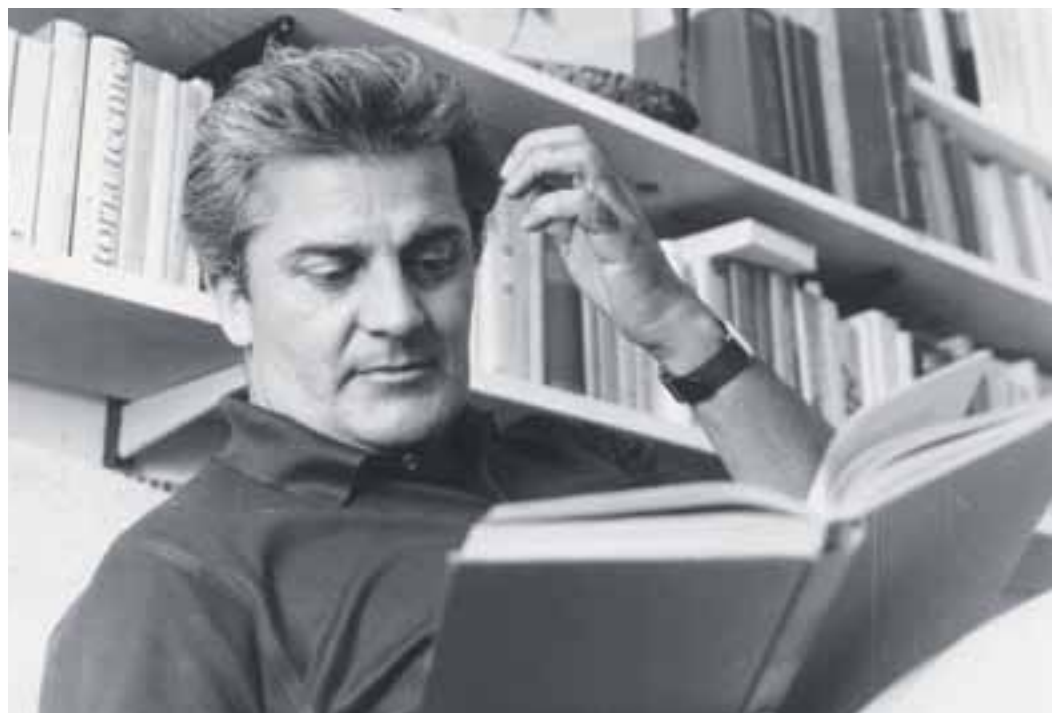
alle aneinander angebaut waren. Papa sagte: „Hier bist du geboren“ und schon war die Kutsche vorbeigefahren. Das erste Haus, an das ich mich wirklich erinnere ist der Palazzo Ripa. Den gibt es immer noch, es ist ein Palazzo auf dem Corso. (...) Eines Morgens hörte ich dort lautes Gemuhe und lange Klagelaute. Der Innenhof des Palazzos war voller Ochsen und Esel. Vielleicht war da ein Viehmarkt, keine Ahnung.“ Fellini begann, den Kindergarten der Ordensschwwestern des hl. Vinzenz (San Vincenzo) zu besuchen. „In den Kindergarten bin ich zu den Vinzentinerinnen gegangen, denen mit den Flügelhauben“. In dieser Tracht ließ er später in vielen seiner Filme die Nonnen auftreten. Und in dem Buch *Il mio paese* erzählt er auch über die Prozessionen, an denen er als Kind teilnahm, insbesondere jene, bei der eine der Nonnen ihm sagte, er müsse aufpassen, dass die Kerze nicht ausgehe, „weil Jesus das nicht will“. Worauf er verzweifelt gegen den Wind ankämpfte, bis er schließlich so fertig mit den Nerven war, dass er zu heulen anfang. Mit sieben Monaten konnte er die Tiergeräusche nachmachen, mit einem Jahr konnte er laufen. Er war ein pausbackiges, robustes Kind, das erst später in besorgniserregender Weise abmagerte. Die Eltern zogen zwar häufig um, entfernten sich jedoch nie weit vom Stadtzentrum.

Und die Mutter zog dann später, als sie wieder von Rom nach Rimini zurückkehrte, wohin sie gegangen war, um dem dort studierenden Sohn zu folgen, in die Via Oberdan, 1. Dort wohnte dann später auch Fellinis Schwester Maddalena mit ihrer Familie, dem Ehemann Giorgio und der Tochter Francesca.

1921, dreizehn Monate nach Federico, wurde am 27. Februar sein Bruder Riccardo geboren.

Riccardo Fellini

Von den Gesichtszügen her glich er seinem Bruder sehr, doch schon bald stellte sich heraus, dass er einen völlig anderen Charakter hatte. Es wird erzählt, dass er im Gegensatz zu dem kreuzbraven Federico ein wahrer Teufel war, wie von der Familie und den Verwandten bestätigt wurde. Sie wuchsen zusammen auf und waren bis zum Ende ihrer Jugend eng verbunden. Der sehr junge Riccardo folgte seinem älteren Bruder nach Rom, wo er Schauspieler wurde, auch wenn er eigentlich davon träumte, eine Karriere als Sänger zu machen. In der Hauptstadt besuchte er die Schauspielklassen am Centro Sperimentale di Cinematografia. Seine erste kleinere Rolle spielte er im Jahre 1942 in Mario Mattolis Film *I tre Aquilotti*. Während seiner Karriere als Schauspieler übernahm er mehrere kleine Rollen in etwa zehn Filmen, u.a. auch in *Die Müßiggänger* unter der Regie seines Bruders Federico und in Marco Ferreris *Die Bienenkönigin (L'ape regina)*. 1962 inszenierte er nach eigenem Drehbuch seinen einzigen Kinofilm *Storie sulla sabbia* (Geschichten auf dem Sand). Ansonsten produzierte er hauptsächlich Dokumentarfilme für das italienische Fernsehen (RAI) und für private Auftraggeber. Darüber hinaus zeichnete er im Auftrag von verschiedenen Filmgesellschaften als Organisator und Produktionsleiter für verschiedene Filme verantwortlich. Für das italienische Fernsehen verwirklichte er vor allem Dokumentarfilme, bei denen es um die Beziehung zwischen Mensch und Tier ging, was die Kritiker dazu veranlasste, ihn als Tierschützer vor seiner Zeit zu definieren. Darunter die für die RAI produzierte Tierserie *Zoo folle*, die in den Siebziger Jahren ausgestrahlt wurde und ihm großen Erfolg bescherte. Er starb am 26. März 1991. Stefano Bisulli und Roberto Naccari haben einen Dokumentarfilm über Riccardo Fellini mit dem Titel *L'altro Fellini (Der andere Fellini)* gedreht, um dem Leben und dem Kunstschaffen des jüngeren Bruders von Federico Tribut zu zollen.





Oben, links
**Weitere Wohnung
von Fellinis Familie
im Palazzo Ceschina,
Via Gambalunga 48**

Oben, rechts
**Haus der Mutter
und Schwester von
Federico Fellini in
der Via Oberdan 1**

Unten
**Fulgor-Kino auf
dem Corso d'Augusto
(Archivfoto)**

Als Federico ins Schulalter kam, besuchte er zwei Grundschulen. In der Bibliothek von Rimini wird eine kleine Kostbarkeit aufbewahrt, nämlich ein Heft mit der handgeschriebenen Aufschrift: „Buch von Fellini Federico Klasse III der Tonini-Schule, Schüler von Lehrer Giovannini“. Er war ein ruhiger Schüler, der sehr hübsch zeichnen konnte. „In den Teatini-Schulen habe ich mein erstes und zweites Grundschuljahr verbracht. Ich war damals mit diesem Carlini in der Klasse, mit dem zusammen ich den Erhängten am Marecchia gesehen hatte. Der Lehrer war einer, der die Schüler immer verprügelte und nur an den Festtagen plötzlich freundlich wurde, wenn die Eltern ihm Geschenke brachten. (...) In den Jahren nach der Grundschule wurde ich nach Fano geschickt in ein kleines Provinzinternat der Padri Carissimi. Die Geschichten über die Saraghina mit der Entdeckung von Sexualität und den Bestrafungen, die mir dafür zuteil wurden, habe ich bereits in 8 ½ erzählt.“ Und genau so ist es. Er ist der Junge in dem Film, der kleine Guido mit dem schwarzen Umhang und der schwarzen Mütze. Er ist es, der die anderen Jungen an den Strand führt, um der aufreizenden dunkelhaarigen Saraghina, die sich häufig am Strand in einem Bunker aufhält, beim Rumbatanzen zuzusehen. Aber er weiß nicht, dass die Saraghina, wie ihm später sein Beichtvater erklären wird, der Teufel ist! „Ich wusste es nicht, ich wusste es wirklich nicht“ - antwortet er im Film, nachdem er vor allen Lehrern, seiner Mutter und seinen Klassenkameraden öffentlich bloßgestellt wurde und die härteste Strafe über sich ergehen lassen musste: das Knien auf Kichererbsen.

Federico war ein kränkliches Kind und aufgrund eines Schilddrüsenproblems sehr mager.

Doch von klein an legte er eine blühende Fantasie an den Tag, die nicht nur in seinen Zeichnungen zum Ausdruck kam. Mit sieben Jahren hatte er ein Schlüsselerelebnis, als er zum ersten Mal mit der Welt des Zirkus in Kontakt kam und davon zutiefst beeindruckt war, was sich später in der zentralen Rolle des Zirkus in vielen seiner Filme widerspiegelte. Mit 7 Jahren also, im Sommer 1927, ereignete sich eine „historische“ Episode: seine „erste Flucht“ (der noch eine zweite und eine dritte folgen sollten, wie er gerne zu erzählen pflegte). „Von der Darbietung des Spaßmachers Pierino, den er in seinem Film *I clowns* wieder zum Leben erweckte, sei der Kleine so aufgeregt geworden“, schreibt Kezich, „dass er, als der Zirkus seine Zelte abbrach, von zu Hause fortlief und sich der Karawane anschloss.“ Diese „erste Flucht“ wurde von der Mutter des Flüchtlings stets in Abrede gestellt, auch wenn Fellini selbst jedes Mal darauf beharrte, dass etwas Wahres daran sei. Das vergnügliche Urerlebnis des Zirkusspektakels war demnach so groß, dass er Lust bekam, dabei mitzumachen, und sich entschloss, sich nie mehr davon zu trennen.

Die Grundschuljahre waren auch die Zeit, in der das Kino Fulgor in Rimini anfang, sein zweites Zuhause zu werden, wo er hinging, um mit den Freunden Radau oder Scherze zu machen oder Unfug zu treiben oder einige Jahre später, sich auf

Oben, links
**Federico Fellini und
sein Bruder Riccardo**

Oben, rechts
**Standfoto beim Drehen
des Films *Amarcord*,
mit Federico Fellini**

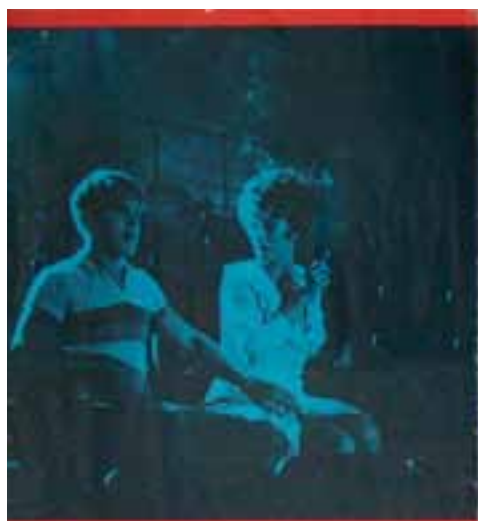
**und Gradisca (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Unten
**Filmplakat zum
Film *Amarcord***

ein mehr oder weniger imaginäres Abenteuer einzulassen, wie beispielsweise jenes mit der Gradisca in *Amarcord* oder das des Fausto, das er in *Die Müßiggänger* später erzählte.

„Alle wissen, dass das Kino Fulgor in Rimini der Ort ist, an dem ich als Kind das Kino entdeckte. Einmal, als ich mir zum siebten Mal Valentino im Film *Der Scheich (Lo sceicco)* anschaute, schwebte kurz vor der Vorführung eine phänomenale, mit Rubensformen gesegnete Blondine in den Raum und zeigte dem Platzanweiser zwei Karten. „Wo ist die andere Person?“ fragte dieser. „Ach wissen Sie“, sagte die Blondine unter ihre Schminke leicht errötend, „ein Sitz ist für mich sehr unbequem, deshalb nehme ich immer zwei.“ „Na dann viel Glück!“ antwortete der amüsierte Platzanweiser, „Sie haben den Sitz Nr. 34 und 53.“ Diese Geschichte erzählte er im Buch *Ich bin ein großer Lügner*, seinem letzten umfangreichen Interview, und ließ uns damit erkennen, warum seine Aufmerksamkeit so häufig von den üppigen Kurven gewisser Blondinen gefangen genommen wurde.

Als Erwachsener zog es Fellini vor, als *Infante terribile* in Erinnerung zu bleiben, das Lausbubenstreiche ohne Ende ausheckt. In Wirklichkeit sind sich alle Zeugen darüber einig, dass er ein ganz lieber, braver Junge war. Sie erzählen, dass er mit dem Puppentheater spielte und mit selbst gebauten Puppen seine eigenen Vorführungen inszenierte. Auf entsprechende Fragen antwortete er, dass er später Puppenspieler werden wolle. Außerdem scheint er schon sehr früh die Techniken der Comic-Zeichnungen erlernt zu haben, indem er die Witzzeichnungen aus dem *Corriere dei piccoli* und anderen Zeitschriften für Kinder nachzeichnete. Die Comics, „diese lustigen Figuren, die mit dem „Corriere dei Piccoli“ in meine Welt kamen, den mir mein Vater jeden Samstag mitbrachte“, machten ihn glücklich, wie er Vincenzo Mollica in dem Buch *Fellini. Parole e disegni. (Fellini. Worte und Zeichnungen)* erklärte. „Das waren meine lustigsten, treuesten und verlässlichsten Spielkameraden, in jener Zeit, in der mein Leben aus Schule, Prozessionen und Aufmärschen bestand: der typischen Atmosphäre der 30er Jahre eben.“ Am 17. Oktober 1929 kam dann die kleine Maria Maddalena auf die Welt, die von Federico und Riccardo neugierig erwartet und sofort in „Bàgolo“ umgetauft wurde.



FRANCO CRISTALDI ...
FEDERICO FELLINI AMARCORD
di FEDERICO FELLINI, TONINO GUERRA, 1973, F.E. - P.R.F. - TECHNICAL - P.I.C.



A tavola in Casa Fellini

RICETTE DA OSCAR
DELLA SORELLA MADDALENA



Maria Maddalena Fellini

Im Erwachsenenalter glich sie Federico sowohl von den Gesichtszügen als auch vom Körperbau sehr. Sie lebte in Rimini, wo sie auch heiratete und ihre Tochter Francesca zur Welt brachte. Eine gewisse Zeit lang arbeitete auch sie als Schauspielerin für Kino, Fernsehen und Theater. Da sie erst relativ spät und etwas zufällig zum Film kam, tauchte sie zum ersten Mal in einer Rolle im Episodenfilm *La domenica specialmente* der Regisseure Giuseppe Bertolucci, Giuseppe Tornatore, Francesco Barilli und Marco Tullio Giordana auf, der 1991 in die Kinos kam.

Anschließend spielte sie Rollen in verschiedenen anderen Filmen, u.a. in *A rischio d'amore* von Vittorio Nevano, in einer Episode der Fernsehserie *L'ispettore Sarti* von Giulio Questi, in *Hors saison* von Daniel Schmid und in *Bonus Malus* von Vito Zagarrio. Sie hatte ihren letzten Auftritt 1995 in dem Film *Viaggi di Nozze* von Carlo Verdone. Nach dem Tod von Federico im Jahre 1993 rief sie zusammen mit der Gemeinde Rimini und der Region Emilia Romagna die sog. Fondazione Federico Fellini (Fellini-Stiftung) ins Leben und stellte dafür einen Teil des Hauses der Familie zur Verfügung, um dort das Fellini-Museum unterzubringen.

Maddalena Fellini erzählte immer mit amüsiertes Ironie über ihre späte Berufung zur Schriftstellerin. 1993 wurde ihr erstes Buch bei dem Rimineser Verlag Guaraldi unter dem Titel *Storie in briciole di una casalinga straripata* veröffentlicht, bei dem es sich um eine Sammlung von Anekdoten und Abenteuern der Familie Fellini handelt.

Darauf folgte ein Buch mit dem Titel *A tavola con Federico Fellini, Le grandi ricette della cucina romagnola* (Zu Tisch mit Federico Fellini. Die besten Rezepte der romagnolischen Küche), in dem sie die Rezepte zusammengefasst hat, die sie für ihren Bruder kochte und die er eine "Geschmackssymphonie" nannte. Das Vorwort dazu stammt von dem Dichter Tonino Guerra und die Einleitung von Francesca Fabbri Fellini (erschienen beim Verlag Idea Libri, Santarcangelo di Romagna, 2003). Sie starb am 21. Mai 2004 im Alter von 74 Jahren nach langer Krankheit in ihrem Haus in Rimini.

Zwanzig Jahre nach dem Tode von Federico Fellini beschloss Francesca, seine Nichte und Tochter von Maddalena, im April 2013 das von ihrer Mutter zuvor veröffentlichte Buch durch neue Inhalte zu bereichern und verwandelte es so praktisch in ein persönliches kulinarisches "Amarcord" mit bisher noch unveröffentlichten Anekdoten und Lieblingsgerichten des berühmten Onkels. Das Buch ist unter dem Titel: *A tavola in casa Fellini. Ricette da Oscar della sorella Maddalena*. (Zu Tisch im Hause Fellini. Oscarverdächtige Rezepte der Schwester Maddalena) beim Verlag Rare Earth Publishing House in Mailand erschienen.

Oben, links
**Palazzo Gambalunga
- Palazzo Visconti
(heute Sitz der
Bibliothek und zu
Fellinis Zeiten**

**auch des Gymnasiums
G. Cesare) Eingang
von der Via Tempio
Malatestiano**
Oben, rechts
Palazzo Gambalunga,

**Eingang von der Via
Gambalunga**
Unten
**Palazzo Buonadrata
(heute Sitz der
Sparkassenstiftung**

**und zu Fellinis
Zeiten Sitz des
humanistischen
Gymnasiums),
Außenansicht und
Treppenaufgang**

Zur Zeit der Geburt von Maddalena, wie sie von allen genannt wurde, wohnte die Familie Fellini im Haus in der Via Clementini 9, vom Maestro auch als „das Haus seiner ersten Liebe“ bezeichnet, wie wir später noch sehen werden. Nach der Zeit in der Klosterschule der Padri Carissimi in Fano, in der er letztendlich nur das dritte und vierte Schuljahr als Internatsschüler verbracht zu haben scheint, war die Grundschulzeit für ihn abgeschlossen. Im Schuljahr 1930-31 wurde er in die erste Klasse des Gymnasiums Giulio Cesare eingeschrieben, das sich laut seinen Aussagen in der Via Tempio Malatestiano im Palazzo Gambalunga befand, in dem noch heute die Gambalunga-Bibliothek der Stadt untergebracht ist, deren Eingang sich in der gleichnamigen Straße befindet. Sein Nebensitzer war dort sein alter Freund Luigi „Titta“ Benzi, der sich an ein Klassenzimmer im obersten Stockwerk erinnert, das sich fast unter dem Dach an der Ecke der Kreuzung zwischen der Via Gambalunga und der Via Tempio Malatestiano befand. „Das Rauf und Runter auf den Treppen war immer ein Abenteuer. Da gab es Treppen, die einfach nicht enden wollten. Der Rektor, genannt Zeus, glich Feuerfresser, dem Besitzer des Puppentheaters in „Pinocchio“, seine Füße waren so groß wie ein Fiat 600; damit versuchte er, Kinder zu töten. Er teilte Fußtritte aus, die einem den Rücken brechen konnten. Er tat, als bewege er sich nicht, und plötzlich bekam man den Tritt, der einen wie einen Mistkäfer zerquetschte.“ In jener Zeit war Fellini ein begeisterter Leser von Abenteuerromanen, insbesondere von Emilio Salgari, und beim Spielen mit den Freunden standen die Kämpfe der Helden Homers im Vordergrund. „Die Jahre im Gymnasium sind die Jahre Homers und der Kämpfe und Schlachten. In der Schule lasen wir die Ilias und konnten sie sogar auswendig herunter sagen. Jeder von uns hatte sich mit einer von Homers Figuren identifiziert. Ich war Odysseus.“ Danach ging er auf das Gymnasium im Palazzo Buonadrata am Corso d'Augusto 62. Während dieser Jahre hatte er seinen ersten Flirt, wie er erzählt: „(...) ein Flirt auf Distanz, ein Flirt mit den Augen. (...) In den Jahren am Gymnasium verliebte ich mich in die „11-Uhr-Dame“. Um diese Uhrzeit öffneten sich jeden Tag die Jalousien des kleinen Balkons gegenüber und eine wunderschöne Frau im Morgenmantel kam heraus, die mit ihrer Katze, den Kanarienvögeln im Käfig und den Blumen in den Blumentöpfen sprach. Wenn sie sich bückte, um die Blumen zu gießen, verrutschte ihr Morgenmantel etwas und ihr Busen kam zum Vorschein. Wir warteten schon immer ab halb Neun auf diesen Moment. Manchmal trat auch der Mathematiklehrer, der normalerweise mit den Händen auf dem Rücken Kilometer zwischen unseren Schulbänken zurücklegte, ans Fenster, folgte unseren Blicken und beobachtete die Szene, wobei er ständig mit den Füßen wippte.“ Neben Titta Benzi, mit Spitznamen „der Dicke“ genannt, gehörten zur Gruppe seiner Schulkameraden im Gymnasium Mario Montanari, der wie Titta sein ganzes Leben in Rimini wohnen blieb und zusammen mit Fellini später die Dreier-Clique „Tris“ bildete, Luigino Dolci, der Sohn seiner Hausbesitzerin





Oben
**Federico Fellini und
seine Mitschüler und
Lehrer im Gymnasium
(Vorletzter rechts in
der 2. Reihe)**

Unten
**Federico Fellini mit
Jackett und Krawatte
auf dem Fahrrad mit**

**seinen Freunde am
Lungomare (Zweiter
von rechts)**

und Sega (mit Spitznamen „Bagarone“), der Klassenbeste, der später nach Rom umzog. Die Familie Montanari hatte eine schlossähnliche Villa auf dem Hügel von Covignano, dem hochgelegenen Teil von Rimini, auch heute noch die elegante Nobelgegend von Rimini. „Das Landschlösschen der Familie Montanari, La ‚Carletta‘ genannt, war für uns das Nonplusultra der Aristokratie und Eleganz“, erinnert sich Titta Benzi, „dorthin haben wir die Mädels mitgenommen, meist junge Schneiderinnen; dort haben wir Feste zum Tanzen, Spaßhaben oder Abhalten von fiktiven spiritistischen Sitzungen organisiert....wir ‚Pataca‘ (romagnolischer Ausdruck, der so viel wie sympathischer aufgeblasener Taugenichts bedeutet, Anm.d.Ü.), für die wir uns hielten. Es war vor allem die Zeit der ersten Küsse und des Grammophons, das sich ständig drehte und dieselbe Platte spielte: Star dust.“

1933 besuchte der junge Federico zum ersten Mal Rom. Er beschrieb dieses Erlebnis mit folgenden Worten: „Was mir am meisten dort auffiel, war die Rüpelhaftigkeit, mit der einem die Menschen in der Stadt fast überall begegneten. Rüpelhaftigkeit und Vulgarität. Aber es fiel mir nicht negativ auf. Schon damals spürte ich intuitiv, dass die Vulgarität Teil des Charakters von Rom ist. Es ist die herrliche Vulgarität, die uns die lateinischen Schriftsteller Plautus, Martial und Juvenal in ihren Werken übermitteln haben. Es ist die Vulgarität des *Satyricon* von Petronius. Die Vulgarität ist eine Befreiung, ein Sieg über die Angst vor dem schlechten Geschmack, eine Befreiung vom Spießbürgertum. Für den, der Rom beobachtet, um ein kreatives Bild von dieser Stadt zu zeichnen, ist die Vulgarität eine Bereicherung, ein faszinierender Aspekt, den sie ausstrahlt.“

1934 veröffentlichte Achille Beltrame in der Sonntagszeitung *Domenica del Corriere* eine Zeichnung von Fellini, die einen Mondfisch zeigt, der am Strand von Rimini angespült wird. Im Jahr darauf, im Juni 1935, legte Fellini dann am Liceo Monti in Cesena seine Reifeprüfung ab. Schön uniformiert wurde er nach Forlì geschickt, um in der Ehrengarde für Vittorio Emanuele III. zu stehen, der zur Ausstellungseröffnung des Malers Melozzo da Forlì anreiste. Kezich schreibt: „Auf Federico wirkt der König wie ein Kaninchen und er reizt die anderen zum Lachen, indem er seine Grimassen nachahmt.“ 1936 nahm er am Zeltlager der faschistischen Jugend (*Gioventù italiana del littorio*) in Verucchio teil, einem 20 km im Hinterland von Rimini gelegenen Ort, wo er ein paar Karikaturen von Balilla-Musketieren anfertigt (die „Opera Balilla“ war die faschistische Organisation der Acht- bis Vierzehnjährigen. Anm.d.Ü.). Diese wurden veröffentlicht und waren die ersten Werke, die von ihm publiziert wurden. „Dem Jungen eröffnet sein karikaturistisches Talent die Chance, sich Sympathien zu erwerben und das erste Geld zu verdienen“, erläutert Kezich weiter. Auch in der Schule nahm er die Lehrer für sich ein, weil er schöne Porträts von ihnen zeichnete. Ein wichtiges Ereignis war für Fellini auch die Ankunft der Familie Soriani in Rimini, die in das Haus gegenüber einzogen und eine hübsche Tochter namens Bianca hatten, die zwei

Oben, links
**Palazzo „Malatesta“
mit Laden, in
dem Fellini das
Porträtstudio FeBo
gegenüber dem**

**Malatesta-Tempel
eröffnet hatte**
Oben, rechts
**Zeichnung von
Federico Fellini: der
'Pataca' in *Amarcord***

Unten, links
**Historische
Postkarte von Rimini:
Augustusbogen**

Unten, rechts
***Il Corriere dei Piccoli*,
den Fellini als Kind
so liebte**

Jahre jünger als er war, und in die er sich verliebte. „Bianchina war eine Brünette, die ich vom Bett in meinem Zimmer aus sehen konnte. Das erste Mal erscheint sie hinter der Scheibe eines Fenster oder - ich weiß nicht mehr - gekleidet wie ein kleine Italienerin, mit schönen schweren Brüsten wie die einer jungen Mutter.“ Kezich schreibt dazu: „Wenn er mit seinen Freunden von ihr spricht, vergleicht er sie mit berühmten Schauspielerinnen wie Kay Francis und Barbara Stanwyck. Aber das aufblühende Idyll löst große Missstimmigkeiten aus: Als Signora Fellini Bianchinas Mutter auffordert, besser auf ihre Tochter aufzupassen, hagelt es bei den Sorianis Ohrfeigen und Strafen.“ Doch die beiden ließen sich nicht einschüchtern und Federico erlebte seine Verliebtheit so intensiv, dass er beim tausendsten Verbot seiner Mutter, das Mädchen zu treffen, aus Verzweiflung in Ohnmacht fiel. Scheinbar war es den beiden ein paar Mal gelungen, mit dem Fahrrad einen Ausflug über den Augustusbogen (Arco d'Augusto) hinaus zu machen und noch legendärer war ihre Flucht im Zug nach Bologna, die jedoch damit endete, dass sie nach zwei Stunden von der Bahnpolizei aufgegriffen wurden, auch wenn Bianchina selbst dies später leugnete. 1938 zog die Familie von Bianchina nach Mailand um. Federico sah also seine Geliebte in Rimini nicht mehr, schrieb ihr aber viel und, wie Titta sich erinnert, fuhr er nach einem Jahr hin, um sie zu besuchen. Sie wurde zu der Pallina (abgeleitet von „nasetto a palla“ - Kugelnäschen) in den Geschichten, die Fellini in der populären satirischen Zeitung „Marc'Aurelio“ erzählte, und genauso hieß später die Verlobte und Braut der Figur Cico (Federico) in einer Reihe von Radiosendungen, der Giuletta Masina ihre Stimme lieh. Aus dieser Zeit stammen viele der Geschichten über Liebe, Schule und seine persönliche Entwicklung, die später Eingang in die journalistischen Rubriken fanden, sei es in die Erzählungen, die im „Marc'Aurelio“ veröffentlicht wurden, sei es in die Karikaturen, die er in der humoristischen Wochenzeitung „Il Travaso delle idee“ publizierte. Im Juli 1938 legte er dann also seine schriftliche Abschlussprüfung am Liceo Monti in Cesena und die mündlichen Prüfungen am Liceo Morgagni in Forlì ab und hatte somit das Abitur in der Tasche. Die bestandene Prüfung war überschattet vom Selbstmord eines Klassenkameraden, der verzweifelt war, weil er die Reifeprüfung nicht bestanden hatte. „Das ist ein weiterer Grund für die sich in seinem Herzen festsetzende Verbitterung gegen die nutzlose und deprimierende Schule,“ so Kezich, „die er in *Amarcord* schwer verurteilt.“

3. FeBo und Fellinis Beziehung zum Meer

Im Jahre 1937 gründete Fellini zusammen mit seinem Freund, dem Maler Demos Bonini, ein Porträtstudio mit dem Namen „FeBo“, in dem, wie er selbst schreibt, „Karikaturen und Porträts von Damen, auch zu Hause,“ angefertigt wurden. Der Name ergab sich aus den Initialen der beiden Künstler, denn Fellini





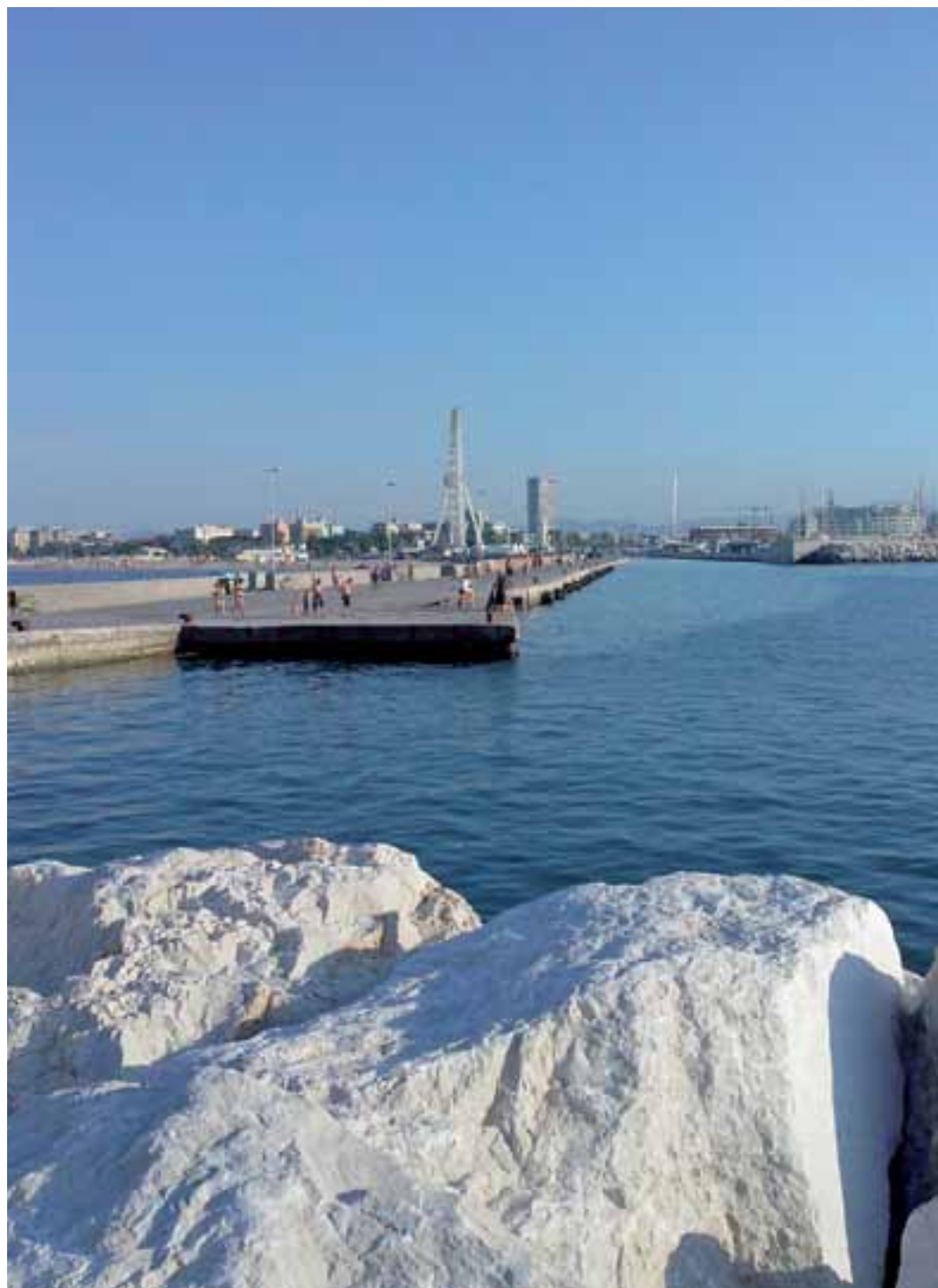
signierte seine Werke mit FE (für Fellas, wie er sich nennt), während Bonini sie kolorierte und mit BO signierte. „Das Studio befand sich fast direkt gegenüber dem Dom, in einem eindrucksvollen Gebäude.“ Schnell wurden die beiden berühmt, und Federico versuchte sofort, diese Tatsache auszunutzen. Er schlug dem Besitzer des Kinos Fulgor vor, Karikaturen von Filmstars der laufenden Vorstellungen anzufertigen, die er dann als Werbeplakate für das Kinoprogramm nutzen könnte - natürlich verlangte er im Gegenzug dafür Freikarten.

„Im Winter ging man in Rimini abends ans Meer, das in den Nebelbänken verschwand: Überall waren die schweren Rolläden heruntergelassen, die Pensionen geschlossen, und es herrschte ein große Stille unterbrochen nur vom Rauschen des Meeres. Im Sommer hingegen gingen wir an den Strand und um die Liebespaare zu ärgern, die sich hinter den Booten liebten, zogen wir uns rasch aus, traten nackt vor den Mann hinter dem Boot und fragten: „Wieviel Uhr ist es bitte?“ Da ich so mager war und deshalb Komplexe hatte - die andern nannten mich aus diesem Grund auch Gandhi oder „Canocchia“ (Heuschreckenkrebs, üblicher Spitzname in der Romagna für sehr dünne Menschen, Anm.d.Ü.) - wagte ich es nicht, mich im Sommer in Badehose am Strand zu zeigen. Ich lebte ein zurückgezogenes, einsames Leben; ich suchte berühmte Vorbilder, Leopardi vor allem, um meine Abneigung gegen die Badehose, meine Unfähigkeit, wie die anderen zu genießen und im Wasser herumzuplantschen, zu rechtfertigen (vielleicht ist das auch der Grund, warum das Meer so faszinierend für mich geblieben ist, weil ich es nie erobert habe: der Ort, aus dem die Ungeheuer und Gespenster kommen). Wie dem auch sei, um meine Leere auszufüllen, widmete ich mich der Kunst. Ich eröffnete mit Demos Bonini einen Kunstladen.“

Unten am Meer war früher die Pineta, der Pinienwald. Heute sind in Rimini nur noch einzelne Pinien in kleinen Gärten zu sehen. Bei einer Reise, die Fellini Anfang der Sechziger Jahre nach Palmariggi unternahm, soll er sich daran erinnern haben, wie er als Kind die Pinien in Rimini hochgeklettert ist, um zu versuchen, die Zikaden zu sehen, die den ganzen Tag über zirpten. Er beschrieb bei dieser Gelegenheit auch, wie er sich an ihrem Gesang berauschte, in diesem majestätischen Schallkörper der Stille zwischen dem Grün und dem Staub, in dem der Sommer vollkommen zu sein schien. Heute gibt es nur noch wenige Bäume, die krumm und krank sind, und auch das Zirpen der Zikaden ist nicht mehr hören. Dafür hört man die Kinder, die zwischen den Spielgeräten Fangen spielen. Das Meer der Kindheit und der Jugend, das immer den Hintergrund für seine Stadt bildete und das er wie alle Riminesen in seiner historischen Form erlebt, hat einen unauslöschlichen Eindruck bei ihm hinterlassen. Nicht umsonst besteht eine untrennbare Beziehung zwischen dem Meer und dem fellinesken Expressionismus. Fellini war der Ansicht, dass der wahre Realismus der des Visionärs sei, und sein Stil zielt in dieser expressionistischen Betrachtungsweise auf die Umsetzung von

tiefen Seelenzuständen, dem Unbewussten und der emotionalen Komponente in Bildern ab. Im Film *8 ½* zeigt er uns Alpträume auf. In *Fellinis Satyricon* und in *La dolce vita* lässt er Monster entstehen und verändert Morphologien und Farben. In *Fellinis Casanova* zeigt er uns ein nur angedeutetes und künstliches Meer und in *Fellinis Schiff der Träume* simuliert er das Meer im Studio mit enormen Zellophanbögen, die als solche erkennbar sind. Eine weitere Konstante bei Fellini ist die fast immer negative symbolische Konnotation des Meeres, wie er selbst bestätigte. Nichtsdestotrotz versichert der Dichter Eumolpo in *Fellinis Satyricon*: „Das Meer ist gut.“ Im Allgemeinen verbergen sich für Fellini in den Tiefen des Meeres monströse Wesen, die bei bestimmten Gelegenheiten an die Oberfläche kommen, am Meer ereignen sich ruchlose Schandtaten, gestern wie heute, und das Meer bildet fast immer den Hintergrund von Situationen und Gefühlen mit negativem Vorzeichen.

Und doch war sein Meer immer ein rekonstruiertes, zuerst in der Erinnerung, dann in der Fantasie und zuletzt in den Filmstudios. Das beschrieb er selbst so, beispielsweise in einer Erzählung mit dem Titel *Ciliegie e mari di plastica (Kirschen und Meere aus Plastik)*, die in dem Buch *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo. (Ich bin ein großer Lügner)* enthalten ist: „Filme das echte Meer und es wird falsch aussehen. Versuch eine Plastikmeer deiner Erfindung zu filmen und diese kreierte Realität wird interessanter, weil es sich um eine intensiviertere Realität handelt, die an die Macht der Suggestion gebunden ist. Das ist das Gegenteil des Hyperrealismus der Spezialeffekte von Hollywood. Man braucht nur ein Leintuch, zwei Kilo Parmesankäse und zwei Techniker: Und schon hat man das schönste Gewitter!“





Franco Corbelli presenta



Federico Fellini
E la nave va

una Coproduzione RAI Radiotelevisione Italiana e VHS Produzione s.r.l. (Italia) GAUMONT ITALIA
Produttore associato Aldo Neri per la SIM. Registrazione della VHS Produzione s.r.l.

GAUMONT

Fellini und das Meer
Das Meer in seinem filmischen Werk,
Auszug aus "Fellini e il mare" (Fellini und das Meer)
von Roberto Nepoti

"In der Komplexität der fellinianischen Darstellung, überschwemmt das Meer einen Großteil der Filmografie des Rimineser Regisseurs: bisweilen als begründete geografische Präsenz, aber nicht nur (die Filme, die in Rimini spielen); andere Male mit einer wesentlichen Funktion für den Handlungsablauf, die dann die gesamte Erzählstruktur überdeckt (*Fellinis Schiff der Träume*); und wieder andere Male mit einer stark symbolischen Tragweite (*Casanova*). Während das Meer manchmal auf natürliche Weise dargestellt wird, wird es häufiger transfiguriert, künstlich simuliert oder sogar nur angedeutet. Indess muss darauf hingewiesen werden, dass das Meer sich in diesen vielgestaltigen Varianten nie darauf beschränkt, eine illustrative Funktion zu haben und nur als Hintergrund zu dienen, wie es bei den meisten Filmen der verschiedensten Epochen der Fall war. Ganz im Gegenteil: Bei Fellini hat das flüssige Element fast immer eine symbolische und erzählerische Bedeutung, die immer offensichtlicher wird, je weiter die zeitliche Entwicklung von Fellinis Filmschaffen voranschreitet. Im Film *Der weiße Scheich (Lo sceicco bianco)* (1952) taucht das Meer zum ersten Mal auf, in einer Sequenz, die acht Minuten am Strand von Ostia dauert, bei der die frisch vermählte Wanda wie in einem Traum ihr Idol sieht, ihren Fotoroman-Helden, den jämmerlichen Schauspieler Fernando Rivoli, der in den erotischen Träumen der jungen Frau verkleidet als fabulöser Scheich herumgeistert. Nachdem er ihr in der berühmten Szene mit der Schaukel erschienen war, fährt er mit ihr in einem winzigen Segelboot, einem lächerlichen Ersatz für eine romantische Feluke, aufs Meer hinaus und versucht sie - nur wenige Meter vom Ufer entfernt - auf plumpe Art zu verführen. Die Sequenz, die mit der Bestrafung des treulosen Werbers durch die muskulöse Ehefrau endet, ist eine Parodie, aber auch grotesk und bitter. In dem Film *Die Müßiggänger* (1953), der ausschließlich in Rimini spielt, kommt dem Meer mindestens in fünf Sequenzen eine für den Handlungsablauf wesentliche Rolle zu: Eine ist wieder die einer traurigen Verführung, als der homosexuelle Leiter der Schauspieltruppe einen der Freunde, Leopoldo, bei Nacht, Wind und wogendem Meer mit an den Strand zerrt. Und die letzte, als Fausto in panischer Angst seine Frau sucht, die mit der Tochter abgehauen ist, und die damit endet, das Priester und Seminarschüler auf der Strandpromenade herumrennen. Auch der Film *La Strada* ist wie in einem geschlossenen Erzählkreis zwischen zwei Sequenzen am Strand eingebettet (und von einer dritten unterbrochen). In der ersten Sequenz kauft Zampanò das arme Mädchen Gelsomina von ihrer Mutter ab, die in einer armseligen Hütte am Strand lebt. Die letzte, die zu den herzerreißendsten des gesamten Filmschaffens des berühmten Regisseurs gehört, spielt sich bei Nacht ab: Der Mann geht von Gewissensbissen und Verzweiflung getrieben an den Strand

Oben
**Filmplakat zum
Film *Lo sceicco bianco*
(*Der weiße Scheich*)**

Unten
**Mole mit dem
Lungomare
(Strandpromenade)
im Hintergrund**

und bricht dort zusammen. Ganz berühmt ist auch die Schlusszene von *La Dolce vita* (1960), noch ein Film der am Meer endet: Dieses Mal spielt die Szene im grellen Sonnenlicht. Die Bitterkeit des Protagonisten Marcello über den moralischen Zerfall spiegelt sich in einem riesigen Meeresungeheuer wieder, das aus mysteriösen Gründen an den Strand von Fregene gespült wurde; hingegen kommt ihm das blonde Mädchen am Kiosk wie ein Symbol der Unschuld vor, die er für immer verloren hat. Auch der Film *8 ½* (1963) beginnt mit einer Szene, bei der das Meer eine Rolle spielt: Der Filmregisseur Guido, der von Marcello Mastroianni interpretiert wird und als Alter Ego Fellinis leicht zu erkennen ist, träumt vom Himmel herab auf einen Strand zu fallen. Auch die berühmte Szene mit der Saraghina und der damit verbundenen Entdeckung der Sexualität des Jungen in der Titelrolle, die eher angsteinflößend als aufheiternd ist, spielt am Meeresstrand, wo die Frau mit ihren üppigen Formen, die fast eine animalische Projektion des sexuellen Begehrens darstellt, sich in einem seltsamen Tanz zur Musik von Nino Rota bewegt. In *Fellinis Satyricon* (1969) dauert die erste Sequenz auf dem Schiff des römischen Kaisers voller Gräueltaten ganze dreizehn Minuten, die in dem Höhepunkt enden, dass ein weiteres mysteriöses Seeungeheuer wie das in *La Dolce vita* aus dem Meer gezogen wird; im Nachspann sehen wir wieder ein Schiff, das sich auf der Reise zur Entdeckung von unbekanntem Welten befindet. Konstant ist die Präsenz des Meeres auch in *Amarcord* (1973), im Hintergrund eines völlig in den Traum eingetauchten Rimini. Die Schlüsselszene ist die des vorüberfahrenden Überseedampfers Rex, der von vielen Bewohnern der Stadt von kleinen Booten aus verfolgt wird. Hier haben wir es mit einer nächtlichen Szene im Schwebezustand zu tun. Den Überseedampfer sieht man wie eine Lichterscheinung, die aus dem Dunkeln hervorbricht: Alles ist hell erleuchtet, das stimmt, aber die Atmosphäre hat eigentlich nichts Festliches, sondern scheint vielmehr von einem Gefühl des Mysteriösen, Vergänglichen erfüllt. Und in *Casanova* (1976) darf das Meer natürlich auch nicht fehlen. Hier sind es die Bilder der Lagune von Venedig, ganz im Einklang mit der Geschichte, aber mit demselben schaurigen, unheilvollen Klima des gesamten Films. Der Höhepunkt der Beziehung Fellinis zum Meer wird jedoch in *Fellinis Schiff der Träume* (1983) erreicht, der von Anfang bis Ende auf den Wellen spielt. Auch dieses Mal rufen die Bilder des Meeres kein Gefühl der Freude oder der Vitalität hervor. Nicht nur, weil das Meer als Ort für die Feier einer Bestattung gewählt wurde, bei der die Asche der Opernsängerin Edmea Tetua dem Meer übergeben werden soll, sondern auch weil das Meer der Schauplatz der Apokalypse am Ende ist, bei der das Bombenattentat eines jungen Serben auf einen austro-ungarischen Panzerkreuzer dazu führt, dass dieses Kanonen auf den Passagierdampfer abfeuert, der daraufhin sinkt, was insgesamt als Metapher für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu sehen ist.“



ALBERTO SORDI **BRUNELLA BOVO** **LEOPOLDO TRIESTE**
ALDO LADI - ANTONIO ALIBONTE - LINA MASSETTA - ENZO MILLOSE - GIANFRANCESCO RINALDI - ALVARO SANCHEZ
e **GIULIETTA MASINA** *in un film di FEDERICO FELLINI*

**LO
SCEICCO
BIANCO**



KAPITEL III
**FREUND-
SCHAFTEN**

Der Epos der Müßiggänger

Wir schreiben das Jahr 1953 und der inzwischen kaum über dreißigjährige Regisseur greift für die Idee zu seinem Film *I vitelloni* (*Die Müßiggänger*) auf Episoden und Erinnerungen seiner Jugend zurück, die voll von Gestalten war, die dazu bestimmt sind, im Gedächtnis zu bleiben. Die Aufteilung der Handlung in große Episodenblöcke, die Fellini hier zum ersten Mal ausprobierte, sollte von da an ein Markenzeichen von ihm werden. Fellini schrieb das Drehbuch zusammen mit dem aus Pescara stammenden Ennio Flaiano und mit Tullio Pinelli. Die Bezeichnung *Vitelloni* ist eigentlich ein Ausdruck, der in Pescara, der Geburtsstadt von Ennio Flaiano in der Nachkriegszeit benutzt wurde. Und Flaiano hatte sich auch vorgestellt, die Handlung in Pescara spielen zu lassen und um ein paar erfundene Figuren herum aufzubauen, die jedoch repräsentativ für die Einstellung und Lebensweise vieler junger Männer in den Städten der 50er Jahre war. Der Ausdruck *vitellò* (wörtlich: Kalb, *vitellone*, wörtlich: großes Kalb) wurde in Pescara (Region Abbruzzen) zur Bezeichnung von jungen Männern gebraucht, die ihre Tage mit Nichtstun in der Bar verbrachten oder auf jeden Fall *Müßiggänger* oder *Rumhänger* waren, die nicht einmal Arbeit suchten. In jener Zeit konnte es leicht vorkommen, dass sich die Jugendlichen untereinander folgendermaßen grüßten: „*Uhe vitellò cum'a sti'?*“ („*He, Du Rumhänger, wie geht's?*“), denn die Jugendarbeitslosigkeit war enorm hoch. Die Bezeichnung ist dann in die normale Umgangssprache übernommen worden, mit der Zeit aber wieder in Vergessenheit geraten. Letztendlich spielte der Film in Rimini, weil Fellini es so wollte. Seine Geburtsstadt, die ebenfalls an der Adria lag, eignete sich bestens dafür. Und in diesem Film findet sich viel von dem Menschen Fellini. Es ist kein Zufall, dass die letzte Szene, als Moraldo Guido vom Zug aus grüßt, von Fellini selbst gesprochen wurde, um das autobiografische Element seines Abschieds von der Geburtsstadt zu unterstreichen. Dieser Abschied war von dem äußerst talentierten Jungen, der so dürr wie eine „*Canocchia*“ (Heuschreckenkrebs) war und den seine Freunde deshalb auch Gandhi nannten, sehnlichst herbeigewünscht worden. Auch wenn viele andere Teile des Drehbuchs ebenfalls autobiografische Züge aufweisen, da sie Situationen und Figuren aus seiner Kindheit beschreiben, hat es der Regisseur vorgezogen, sich von der Realität zu lösen und durch das Vermischen von Erinnerungen und Fantasie eine fiktive Stadt zu erfinden, wie er es auch zwanzig Jahre später mit der Stadt Rimini im Film *Amarcord* gemacht hat. Und wie bei allen seinen Filmen hat er keine einzige Aufnahme in Rimini gedreht, sondern in Firenze, Viterbo, Ostia und Rom. *Die Müßiggänger* war der erste Film Fellinis, der den Weg in das internationale Verleihgeschäft fand. Er war ein Kassenschlager in Argentinien und hatte auch in Frankreich und Großbritannien großen Erfolg. Das Drehbuch wurde für den Oscar in der Kategorie Bestes Originaldrehbuch bei der Oscarverleihung 1958 nominiert. Außerdem wurde der Film in der offiziellen Auswahl für die Internationalen Filmfestspiele von Venedig 1953 präsentiert. „Dieses Mal sind sich Publikum und Kritik einig, wenn sie verkünden, dass ein neuer Regisseur den Durchbruch geschafft habe. Auch die Jury unter dem Vorsitz des mürrischen Eugenio Montale, dem Dichter, der einmal erklärt hat, er verabscheue das Kino, (...) erkennt seine Verdienste an und weist ihm in einem

Oben
**Filmplakat zum
Film *I vitelloni*
(Die Müßiggänger)**

Unten
**Szenenfoto aus dem
Film *I vitelloni* (Die
Müßiggänger) (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Wettbewerb, in dem kein erster Preis verliehen wird, den Silbernen Löwen zu. Insgesamt gibt es sechs Silberne Löwen und Fellinis Name ist der zweite in der Rangfolge.“ (Kezich, 1989).

1. Die Müßiggänger (*I vitelloni*)

Der Film erzählt die Geschichte einer Gruppe von fünf jungen Männern aus Rimini: Leopoldo, der Intellektuelle, Fausto, der Frauenheld, Moraldo, der Reife, Alberto, der ziemlich Kindische, gespielt von Alberto Sordi, und Riccardo, der unverbesserliche Spieler, gespielt von Fellinis Bruder. Bei einem Schönheitswettbewerb am Strand wird die Miss Sirena 1953 ausgezeichnet, aber die Gewinnerin, namens Sandra (Leonora Ruffo), fällt plötzlich in Ohnmacht. Man wartet auf den Arzt, doch der dreißigjährige Schürzenjäger Fausto (Franco Fabrizi) hat intuitiv bereits den Grund für das Unwohlsein begriffen. Er rennt sofort nach Haus, packt den Koffer und bittet seinen Vater um Geld, weil er nach Mailand wolle, um dort Arbeit zu suchen. Sandras Bruder Moraldo (Franco Interlenghi) kommt ihm hinterher und teilt ihm mit, das Sandra schwanger ist. Vom Vater gezwungen bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu heiraten. Bei der Hochzeit sind alle dabei und verspotten den frisch gebackenen Ehemann. Alberto scheint der zu sein, der am selbstsichersten ist. Er vertreibt sich weiterhin die Zeit mit Billardspielen, Scherzen und Wetten. Unter einem Vorwand (eigentlich braucht er das Geld zum Wetten) bittet er seine Schwester Olga, die die einzige in der Familie ist, die arbeitet, um einen Kredit. Obwohl sie ihm das Geld tatsächlich gibt, macht er ihr Vorwürfe wegen ihres geheimen Verhältnisses mit einem verheirateten Mann, der allerdings vorhat, sie zu heiraten. Nach der Rückkehr von der Hochzeitsreise findet der Schwiegervater eine Arbeit für Fausto bei Michele, einem Freund von ihm, der ein Antiquitäten- und Devotionaliengeschäft hat. An diesem Punkt beginnt der Film abwechselnd zwischen den armseligen Abenteuern von Fausto und dem sinnlosen Herumhängen der anderen Mitglieder der Gruppe hin- und her zu schwenken. Denn auch wenn Fausto verheiratet ist und ein Kind erwartet, steigt er weiterhin den Frauen nach. Bei einem Fest ist Alberto sturzbetrunken und wird sich darüber klar, wie leer und unsinnig sein Leben ist, doch er hat nicht den Mut, irgendetwas daran zu verändern. Am nächsten Tag reist Olga mit ihrem Freier unter den Tränen der Mutter und des Bruders ab. Die Mutter heult im Grunde dem wegfallenden Einkommen nach und der Bruder weint, weil er versprechen muss, dass er sich eine Arbeit suchen wird. Fausto wird zusammen mit der Frau seines Arbeitgebers erwischt und wird daraufhin entlassen. Als eine Art Wiedergutmachung klaut er mit Hilfe Moralδος einen Holzengel aus dem Laden, den sie allerdings Schwierigkeiten haben, jemandem anzudrehen. Sandras Vater ist wutentbrannt und Sandra verzweifelt, doch durch die Geburt des kleinen Moraldino, dem Sonnenschein der Familie, fühlt sich Fausto weniger beobachtet. Er sucht sich eine neue Arbeit, doch



i vitelloni

A. PIEMONTE PELLINI
UN FILM DI PIERLUIGI CAZZULLI
DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA: GASTO SACCHINI
MONTAGGIATO DA PIERLUIGI CAZZULLI
MUSICA DI ENRICO GIULIO
DISTRIBUTORI: S. G. ITALIA S.p.A. - ROMA





Il grande momento sul stellone



Oben
**Zeichnung von
Federico Fellini
'Der große Moment
des Müßiggängers'**

Unten, links
**Federico Fellini mit
seinen Freunden,
erster von rechts**

Unten, rechts
**Federico Fellini mit
seinen Freunden,
zweiter von links**

es gelingt ihm nicht, sich von der Gesellschaft seiner Kumpels zu lösen, mit denen er seine ganze Jugend voller Oberflächlichkeit und Verantwortungslosigkeit verbracht hat. Sandra ist seiner Seitensprünge leid. So schnappt sie sich ihr Kind und haut ab. Fausto und die andern beginnen lange und erfolglos nach ihr zu suchen. Sie ist verzweifelt und will sich umbringen. Währenddessen fährt Alberto mit dem Auto durch die Gegend. Als er an einigen erschöpften Arbeitern vorbeikommt, verspottet er sie auf gemeine Weise mit dem Regenschirm und schreit: „Arbeiter... prrrrrr, Arbeiter der Masse“. Doch nach nur wenigen Metern bleibt sein Auto wegen einer Panne stehen. Die Arbeiter verfolgen ihn und ihm bleibt nichts anderes übrig, als seine Beine in die Hand zu nehmen und zu schreien, dass es nur ein Witz gewesen sei. Als Fausto am Abend nach Hause zurückkehrt, erfährt er die gute Nachricht, dass Sandra zurück gekommen ist. Aber der Vater Francesco erwartet ihn, um ihm eine harte Lektion zu erteilen und verprügelt ihn mit dem Hosengürtel. Nachdem er sich endlich der Verantwortung bewusst geworden ist, die die Gründung einer Familie mit sich bringt, scheint er Vernunft anzunehmen. In der Schlusszene des Films ist Moraldo der einzige, der genügend Mut aufbringt, um seine Heimatstadt zu verlassen. Er steigt in den Zug nach Rom, ohne irgendjemand etwas davon zu sagen. Zum Bahnhof wird er von Guido begleitet, einem kleinen Eisenbahnarbeiter, der sein echter Freund ist, während er sich seine Kumpels vorstellt, wie sie noch selig in ihren Betten schlafen.

In Bezug auf autobiografische Elemente und die Szene, in der Alberto Sordi im Film schreit: „Arbeiter! Prrrrrr!“ und anschließend ein verächtliches Furzgeräusch folgen lässt, erzählt uns Fellinis Freund Titta Benzi, wie es wirklich war: „Das gehörte zu unserem üblichen Repertoire, auch wenn es sich ihn Wirklichkeit anders zutrug. Wir fuhren damals zu zweit auf einem Fahrrad und nicht in einem Auto. Federico saß auf meiner Fahrradstange mit dem Grammophon von Torsani unter dem Arm. Wir waren auf dem Weg zu der ‚Carletta‘, dem schlossähnlichen Landhaus der Familie Montanari. Auf dem Weg nach Covignano arbeiteten am Straßenrand einige Bauern in gebückter Haltung auf den Feldern und den Gemüseärten.... Dort hat sich die ‚Missetat‘ zugetragen!“

2. Titta Benzi

Die Rimineser Dreier-Clique „Tris“, wie sie Fellini genannt hatte, bestand aus Fellas (Federico Fellini), dem „Dicken“ (Luigi Titta Benzi) und Mario (Mario Montanari). Die drei waren unzertrennlich und auch als Erwachsene blieben sie immer miteinander im Kontakt. Einer war jedoch der engere Freund, der Vertraute und Beichtvater von Federico.

Er war der beste Freund Fellinis in Rimini und ein „Freund fürs Leben“, wie der Rechtsanwalt gerne wiederholt. Er, das ist Luigi Benzi, vom Maestro auch Titta genannt und in der Kindheit und Jugend auch „der Dicke“. Er wurde im selben

Jahr wie Fellini in Rimini geboren, am 8. März 1920, als Siebenmonatskind, wie er gerne unterstreicht, und er war acht Jahre lang sein Banknachbar im Gymnasium. „Am Nachmittag bin ich oft zum Lernen mit ihm nach Hause gegangen, und kannte also seine Familie gut... Es waren anständige Leute, vor allem Urbano, der Vater, der war Getreidehändler.“ Das gegenseitige Kennenlernen am Strand als Kinder verlief nicht ganz so glatt. Der kleine Federico haute ihm mit der Schaufel auf den Kopf. „Ich versuche mir einzureden, dass er aus Versehen die Entfernung nicht richtig eingeschätzt hat,“ so Benzi im Gespräch mit Sergio Zavoli im Buch *Diario di un cronista* (Tagebuch eines Chronisten).

Titta erzählt uns, wie alles anfing: „Zum ersten Mal müssen wir uns tatsächlich schon 1925 kennengelernt haben, als die Eltern an den ersten milden Frühlingstagen mit ihren Kindern ans Meer gingen.“ An diesen Schaufelhiebs auf den Kopf erinnerten sie sich gegenseitig immer wieder. „Wenn ich später (...) irgendetwas machte, was ihm nicht gefiel, sagte er immer: „Vergiss nicht, dass ich dir schon als kleines Kind gezeigt habe, wo's lang geht.“

Und während die Freunde den jungen Federico wegen seiner Schwächlichkeit mit dem Spitznamen „Canocchia“ und „Gandhi“ bedachten, hieß der robuste Benzi bei ihnen „der Dicke“ auch wenn er meist schlicht „Titta“ genannt wurde. Und Fellini wollte, dass die Hauptfigur in *Amarcord* genau so hieß: „Titta“, denn von ihm und seiner Familie ließ er sich für seinen Film inspirieren, von ihrem Haus, in dem immer viele Leute ein und aus gingen und es auch heute noch tun: in der Via Roma Nr. 41.

„*Amarcord* ist die Geschichte meiner Familie. Ich, Titta, und dann mein Bruder, mein Vater, meine Mutter und mein Großvater,“ bestätigt Benzi in einem Interview des italienischen Fernsehsenders Raital im Jahre 2003 für den Dokumentarfilm mit dem Titel *Felliniana*. „Als er den Film drehte, hatte ich gar nicht begriffen, dass es die Geschichte meiner Familie war. Er sagte nur: „Komm nach Rom und spiel die Rolle deines Vaters, denn besser als du, Ferruccio, kann das keiner“ - Und meinen Vater hat er in dem Film wirklich gut wiedergegeben - er war ein jähzorniger Typ ...er riss wirklich das Tischtuch mit allem drauf vom Tisch. Er hat damit meinen Vater ein Denkmal gesetzt, (...) ein wirklich fantastisches... indem er ihn so beschrieb wie er war... der Maurerpolier...Ich hatte das nicht kapiert. Als Federico dann am 12. Dezember 1973 anrief und zu mir sagte: „He! Komm nach Rom runter, morgen Abend gehen wir in den Quirinalspalast zur Premiere von *Amarcord*“, (...) da habe ich dann begriffen, dass Federico mir dieses Geschenk gemacht hatte. Er hatte sich an unser glückliches Leben als Heranwachsende erinnert, das sind immer die schönsten Jahre des Lebens, von zehn bis achtzehn, zwanzig Jahre...Zu *Amarcord* kann ich noch die Kritik anfügen, die meine Mutter geäußert hat - auch sie war eine Frau, die nie ein Blatt vor den Mund nahm: „E tu amìg u m' à fat muri prima de' témp“ (Dein schöner Freund hat mich vor der Zeit



Luigi "Titta" Benzi

PATACHÉDI

Gli amarcord di una vita
all'insegna della grande amicizia
con Federico Fellini



Guaraldi

Luigi "Titta" Benzi

E POI...

I nuovi amarcord
un po' veri e un po' inventati
di un avvocato di provincia



Guaraldi



Oben
**Buchcover der beiden
Bücher von Titta
Benzi, *Patachèdi*,
E poi..., Guaraldi
Editore**

Unten
**Federico Fellini an der
Kamera mit Titta Benzi
bei den Aufnahmen**

**für *Amarcord* (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

sterben lassen), denn im Film stirbt die Mutter. Und meine Mama sagte darauf: „Was denkst du denn? Ich bin doch noch hier und du hast mich einfach sterben lassen?...“ Und Federico lachte wie ein Verrückter.“

Und über die Mütter hat Titta ebenfalls viel erzählt. „Denken Sie nur, zu was für Ungeheuerlichkeiten sich die Mütter manchmal hinreißen lassen. Wenn Federico von Rom nach Rimini kam, ging ich ihn natürlich zu Hause besuchen. Und seine Mutter sagte dann zu ihm: „Warum wirst du nicht einfach ein Rechtsanwalt, so wie Titta?“ In gewissem Sinne hatte auch sie recht.“

Benzi hat also in Bologna Jura studiert und dort am 2. Juli 1942 seinen Abschluss gemacht. Dann ist er nach Rimini zurückgekommen, wo er bis heute wohnt, und hat den Beruf des Rechtsanwalts von 1946 an mehr als 60 Jahre lang ausgeübt. Er ist als Strafrechtler bei wichtigen Prozessen in der Romagna, den Marken und in Bologna aufgetreten. Er war 1946 Gemeinderat für die Republikanische Partei und in Rimini Parteisekretär dieser Partei. Im schicksalhaften Jahre 1968 wird er zum Präsidenten des städtischen Casinos von Rimini gewählt. Über mehrere Mandate hinweg war er Mitglied und Vize-Präsident des Verbands der Anwaltskammer von Rimini. Aber auch als Autor hat er sich einen Namen gemacht. So hat er ein unterhaltsames „*Amarcord*“ über einen Provinzrechtsanwalt geschrieben, das unter dem Titel *Patachèdi* erschienen ist und die Fortsetzung unter dem Titel *E poi...* (Und dann...). Beide sind beim Verlag Guaraldi in Rimini erschienen. Im ersten Buch schrieb er in der Widmung: „*Patachèdi*. Kleine lustige Geschichten, zum Lachen oder zum Weinen, aber kleine, ohne große Ansprüche. Sie erzählen von mir, von meinem Beruf, von meinem Zuhause, von meiner Familie und von einem Freund, den sich viele gewünscht hätten, Federico Fellini.“ Und auf die Frage, was das Geheimnis seiner unerschöpflichen Energie sei, antwortete er: „Ein Wecker, der jeden Morgen um fünf Uhr klingelt.“

Jedes Mal, wenn Fellini nach Rimini kam, war er bereit, ihn auf seinen Rundgängen in der Stadt oder Ausflügen in die Gegend zu begleiten.

„Sie sahen sich das Meer von Menschen an, das da bei Nacht die Stadt bevölkerte (...) und Titta fragte ihn in spöttischem Ton: „Sagen Sie mal, Herr Fellini, Sie, die Sie soviel erforscht haben, was bedeutet das alles?“ So kommentierten sie das Rimini in der Boomzeit des Tourismus, das sie nicht wiedererkannten, und über das der Regisseur nicht umhin konnte zu schreiben: „Ich spürte fast so etwas wie ein leises Gefühl der Demütigung: Etwas, das ich schon abgehakt und ad acta gelegt hatte, fand ich da plötzlich, von einem Schlag auf den andern, als etwas vor, das gewachsen war, ohne meine Erlaubnis, ohne mich um Rat gefragt zu haben. Vielleicht war ich auch gekränkt, wer weiß! Da kam mir Rom jetzt doch viel tröstlicher vor, viel kleiner, zäher und familiärer, kurz mehr zu mir gehörig. Eine komische Form von Eifersucht hatte mich überkommen.“

Mit der gleichen Freundschaft empfing Titta Fellini auch, als er im Sommer

1993 zur Erholung von einer schweren Operation nach Rimini kam und fünf Tage im Grand Hotel wohnte. „Wie könnte ich diese Tage vergessen“, erzählt Benzi, „das waren doch die fünf schönsten Tage meines Lebens. Federico war gleich nach der Operation nach Rimini gekommen. Ich sagte zu ihm: „Was willst du denn in Rimini, im August...“ Und er: „Aber Dicker, Rimini ist doch meine Stadt.“ Wir haben fünf wunderbare Tage zusammen verbracht und sind überall in der Stadt und in den Hügeln rumgefahren.“

Doch dann verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Fellini und der Herbst nahm Benzis langjährigen Herzensfreund mit sich. Da stand er dann, Titta, neben dem Sarg in der Säulenhalle, die einst das Foyer des Theaters Galli war, in seinem hellen Regenmantel, mit feuchten Augen und den Blick starr auf den Mann gerichtet, der für ihn wie „ein Bruder“ war.

3. Nino Rota

Zu den besten Freunden von Fellini zählte vor allem auch Giovanni „Nino“ Rota Rinaldi. Er war ein Komponist mit einem außergewöhnlichen Talent und war so etwas wie ein musikalisches Wunderkind, das schon mit acht Jahren zu komponieren anfang. Federico Fellini traf ihn, als er mit den Vorarbeiten für den Film *Der weiße Scheich* beschäftigt war, der von Luigi Rovere produziert wurde und 1952 in die Kinos kam. Er erzählte ihm von dem Film und sie beschlossen spontan, diesen Film zusammen zu machen. Ab jenem Moment entstand zwischen den beiden Künstlern eine Freundschaft, die dreißig Jahre halten sollte, bis zum Tode des Komponisten im Jahre 1979 in Rom. Gleichzeitig begann ihre enge Zusammenarbeit für praktisch alle Filme des Rimineser Regisseurs. Über dieses erste, zufällige Treffen der beiden gibt es eine Anekdote, derzufolge Fellini nach Verlassen der Lux-Filmstudios einen Mann bemerkte, der auf den Bus wartete. Er ging zu ihm hin und fragte ihn, auf welchen Autobus er denn warte. Rota nannte ihm die Nummer eines Busses, der dort gar nicht vorbeifuhr, und noch während Fellini versuchte, ihm das zu erklären, kam unglaublicherweise genau der Autobus angefahren. So unwahrscheinlich diese Geschichte auch klingen mag, so sagt sie doch alles über die wesentlichen Züge aus, die die künstlerische Beziehung zwischen den beiden charakterisierte: Empathie und Irrationalität. Tatsächlich verstanden sich die beiden Künstler so gut, dass das Leben und die Kunst beider in ihrer Zusammenarbeit verschmolz. Legendär waren ihre surrealen und fast absurden Dialoge, von denen ein häufiger Zuhörer zu berichten weiß: Tonino Guerra. Eine der vielen Episoden, die erzählt werden, ist die, bei der es keinem von beiden gelang, ein Telefongespräch zu Ende zu führen, das Fellini, nachdem es Rota nicht gelungen war zu verstehen, worum es ging, versprochen hatte, an seiner Stelle zu führen. Das Ende der Geschichte war, dass Fellini den Hörer auflegte und sagte: „Nino, du hast Recht, mit diesem Mann kann man wirklich nicht reden.“ Ihr Verständnis war so spitzenmäßig, dass



FEDERICO FELLINI
PROVA
D'
ORCHESTRA

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

GABRIELI - ITALIA

GAUMONT S.A. 1969

NINO ROY

sie letztendlich siebzehn Filme zusammen machten. Die Tatsache, dass sich Fellini nicht besonders viel aus Musik machte, bereitete Rota keine Schwierigkeiten. Er passte sich gern seiner Vorliebe für volkstümliche Motive, markante Rhythmen und grelle Signale an. Ein Beispiel dafür ist die Melodie für die Abschlusszene von *Achtzehnhalb* mit dem Laufsteg, die zu einer fellinianischen Hymne geworden ist. Doch Rota schrieb außer für Fellini auch Filmmusik für unzählige Filme anderer Regisseure, darunter auch einige der größten aller Zeiten. Außerdem hatte er seit Anfang seiner Karriere als Komponist für Filmmusik auch Musik für das Theater und Ballett komponiert und nie aufgehört ein „klassischer Komponist“ von Konzert- und Kammermusik sowie von Chorwerken und sogar Opern zu sein. Sogar in die Welt des Fernsehens war er vorgedrungen. Seine Musik war auf der ganzen Welt hoch geschätzt, was ihm für seine Filmmusik verschiedene Auszeichnungen einbrachte: einen *Golden Globe*, einen *Oscar* und einen *David di Donatello*. Daneben hatte er auch lange Zeit unterrichtet. Der Komponist wurde 1911 in Mailand geboren und hat mit unglaublichem Erfolg die Filmmusik für alle Filme Fellinis vom *Weißem Scheich* bis zu der prophetisch anmutenden, äußerst bitteren *Orchesterprobe* komponiert. Die beiden hat eine kreative Symbiose sowie einen ununterbrochene brüderliche Freundschaft verbunden, die beispiellos in der Geschichte des Kinofilms ist. Anlässlich einer am 10. Januar 1979 ausgestrahlten Unterhaltung mit Fellini im Radio, der als Gast zur Radiosendung „Voi ed io“ (Ihr und ich) eingeladen worden war, (eine lange Zeit sehr erfolgreiche Sendung, deren Leitung damals von Radio Due einem bei den Musik- und Kinoliebhabern äußerst beliebten Mann mit leutseligem, kultiviertem Wesen übertragen worden war, nämlich Nino Rota), erinnert sich Rota selbst an ihr erstes Treffen. Es war für die Filmmusik von *Der weiße Scheich*. Er war damals in Europa schon weithin bekannt und hatte bereits über 50 Filmmusiken geschrieben, während Fellini noch ein Debütant war. Als solcher bat er ihn, seine immer noch über alles geliebten Stücke der Zirkusmusik, der „Einzug der Gladiatoren-Marsch“ und „La Titina“, durch originelle, eigenen Themen zu ersetzen. „Wenn es mir damals nicht gelungen wäre, einen würdigen „Ersatz“ für die Musik der Welt des Zirkus oder der Filme von Charlie Chaplin, die Fellini so am Herzen lag, zu finden, dann wäre unsere gemeinsame Zeit zu Ende gewesen, bevor sie überhaupt begonnen hatte. Doch es kam anders und unsere Freundschaft und Zusammenarbeit hat alles überdauert. Es ist nicht so, dass Federico Musik gegenüber unsensibel wäre, er wird davon nur zu sehr überwältigt.“ Und Fellini, der von Nino Rotas Talent, buchstäblich die ganze Zeit in der Musik zu leben, höchst angetan war, antwortete darauf: „Du, lieber Nino, bist beim Komponieren in der Lage gleichzeitig Radio zu hören und einem Straßenmusikanten zuzuhören, der sein Konzert gibt. Ich hingegen möchte wie ein streunender Hund sein, der überall herumschnüffelt, ohne irgendwelche Regeln zu befolgen. Und ich möchte in keinsten Weise von der Perfektion eingefangen

sein. Deshalb versetzt mich Musik immer in eine düstere Stimmung, weil sie die Perfektion darstellt.“ In seinem letzten Bekenntnis gegenüber Pettigrew drückte Fellini es so aus: „Ich vermeide es immer, zu Hause Musik zu hören. Große Musik lässt bei mir immer Gewissensbisse aufkommen. Musik hat eine dominierende Wirkung auf mich. Sie ist wie eine heimtückische Grausamkeit, die sich langsam in dir ausbreitet und dich an die Lebensfülle erinnert, dass Friede und Harmonie auch für dich erreichbar sind. Und dann plötzlich ist sie zu Ende.“ An jenem Morgen im Radio kam also auf diese Weise heraus, dass Fellini Musik nicht ertrug. Und der Grund war, dass sie ihn so sehr überwältigte, so tief in seine Sinne eindrang, dass er ernsthaft aus dem Gleichgewicht zu geraten drohte. Es reichte schon, wenn jemand mit den Fingern einen Takt auf einem Gegenstand klopfte. Schon war er verwirrt. Einzige Ausnahme: wenn die Musik dem Filmmachen diente. So schrieb er: „Die Musik für meine Filme beginnt häufig mit irgendeiner Melodie, die ich in einem lauten Café mit meinen Freunden vor mich hinsumme. Wäre Nino jetzt noch hier, dann würde ich ihn anrufen und ein Treffen organisieren. Ich würde mich ans Klavier setzen, mit ihm an meiner Seite, und würde ihm meine vage, unsichere Tonfolge vorsummen. Er würde sie dann aufnehmen und damit solange herumspielen, bis sie zu einer richtigen Melodie wird. Ich habe gerne so gearbeitet und oft war es so, dass, noch bevor ich irgendeine Idee hatte, die Melodien, die Nino erfand, meine Fantasie beflügelten und Personen und Situation für die neuen Projekte vor meinem geistigen Auge entstehen ließen. Wenn wir dann genug Musik komponiert und aufgenommen hatten, haben wir sie bei den Proben laufen lassen und so wurde die Musik zu einem lebendigen Bestandteil des Films, genauso wichtig wie das Licht, das Drehbuch und die Dialoge.“

Der Komponist starb kurz nach Ende der Aufnahmen seiner letzten Filmmusik, die er für seinen Freund für den Film *Orchesterprobe* komponiert hatte.

Über Rota schreibt Fellini: „Im Film *E la nave va* (*Fellinis Schiff der Träume*) habe ich das Schiff „Gloria N.“ genannt und das „N“ offengelassen, weil ich nicht wusste, was es bedeutete. Erst später habe ich begriffen, dass es für „Gloria Nino“ steht. Als er starb, blieb mir ein Reich von stillen Schatten.“

Und auch nach seinem Tod spürte er ihn stets an seiner Seite, wie er es auszudrücken pflegte. „Ich kann seine Präsenz nicht von mir entfernen, die Art und Weise, wie er immer zu den Terminen auftauchte. Er kam immer ganz am Ende, wenn der Stress der Aufnahme, des Schnitts und der Synchronisierung am höchsten war. Aber sobald er auftauchte, war der Stress wie weggeblasen, und alles verwandelte sich in ein Fest, der Film ging in eine erfreuliche, fröhliche, fantastische Phase über (...) das hat mich immer überrascht.“

Bei der Trauerfeier von Federico Fellini spielte der Trompeter Mauro Maur auf Wunsch von Fellinis Frau Giulietta Masina das Stück *Improvviso dell'Angelo* von Nino Rota in der Basilika von Santa Maria degli Angeli e dei Martiri in Rom.



KAPITEL IV

RIMINI

Träume, Kino und der große Schnee

Das autobiografische Element in der Kunst von Federico Fellini ist zweifellos das vorherrschende. Man denke nur an die Filme: *Intervista (Fellinis Intervista)*, *Roma (Fellinis Rom)* und *I vitelloni (Die Müßiggänger)*, den viele für die Fortsetzung von *Amarcord* halten, der seine Kindheitserinnerungen erzählt, aber erst viele Jahre später produziert wurde. Die Kinder und Jugendlichen von *Amarcord* sind in *Die Müßiggänger* größer geworden, sie haben jetzt andere Probleme, aber Federico und seine Freunde sind immer noch gut zu erkennen. Moraldo, der junge Titelheld, der am Ende des Films seine Heimatstadt verlässt, um in einer Großstadt zu leben, ist natürlich kein anderer als der junge Fellini, der Rimini verlässt und Rom zu seinem endgültigen Bestimmungsort wählt.

Und auch in *Amarcord* ist Federico unter den Jungen, die in Rimini das Gymnasium besuchen und bei der faschistischen Parade am 21. April anlässlich des Jahrestags der Gründung Roms dabei sind. Und er befindet sich auch unter der Gruppe von Freunden, die auf der Mole den Spinner *Scurèza ad Corpolò* mit seinem klapprigen Motorrad anbrausen sehen, er ist es, der verblüfft dem Schnee zuschaut, der immer weiter fällt, der „große Schnee“ von 1929, der sich an der *Fogaraccia* wärmt, dem Freudenfeuer zur Feier des Frühlingsanfangs, der die alte Hexe, die Puppe aus Holz und Stoff verbrennt, die den Winter symbolisiert.

Er ist es, der zusammen mit den Schulkameraden die Arme hochhält, um die *Manine* (flockengleichen Pappelsamen) zu fangen, die auf die Stadt herunter schweben, während der Großvater ruft: „Gehn erst die Manine um, ist der Winter schon herum“.

An ihn erinnern die Bilder von *Amarcord* und die Erzählung der Filmfigur namens Giudizio, der in der dritten Szene auf wissenschaftliche Weise zu erklären versucht, um was es sich da handelt: „Die Manine tauchen in unserer Gegend bei Beginn des Frühlings auf ... Es gibt Manine, die im Kreise ... bald hierhin, bald dorthin...schweben.“ In der vierten Szene sieht man die Zypressen des Friedhofs und die Stimme von Giudizio fügt hinzu: „...Sie fliegen über den Friedhof, auf dem alle in Frieden ruhen.“ Und dann in der fünften Szene befinden wir uns bei Tag draußen am Strand und hören wieder Giudizios Stimme: „...Sie fliegen über den Lungomare mit den Deutschen, die ja die Kälte nicht spüren...“ In der sechsten Szene kommt dann das noch geschlossene Grand Hotel ins Bild und Giudizio ruft: „...Ha... Ha... Sie schweben, schweben!“ An der Spitze der Mole steht ein etwa sechzigjähriger Mann von vornehmerem Aussehen. (...) Für alle Ortsansässigen ist er der „Advokat“. Mit einer Hand hält er ein neues Fahrrad (...).

Und es handelt sich ebenfalls um den kleinen Federico, der im Film *Achteinhalb* für die Sünde bestraft wird, der Saraghina, der Frau mit den üppigen Formen und den freizügigen Kleidern, beim Tanzen einer Rumba am Strand zugesehen zu haben.

Auf dieselbe Weise ist er in Titta zu erkennen, als dieser in *Amarcord* sagt: „Die Gradisca macht mich eben ganz fertig.... Ich möchte eine Frau haben wie die Gradisca.“ Denn genau wie es im Film geschieht, erzählt Fellini uns das tatsächlich Geschehene in dem Buch *Il mio paese*. „Einmal (...), im Kino, bin ich stehen geblieben, um die Gradisca mit klopfendem Herzen anzuschauen. (...) Ich setzte

Oben, links
**Buchcover des Buchs
La mia Rimini von
Federico Fellini,
Cappelli Editore**

Oben, rechts
**Wandmalerei im Borgo
San Giuliano, die den
Überseedampfer Rex
darstellt**

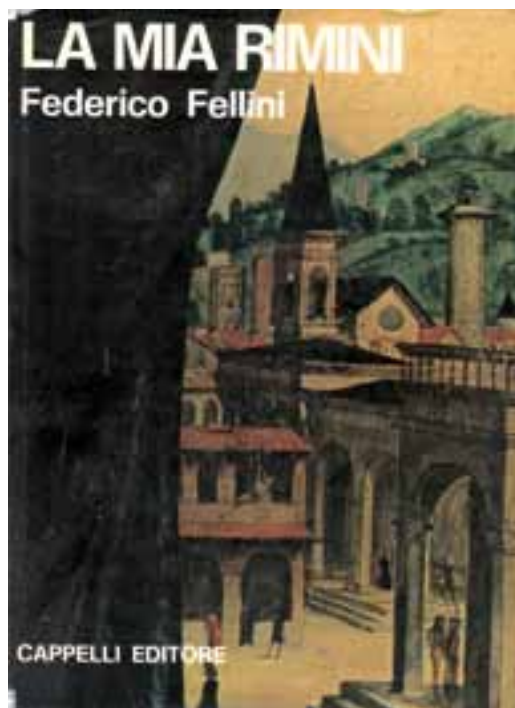
Unten
**Wandmalerei im Borgo
San Giuliano, die
Ciccio Ingrassia als
verrückten Onkel in
Amarcord darstellt**

mich, vielleicht wegen der Emotion: zuerst weiter von ihr weg und dann immer näher. Sie rauchte mit ihren großen, weichen Lippen langsam eine Zigarette. Als ich endlich auf dem Sitz neben ihr saß, streckte ich meine Hand aus, um sie zu berühren. Bis zum Strumpfband fühlte sich Ihr opulenter Schenkel wie eine in den Strumpf gepresste Mortadella an. Sie ließ es zu und schaute weiter geradeaus nach vorne, ohne ein Wort zu sagen und war wunderschön. Dann habe ich meine Hand weiter hinauf gleiten lassen, bis zu dem weißen, weichen Fleisch. Da drehte sich die Gradisca langsam zu mir um und fragte mich mit freundlicher Stimme: „Was suchst du denn?“ Da konnte ich dann nicht weiter machen.“

1. Fellinis Rimini

Das Rimini der Dreißigerjahre: Im Grunde können wir es uns gut vorstellen, wenn wir uns den Film *Amarcord* anschauen, auch wenn es darin nicht nur nach den Erinnerungen des Maestros nachgebildet wurde, sondern vor allem so, wie es in seinen Träumen und seiner Fantasie überlebt und er es in Cinecittà nachgebaut hatte.

Da ist zuerst einmal das „Borgo“, *e' borg*, wie die Rimineser das Viertel von San Giuliano im Dialekt nennen, das Fischerviertel direkt hinter der Tiberiusbrücke aus dem ersten Jahrtausend. Die kleinen Häuschen dort gleichen jenen der Kindheit Fellinis, auch wenn sie inzwischen renoviert wurden, und das ganze Viertel heute malerisch, schnuckelig und schön hergerichtet wirkt und überhaupt nicht arm und marode wie es wohl damals eher war. Außerdem ist es bunt und fröhlich, vor allem auch wegen der hübschen Murales (Wandmalereien), die häufig Szenen und Schauspieler aus den Filmen von Fellini darstellen. Alle zwei Jahre findet am ersten Wochenende im September im Borgo das Straßenfest *Festa de' Borg* statt, bei dem dann Straßenkünstler, Clowns, Feuerschucker, Jongleure, Stelzenläufer, Schauspieler und Musiker die Straßen und Gässchen bevölkern. Natürlich wird auch für das leibliche Wohl (Essen und Trinken) gesorgt und insgesamt ist es ein Fest wie bei der „Focarina“, dem Frühlings-Freudenfeuer in der Nacht des 19. März (San Giuseppe), die in *Amarcord* vorkommt. Wenn wir unsere Fantasie ein bisschen spielen lassen, dann können wir uns auch vorstellen, wie Zampanò mit seinem klapprigen Dreiradkarren gefolgt von Gelsomina bzw. der verrückte Onkel vorbeifährt, den legendären Hauptfiguren der Filme *La strada -Lied der Straße* und *Amarcord*. Und sobald wir die erste alte Frau sehen, die an der Tür sitzt und Erbsen aus den Schoten pult oder Bohnen putzt, kommt uns vielleicht die Alte in den Sinn, die im schneebedeckten Rimini des Jahres 1929, dem Jahr des „großen Schnees“, Maronen röstet. Wir brauchen uns nur umzusehen und schon werden viele Episoden von Fellinis Filmen lebendig, auch jener, die nicht direkt mit seiner Geburtsstadt zusammenhängen. Beim Schlendern durch die kleinen Gässchen und Winkel, vorbei an den halb geöffneten





Türen des pittoresken alten Fischerviertels brauchen wir uns nur unserer Fantasie überlassen. Und die Bezugspunkte fehlen auf jeden Fall nicht: Da ist die Tiberiusbrücke, über die in *Amarcord*, die Autos bei der legendären *Mille Miglia* preschten, und nur wenige Meter weiter in Richtung Stadtzentrum kommen wir zur *Chiesa dei Servi* (*Servitenkirche*), jener Kirche „mit dieser gewaltig hohen Mauer ohne Fenster, (...) deren Fassade und Eingang versteckt auf einem kleinen Plätzchen sind, das immer voller Marktstände war“. Diese Kirche steht nach wie vor und war in Fellinis Jugend Gegenstand von Wetten und Bubenstreichen. Im Winter war es dort, wie damals in allen Kirchen, eiskalt, und es gab sogar feste Redensarten wie „Er hat sich in der Chiesa dei Servi erkältet“ oder „Würdest du für zehn Lire da eine Nacht verbringen?“- Bedassi, „Pseudo-Tarzan“ genannt, nahm die Wette an und versteckte sich eines Abends mit einem Kilo Lupinenkernen und zwei Würsten im Beichtstuhl. Am anderen Morgen um sechs, als schon die ersten alten Weiblein in der Kirche waren, hörte man plötzlich das lahen eines erkälteten Esels: Es war Bedassi, der inmitten der Lupinenhülsen im Beichtstuhl lag und mit offenem Mund schnarchte; als er die Augen öffnete, sagte er zum Sakristan, der ihn mit viel Mühe wachgerüttelt hatte: „Mama, der Milchkaffee“. Jahrelang war Bedassis Beichtstuhl Ziel einer ungläubigen und bewundernden Pilgerschaft, wichtiger als die Bilder auf dem Hauptaltar.“ Und dann sind da die Plätze im eleganten Stadtzentrum, heute wie damals der Platz mit dem Zapfenbrunnen und der Papststatue, bestens erkennbar im Film *Achteinhalb*, heute Piazza Cavour genannt. „Das Leben hatte damals einen langsamen Rhythmus, auch im Café Commercio, das sich an der Ecke der Piazza Cavour befand. (...) Es war ein Café für die Alten, das ein bisschen einschüchternd war. Im Café Commercio war Giudizio, ein geistig Zurückgebliebener, der den Frauen half, den Lieferwagen zu entladen, und wie eine Esel arbeitete, weil er ein Esel war. (...) Vor dem Café Commercio ging auch die Gradisca vorbei. Sie war in schwarzen Satin gekleidet, der glänzte und Funken auszusenden schien, und trug die ersten künstlichen Wimpern. Wenn die Gradisca vorbeiging, erzeugte das bei den männlichen Beobachtern großes Begehren: Appetit, Hunger, Lust auf Milch. Die ausladenden Bewegungen ihrer Hinterbacken schienen an die Schubkolben einer Lokomotive zu erinnern, solch kraftvolle Bewegungen schienen sie auszuführen.“ Der andere Platz, den die Jungen liebten, war der Platz mit dem Siegesdenkmal, heute Piazza Ferrari mit dem Denkmal für die Gefallenen des 1. Weltkriegs und der herrlichen römischen „Domus des Chirurgen“, die zu Zeiten von Fellinis Jugend noch unter der dicken Erdschicht der Anlagen vor sich hin schlummerte. Auf den Corso d'Augusto begeben sich die Leute gestern wie heute, um ein Bad in der Menge („la vasca“) zu nehmen. Wie der Maestro erzählt, ging man dort hin, um einen kleinen Spaziergang zu machen (...), bei dem man sich zuzwinkerte und kurz zulachte. Es waren zwei Menschenschlangen, die in

Gegenrichtung aneinander vorbeizogen. Je länger man dort ging, desto mehr schienen die Menschen den unteren Teil ihres Körpers zu konsumieren.“ Und in der Mitte des Corso befand sich Raouls Bar, die nach dem Vorbild der Mailänder Bars jener Epoche eingerichtet war; sie wurde von den Künstlern, von der unruhigen Jugend und von Sportfreunden frequentiert. In Wirklichkeit war es die Bar der „Vitelloni“ (großen Kälber, Müßiggänger), die dort Billard spielten und sich im Winter dort trafen. Im Sommer verschob sich alles ans Meer, in die Bar Zanarini. In Rimini, das ist wichtig, gibt es eine scharfe Trennung zwischen den Jahreszeiten. Ein grundsätzlicher Wechsel, nicht nur ein meteorologischer wie in andern Städten. (...) Zwei ganz verschiedene Rimini.“ Aber auf dem Corso befand - und befindet sich noch heute - das vom Maestro heiß geliebte und viel besuchte Fulgor-Kino. Und außerdem befindet sich im Zentrum auch noch das „Castel Sismondo“, die Burg von Rimini, „das Gefängnis von Francesca da Rimini“, das zu Zeiten von Fellinis Jugend voll war von kleinen Dieben von Zementsäcken und Säufnern.“ In diesem Gefängnis, in dem er einmal beschlossen hatte, zusammen mit seinen Freunden das Neue Jahr zu feiern, „Wir hatten vor, den Gefangenen unter Mithilfe der Gefängniswärter, die unsere Freunde waren, Würste und Brote zu bringen, und sie gemeinsam mit ihnen zu essen.“ Wie es ausgegangen ist, weiß man nicht, doch über die Burg schreibt Fellini: „Dieser klobige, düstere Bau ist mir in der Erinnerung an meine Stadt immer als dunkle Präsenz im Gedächtnis geblieben.“ Aber dort davor, kam eine ganz neue Welt auf Besuch und welche Freude das war! „Vor der Burg befand sich ein staubiger Vorplatz, auf dem der Zirkus immer seine Zelte aufschlug, ein schiefer Platz, an dem die Stadt endete. Und wo sie heute beginnt. „Der Clown Pierino trat dort mit seinem Zirkus auf und tauschte sich mit den Gefangenen durch die Gitter vor ihren Fenstern Schmähreden aus, die wiederum den Kunstreiterinnen wüste Dinge zuriefen.“ Wie viele Orte der Stadt haben im Gedächtnis Fellinis weitergelebt. Insbesondere auch das Grand Hotel. Das in dem „ein Prinz von blauem Blut“ ankam, dem sich die schöne Gradisca, den Empfehlungen, sich gut zu benehmen, folgend, mit den Worten anbot: „Herr Prinzbedienen Sie sich.“ Und die Stimme des Advokaten sagt daraufhin: „Und seither hat Ninola den Spitznamen ‚Gradisca‘...“ Im Grand Hotel stiegen auch die arabischen Scheiche mit ihrem unerhörten Reichtum und ihren Scharen von Haremsdamen ab, wie Fellini sich erinnert: „Das Grand Hotel war das Märchen des Reichtums, des Luxus, des orientalischen Prunks. (...) Wir umschlichen es wie Katzen, um einen Blick hineinwerfen zu können, aber es war unmöglich. So schnüffelten wir auf dem großen Hof hinter dem Hotel herum (der mit seinen Palmen, die bis zum fünften Stock hoch reichten, immer im Schatten lag). Er war voller Autos mit faszinierenden und nicht entzifferbaren Nummernschildern. Eine Isotta Fraschini: Titta stieß einen Fluch voller Bewunderung aus. Ein Mercedes Benz: noch ein Fluch, diesmal leise. Ein Bugatti...





Oben, links
**Kirche Santa Maria
Ausiliatrice, auch
„Chiesa Nuova“ der
Salesianer genannt,
an der Piazza Marvelli**

Oben, links
**Kanalhafen mit
Leuchtturm**

Unten
**Die kleinen Häuschen
des Borgo San Giuliano
vom Kanalhafen aus
gesehen**

Die Chauffeure mit ihren glänzenden Stiefeln gingen rauchend auf und ab. An Hundeleinen führten sie winzige, aber scharfe Hündchen.“ Vor dem Grand Hotel ist das Meer, dort wo die Leute hingegangen waren, um den vorbeifahrenden Überseedampfer „Rex“ aus der Nähe zu sehen, das schöne Kreuzfahrtschiff, das die Menschen ins Träumen versetzte und vor Rührung weinen ließ. Was macht es da schon aus, das es nie am Strand von Rimini vorbeigefahren ist. Nicht weit vom Meer entfernt befindet sich auch die „Chiesa Nuova“ der Salesianer, an der Piazza Tripoli, deren Bau Fellini als Kind mit verfolgen konnte, denn sie war, wie er schrieb, zur obligatorischen Zwischenstation der sonntäglichen Spazierfahren mit der Kutsche geworden. „Lasst uns sehen, wie weit die Arbeiten an der Chiesa Nuova sind,“ hieß es dann. Aber da es Sonntag war, arbeitete niemand und so blieben wir einfach davor stehen und sahen uns die stillen Gerüste an, die großen unbeweglichen Kräne, die Häufen von Sand und Mörtel (...) Einige Jahre später, als ich zehn Jahre alt war, habe ich einen ganzen Sommer bei den Salesianern der Chiesa Nuova verbracht: ich war tagsüber im Sommerinternat. Abends wurde ich immer abgeholt.“

Nicht weit davon befand und befindet sich noch heute der Porto Canale (Kanalhafen), wo Fellini kurze Zeit ein Haus hatte, das er auf Tittas Empfehlung gekauft, aber anschließend gleich wieder verkauft hatte. Ein zweites Haus schienen die Rimineser Bürger ihm dort auch einmal schenken zu wollen.

„Der Hafen von der Altstadtseite aus gesehen. Als Kind sah ich von jenseits des Wassers, wie dort die Skelette der Boote gebaut wurden. Die andere Seite des Hafkanals machte auf mich, von meinem Standpunkt aus, den Eindruck eines Lebens mit wilden Raufereien, das nichts mit den Deutschen zu tun hatte, die mit dem Mercedes ans Meer gefahren kamen. Ehrlich gesagt eröffneten die Saison immer die armen Deutschen. Plötzlich sah man überall am Strand Fahrräder, die auf dem Sand lagen, Gepäck und im Wasser dicke Frauen und Walrösser. Wir Kinder wurden mit Wollmützen vom Gesellen meines Vaters ans Meer gebracht. Damals sah ich auf der anderen Seite, dem alten Teil des Hafens, Reisigbündel und hörte laute Stimmen.“

Ebenso wie das von Touristen bevölkerte Meer faszinierte ihn der Bahnhof. „Ort der Träume vom Abenteuer. Die Züge, das Pfeifen der Züge. Die Gleise, die sich inmitten der Büsche verzweigten. (...) Nach einem seltsamen Tag (...) tranken wir dort in der Bahnhofs-Bar einen Vermouth, wir, die wir eigentlich nie etwas tranken, und daraufhin stieg ich in den Zug. Montanari sagte: „Jetzt wird Federico international.“ Und Titta: „Ach du liebe Sch.....“. Und schon ertönte die Trillerpfeife, ein heftiges Ruckeln und die Wagen setzten sich langsam in Bewegung, der Zug fuhr ab, vorbei an den Häusern und dem Friedhof.“

Apropos Friedhof, auch der war ein Ausflugsziel für den jungen Federico und seine Freunde. „Ein faszinierender Ort in Rimini war auch der Friedhof. Nie

habe ich einen schaurigeren Ort gesehen. Zunächst einmal war er weit weg, über einem Bahnübergang, d.h. zuerst konnten wir die Züge anschauen, was immer Aufregung und Freude gleichzeitig war. Unter lautem Klingeln senkten sich die Schranken. Und auf der anderen Seite der Bahn sah meine ein weißes Mauerchen mit unheimlich Grabnischen, die wie Spielhäuschen für Kinder aussahen. Ich hatte den Friedhof entdeckt, als der Großvater gestorben war. (...) Das war für uns wie ein große Landpartie. Wir fingen an, zwischen den Gräbern herumzurennen und Verstecken zu spielen. Ich erinnere mich noch an die Faszination all dieser Gesichter: Die Fotos auf den Gräbern. (...) Der Friedhof war immer im Umbau, das hatte etwas Festliches. Die Maurer sangen bei der Arbeit.“

Ganz selten kam es auch vor, dass Fellini und seine Freunde sich von der Stadt entfernten. „Damals waren wir praktisch immer in der Stadt. Nur ein paar Mal sind wir in die weitere Umgebung raus. Ich erinnere mich noch an den Hügel, auf dem die Wallfahrtskirche Santa Maria delle Grazie mit ihrem Kreuzweg steht, auf dem man in der Karwoche in einer schaudererregenden, wunderverheißenden, apokalyptischen Kreuzwegprozession hochlaufen kann, die ich später in manchen Sequenzen nachgestellt habe. Auf dem Weg den Hügel hinauf waren im Zickzack viele kleine Kapellen verteilt. Einmal habe ich auf dem Hügel anlässlich einer Messe in der Karwoche ein großes Fest im Freien vorgefunden: Bauern, alte Weiblein, ein Gestank, Lupinenkerne, Tüten voller Salami, einer, der kotzte. Und dabei bewegten sie sich singend auf den Knien den Berg hinauf.“

All diese Orte gibt es auch heute noch. Und auch die blühende Fantasie des Maestros in seinen Erinnerungen hat sie nicht unkenntlich gemacht. Ganz im Gegenteil spüren wir beim Schlendern durch das Rimini von heute, durch das Borgo San Giuliano und die Altstadt, aber auch in Marina Centro, wo sich majestätisch das Grand Hotel erhebt, immer noch diese etwas träumerische, mysteriöse Atmosphäre, die zur Freude der Besucher so voller Geschichten steckt. Und wir freuen uns zu entdecken, dass diese Bilder aus den Filmen, die in der ganzen Welt bereits Realität geworden sind, tatsächlich hier sind, im Rimini von heute, Fellinis Rimini.

2. Das Fulgor

Das Gebäude, in dem sich das Fulgor-Kino befindet, gibt es immer noch, allerdings befindet es sich im Moment gerade im Umbau. Es handelt sich um Umbauarbeiten im Rahmen des Projekts, das von einem der größten und vielseitigsten Drehbuchautoren der Welt, dem Oscar-Preisträger Dante Ferretti, entworfen wurde. Mit den Bauarbeiten wurde nach Aussage der Besitzer, dem Istituto Valloni, am 7. September 2012 begonnen. Die Arbeiten sollen voraussichtlich nach zwei Jahren und acht Monaten im Mai 2015 abgeschlossen sein. In der Zwischenzeit wird der Bau mehrmals geöffnet werden, um der Öffentlichkeit





alla mamma
mia esse. Le bellissime
di Lisa e la fant- originali
trovata a metteram.
at
Federico

Gelegenheit zu geben, die Fortschritte in Augenschein zu nehmen. Wenn man im Moment an der Hausnummer 162 des Corso d'Augusto vorbeigeht, kann man es hinter der Gerüstverkleidung nur erahnen, aber trotzdem merken, dass es immer noch ungefähr so ist, wie zu Zeiten der Kinobesuche des jungen Fellini.

Es ist tatsächlich dasselbe Kino, in dem Federico seinen ersten Film sah: Das war *Maciste all'inferno*, ein Film aus dem Jahr 1925, und er saß dabei auf dem Schoß seines Vaters, wie er in seinem Film *Roma* später erzählen wird.

Das Fulgor ist auch der Ort, an dem er seinen Annäherungsversuch an Gradisca unternommen hat, wie er in *Amarcord* und dem Buch *La mia Rimini* erzählt.

Und es ist auch dasselbe Kino, in dem er sich dank seiner Karikaturen der Filmstars der laufenden Vorstellungen Freikarten verschaffte. Im oben beschriebenen Buch beschreibt er es folgendermaßen: „Ich hatte einen Vertrag mit dem Besitzer des Kinos „Fulgor“ gemacht. Er glich Ronald Colman und wusste es. Er trug auch im Sommer immer einen Regenmantel, hatte einen Schnurrbart und versuchte, ständig unbeweglich zu bleiben, damit die Ähnlichkeit nicht verloren ging (...). Die Arbeiten, die ich für ihn machte - Karikaturen von „Filmstars“ der laufenden Vorstellungen. Die kolorierten Zeichnungen wurden dann in den Schaukästen der Läden als Werbung ausgestellt - als Honorar bekam ich Freikarten. In dieser warmen Kloake und „Lasterhöhle“, die das Kino damals war, gab es den Platzanweiser *Madonna* (bei uns sagt man nämlich *Madonnaccia* anstelle von *Cristianaccio* zur Bezeichnung eines großen und dicken Bösewichts). Die Luft war geschwängert von einer süßlichen, stinkenden Substanz, die von dem Platzanweiser versprüht wurde. Unter der Leinwand waren die Sitzbänke. Dahinter ein Absperrzaun wie in den Ställen, der das Parkett von den Sperrsitzen trennte. Wir zahlten 11 „Soldi“, hinten zahlte man 1 Lira 10. Im Dunkeln versuchten wir, zu den Sperrsitzen vorzudringen, weil da die schönen Frauen waren, wie es hieß. Doch wir wurden von dem Platzanweiser geschnappt, der im Dunkeln stand und hinter einem Vorhang vorlugte: Allerdings verriet ihn immer seine Zigarette, die man im Dunkeln sehen konnte. Nach den Karikaturen habe ich immer Freikarten für mich, Titta und meinen Bruder bekommen.“

Das neue “alte” Kino Fulgor

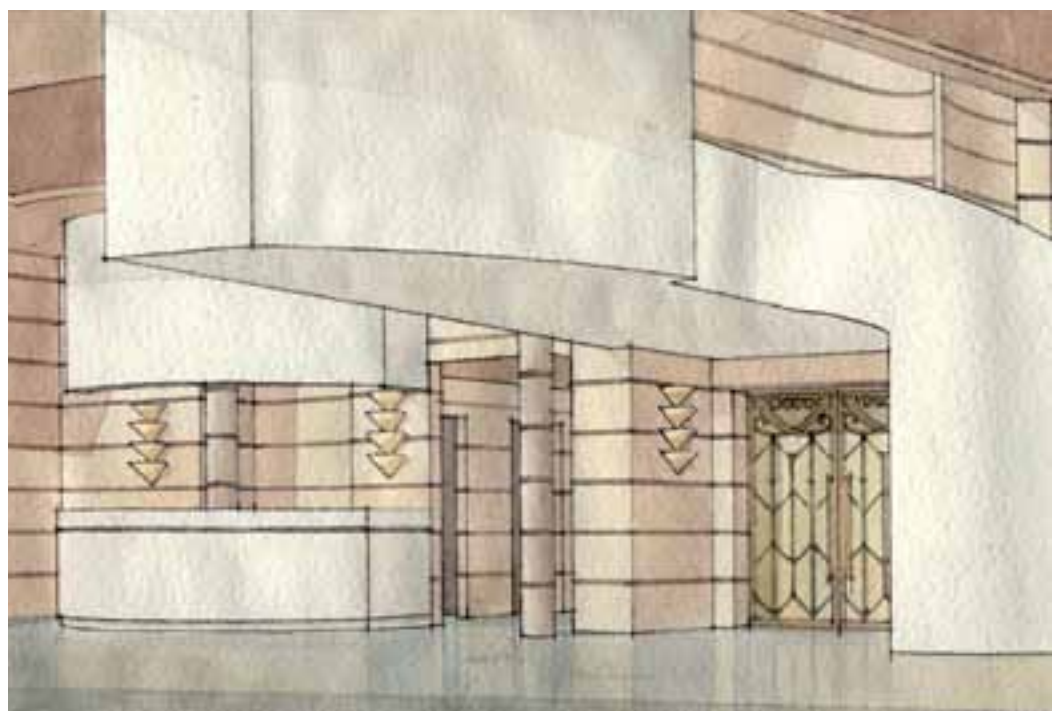
In Kürze wird das Fulgor Fellinis Worte und Bilder wieder aufleben lassen können. Hier eine kurze Vorschau auf das, was im umgebauten Kino Fulgor geplant ist, um dem Erbe Fellinis gerecht zu werden. Das Kino an sich bleibt mit dem Namen “CINEMA FULGOR” in Form eines Vorführsaals mit 158 Sitzplätzen und von Grund auf sanierten Räumen erhalten. Darüber hinaus ist ein Raum für Videovorführungen mit 52 Sitzplätzen vorgesehen. In dem Gebäude werden außerdem zwei wichtige Institutionen ihren ständigen Sitz haben: Die “Fondazione Federico Fellini” (Fellini-Stiftung) und die “Cineteca Comunale” (das städtische Filmarchiv).

Das von Ferretti entworfene Projekt sieht Folgendes vor: Die bestehenden drei Stockwerke werden durch ein weiteres unter dem Dach ergänzt, das als Lager, Speicher und Lesesaal zum Arbeiten, Ansehen und Nachschlagen genutzt werden soll. Praktisch unverändert bleiben alle Ausgänge. Um in die beiden Vorführsäle zu gelangen, werden die bisher vorhandenen Eingänge zum Corso d'Augusto hin genutzt, während der Hintereingang als Zugang zu den Bereichen in den oberen Stockwerken und damit auch zum Sitz der Fellini-Stiftung und zum Fellini-Museum dient.

Der zweite Stock wird ausschließlich der Fellini-Stiftung und dem Fellini-Museum vorbehalten sein. Das Direktionsbüro der Stiftung wird auf der rückwärtigen Gebäudeseite zur Piazzetta San Martino hin untergebracht, während der große Bereich, der für die Pressestelle und das Planungsbüro für Initiativen vorgesehen ist zu der kleinen Straße Vicolo Valloni hin gelegen sein wird.

Zusätzlich zu den genannten Bereichen wird das “*Museum Federico Fellini*” eingerichtet.

Darin werden alle möglichen vom Maestro angefertigte Schriftstücke, Zeichnungen, Karikaturen, Entwürfe und Skizzen ausgestellt werden, sowie Szenenfotos und Gegenstände, die in den Filmen benutzt wurden, die Kostüme des Films *Fellinis Roma* und die Filmplakate seiner Filme. Auch die Bücher seiner Bibliothek, die er in Rom hatte, und eine wertvolle Kopie seines *Buchs der Träume* wird dort zu sehen sein. Bis zur Fertigstellung des neuen Fulgor ist das Museum, das auf Initiative der Fellini-Stiftung und der Angehörigen des Regisseurs eingerichtet wurde, vorübergehend in den von der Stadt zur Verfügung gestellten Räumen in der Via Nigra, 26 untergebracht, das nur auf Vorbestellung besucht werden kann.





3. Das Grand Hotel

Wenn Fellini zu Besuch von Rom nach Rimini kam, wohnte er immer im Grand Hotel, um das er als Junge so sehnsüchtig herumgeschlichen war. Seine Suite ist auch heute noch unverändert vorhanden, genauso wie der Tisch, an dem er immer sein Mittagessen einnahm. Für den Maestro war das Grand Hotel das Hotel *par excellence*, das den höchsten Standard und Luxus der Hotellerie darstellte, vor allem aber ein Symbol des Traumes war. Und seiner Vorstellungskraft waren keine Grenzen gesetzt. Übrigens wirkt das Grand Hotel auch auf uns ein bisschen so.

„Wenn die Beschreibungen der Romane, die ich las, nicht eindringlich genug waren, um in meiner Einbildungskraft faszinierende Schauplätze hervorzurufen, nahm ich das „Grand Hotel“ zu Hilfe, wie gewisse heruntergekommene kleine Theater, die für alle Stücke denselben Prospekt verwenden. Verbrechen, Entführungen, wilde Liebesnächte, Erpressungen, Selbstmorde, der Foltergarten, die schwarze Göttin Kali, für alles musste das „Grand Hotel“ herhalten. (...) In den Sommernächten wurde das „Grand Hotel“ Istanbul, Bagdad, Hollywood. Auf seinen Terrassen, die von dichten Pflanzenvorhängen geschützt waren, wurden vielleicht Feste à la Ziegfeld gefeiert. Man konnte nur flüchtig nackte Frauenrücken erkennen, die uns wie aus Gold vorkamen, umschlungen von männlichen Armen im weißen Smoking, ein duftender Windhauch trug uns manchmal Musikketten zu, synkopiert und schmachtend, zum Ohnmächtigwerden. Es waren die Motive aus den amerikanischen Filmen *Sonny boy*, *I love you*, *Alone*, die wir im Winter zuvor im Fulgor-Kino gehört und dann Nachmittage lang vor uns hin gepfiffen hatten, mit dem Buch *Anabasis* des griechischen Schriftstellers Xenophon auf dem Tischchen, den Blick verloren in die Ferne gerichtet, und einem Kloß im Hals. Nur im Winter, bei Feuchtigkeit, Dunkelheit und Nebel, konnten wir von den weitläufigen Terrassen des Grand Hotels, auf denen das Wasser stand, Besitz ergreifen. Aber es war, wie zu einem Zeltlager zu kommen, das alle schon längst verlassen haben, wo das Feuer schon aus ist. Im Dunkel hörte man das Brüllen des Meeres.“ Jedenfalls war die Atmosphäre fantastisch, genauso wie sie es auch heute noch ist, auch im Winter, ohne die Tischchen und Markisen, unter denen sich elegante Personen bewegen.

„Das Grand Hotel, geschlossen wie eine Pyramide, mit seinen maurischen Kuppeln (die heute nicht mehr vorhanden sind, Anm. d. Red.) und den hoch aufragenden Fahnenstangen, die in den Nebelbänken verschwanden, war für uns noch befremdlicher, verbotener und unerreichbar.“ In Wirklichkeit war es das nicht ganz, denn einmal, als ich noch ein kleiner Junge war, ist es mir gelungen, hineinzugehen. „An einem frühen Sommermorgen habe ich Anlauf genommen, bin die Treppen hoch gerannt und habe mit gesenktem Blick die im Sonnenlicht blendende große Terrasse überquert und bin einfach hineingegangen... Zuerst habe ich gar nichts gesehen. Es lag alles im Halbdunkel, eine nach Wachs

Oben
**Standfoto mit Fellini
am Set von Amarcord,
Die faschistische**

**Parade vor dem
Fulgor-Kino (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Unten
**Grand Hotel
von Rimini**

duftende Kühle wie im Dom am Montagmorgen schlug mir entgegen. Ein Frieden und eine Stille wie in einem Aquarium. Dann habe ich nach und nach Sofas, groß wie Ruderboote, gesehen, Sessel, die größer waren als ein Bett, phantastische Teppiche, die sogar die nach oben führenden Marmortreppen bedeckten und sich hochrankten bis zu den Lichtreflexen, die durch bunte Glasscheiben mit Blumen, Pfauen, prächtigen Gewirren aus Schlangen mit verschlungenen Zungen fielen und dann hing aus schwindelerregender Höhe, auf wundersame Weise auf halber Höhe schwebend, der größte Kronleuchter der Welt herab. Hinter einem Tresen, der reich verziert war wie ein neapolitanischer Leichenwagen, stand ein großer Mann mit silbernen Haaren und blitzender goldener Brille, der auch angezogen war wie ein Leichenbestatter bei einem Luxusbegräbnis. Mit ausgestrecktem Arm zeigte er, ohne mich eines Blickes zu würdigen, auf die Tür.“

Im Übrigen war das Grand Hotel gebaut worden, wie Alessandro Catrani schreibt, um die Touristen der Luxusklasse an die Adria-Küste zu bringen, die die renommierten Strände der Côte d'Azur bevölkerten. Und Rimini stand den berühmtesten Seebädern Europas, wie Biarritz, Ostende, Montecarlo, Deauville und Trouville, die zu den wichtigsten Treffpunkten der Creme der Oberschicht geworden waren, ja in nichts nach. Nach zweijähriger Bautätigkeit wurde das Grand Hotel dann im Juni 1908 eröffnet. Die vier Stockwerke mit 200 Zimmern waren im erlesensten französischen und italienischen Stil jener Zeit, der Belle Epoque, gestaltet worden, mit edlen Teppichen und vergoldetem Stuck, mit Balkonen, Terrassen, Komfort jeder Art und englischen Gärten.



KAPITEL V

ORTE

Federicos Stadt

Sie zieht uns in ihren Bann, ganz gleich, ob wir sie mit dem Fahrrad oder zu Fuß erkunden. Denn auf unserer Entdeckungstour erschließt sich uns Straße um Straße, Ort um Ort die Stadt, wie sie der unbestrittene Meister des weltweiten Filmschaffens in seiner Erinnerung, seinen Träumen und seiner Gedankenwelt sah. „Sich erinnern ist schöner als leben“, sagt die Großmutter von Ivo, der Hauptfigur seines letzten Films *Die Stimme des Mondes* aus dem Jahr 1990. Sein ganzes Leben lang hat sich Fellini an seine Kindheit in Rimini erinnert und sie oft neu interpretiert. In seinen Augen war sie herrlich und faszinierend, natürlich auch „provinziell und einengend“, aber doch „geborgen in der Gemeinschaft der Romagnoli und Küstenbewohner, die einer diffusen, vielgestaltigen, drängenden und ausufernden Kreativität ihr unverwechselbares „Imprinting“ verliehen hat“, wie Renato Minore in seinem Buch *Amarcord Fellini* sagt. Er beschreibt Fellini als jemanden, „der die Erinnerungen wie die Möbel in einer neu bezogenen Wohnung so lange hin und her schob, bis alles seinen richtigen Platz gefunden hatte.“ Und „die Kindheit blieb immer ein neues Zimmer, das er je nach Umgebung verschieden möblieren konnte“. Das also ist sein Rimini, das heute dank seiner Filme die ganze Welt kennt, obwohl nicht ein einziger Filmmeter hier gedreht wurde. So ist es in die Filmgeschichte eingegangen und viele von uns haben die realen und der Vorstellung entsprungene Orte noch unmittelbar vor Augen: den Hafen, den Strand, das Grand Hotel, Piazza Cavour und das Kino *Fulgor*. Im letzten Kapitel haben wir die Orte dieser sehr langen Liste mit den Worten kennen gelernt, mit denen er sie im Buch über sein Rimini oder in den Filmdialogen beschreibt.

Man spürt seinen Geist in der ganzen Stadt, in der Altstadt, am Hafen und an der Strandpromenade von Marina Centro aber auch außerhalb der Stadt auf dem Hügel von Covignano, auf dem Friedhof oder am Marecchia-Fluss. Hier begegnen wir ihm und der Welt des kleinen und heranwachsenden Federico. Wir erkennen die Orte aus seinen Erzählungen wieder, an denen sich eine persönliche oder nur vom Hörensagen bekannte Episode abgespielt hat. Die in unserer Vorstellung gespeicherten Bilder überlagern die realen, und wir sehen seine Figuren zu Fuß oder auf dem Rad vor unserem geistigen Auge vorbeiziehen. Unter den Passanten gibt es immer jemanden, der uns an Fafinone, Gigino, Bestemmia, Guàt, Raul, Giudizio oder gar die faszinierende Gradisca mit ihren üppigen Formen erinnert.

Doch gibt es neben den Erinnerungsorten aus Fellinis Jugend auch noch jene, die er als Erwachsener aufgesucht hat und die bis heute unverändert geblieben sind. In seinem Buch *La mia Rimini (Mein Rimini)* berichtet Fellini darüber, wie erstaunt er war, als er Mitte der Sechzigerjahre in die Stadt zurückkam: „Ich bin wegen des Buchs nach Rimini zurückgekommen“, schreibt er. „Was ich sehe, ist eine Stadt, die nirgends aufzuhören scheint. Früher war um die Stadt herum kilometerweit alles stockfinster, und die Küstenstraße war holprig und voller Löcher. Gespenstern gleich tauchten aus dem Dunkel Gebäude im faschistischen Stil und die Ferienkolonien auf. (...) Statt der Dunkelheit reiht sich heute fünfzehn Kilometer lang Lokal an Lokal, Leuchtreklame an Leuchtreklame

- und da ist diese nicht abreißende Kette metallisch glänzender Autos, eine Art von Autoscheinwerfern gezeichnete Milchstraße. Überall ist Licht und die Nacht ist verschwunden, ist näher ans Meer und zum Himmel gerückt. Dasselbe im Umland, auch in Covignano, wo ein großartiger Nachtclub eröffnet wurde, wie man ihn nicht einmal in Los Angeles, nicht mal in Hollywood, findet, und zwar genau dort, wo einmal Bauern lebten und arbeiteten und man nur Hundegebell hörte.“ In diesem Rimini des Wirtschaftsbooms sieht er zum ersten Mal das Aquarium, lichtfunkelnde Hotels, Geschäfte und Kaufhäuser, das Hochhaus, die Nachtclubs, Restaurants und die Neubauviertel. Und zum Tourismus merkt er an: „Der Tag geht unmittelbar in die Nacht über und die Nacht in den Tag über, ein sehr langer Tag, der wie am Nordpol vier Monate dauert.“ All diese Neuerungen ließen an Las Vegas denken und er schrieb: „Alles an diesem Rimini (...) schien mir sagen zu wollen (...), dass auch ich mich verändern muss, statt mit irgendwelchen Leuten über das neue Gesicht meiner Stadt herumzuschwafeln“.

1. Die Stadt, die Marina, der Marecchia

Brechen wir also auf zu einer umfassenden und faszinierenden Entdeckungstour auf den Spuren Fellinis.

Es lohnt sich, in der **Via Dardanelli**, auf der zum Meer hin gelegenen Seite der Eisenbahn, zu beginnen, denn im Haus Nr. 10 wurde Fellini geboren; allerdings zogen seine Eltern schon bald in die Altstadt um.

Von hier aus ist es nur ein Katzensprung zur Straße, die zum Strand führt, oder wir nehmen die Parallelstraße **Viale Principe Amedeo**, um schöne Jahrhundertwendevillen mit großen Gärten zu sehen und einen Blick auf den „Wolkenkratzer“ zu werfen, der mit seinen 100 Metern hoch über die Stadt aufragt. Der Viale mündet direkt in den **Piazzale Federico Fellini** mit dem Pferdebrunnen (**Fontana dei Quattro Cavalli**) in der Mitte. Dieser **Brunnen der vier Pferde** wurde 1983 in seiner ursprünglichen Form und an seinem früheren Standort wieder aufgebaut und mit den Pferden des einstigen Denkmals aus dem Jahr 1928 geschmückt. Auch das 1954 abgerissene Becken wurde nachgebaut. Wenn wir weiter geradeaus gehen, kommen wir an die Stelle, wo früher der **Kursaal** stand, ein 1873 eingeweihtes, repräsentatives Vielzweckgebäude, das über eine Brücke mit einer Meeresplattform verbunden war. Vor seinem Abriss in der Nachkriegszeit kam Fellini oft mit seinen Freunden hierher, „um denen zuzusehen, die tanzen“.

Nicht weit hinter dem Brunnen erhebt sich linkerhand das majestätische und geheimnisumwitterte **Grand Hotel** mit seinem großzügigen Park, der sich ein Stück weit entlang des Weges zum Meer hinzieht.

Das symbolträchtige Hotel war zur Zeit der Belle Epoque ein magischer Anziehungspunkt und fasziniert uns noch heute. Es zählt zu den berühmtesten Hotels Italiens, und insbesondere dank der Filme Fellinis kennt man es in der





ganzen Welt. Mit seinem Zauber hat es alle, die es je besucht oder auch nur von außen bewundert haben, ins Träumen kommen lassen. Für den Maestro war es ein zentrales Element seiner Fantasien, gleichsam der Ausgangspunkt seiner Jugendträume, in denen er sich vorstellte, wie verführerische und elegante Frauen in den großen prunkvollen Salons tanzten. Und später diente es dem inzwischen prominenten Regisseur als willkommene Anlaufstelle und Rückzugsort, wo jederzeit sein Zimmer Nummer 315 für ihn bereit stand. All das zeigt, wie verliebt er in diesen eleganten und einladenden Jugendstilbau war, der von den aus Uruguay stammenden Schweizer Architekten Paolo und Ezio Somazzi so kunstvoll gestaltet worden war. Dieser Vergnügungspalast im Zeichen der Ferien und der Freizeit wurde 1906-1908 erbaut, also zur selben Zeit wie der neue Parlamentssaal des Palazzo Montecitorio in Rom. Es lohnt sich, das Hotel von innen anzuschauen und sich in den Salons dem Zauber hinzugeben, der einen inspiriert und in vergangene Zeiten mit ihrer von Luxus und Verführung geprägten Atmosphäre versetzt. Auch der Terrasse sollten wir einen Besuch abstatten und die in den Park führenden Freitreppen hinunterschreiten, bevor wir uns zur Strandpromenade begeben.

Auf dem Weg dorthin kommen wir rechts an der **Fellinia** vorbei, dem großen Fotoapparat der Firma Ferrania, der seit Ende der Vierzigerjahre hier steht und inzwischen zu einer Art Vorposten der Fellini-Stiftung am Meer geworden ist.

Wenn wir dann am **Strand** angekommen sind und aufs **Meer** blicken, erinnern wir uns an die künstlichen Wellen, auf denen im Film der Überseedampfer Rex vorbeifuhr, während alle herbeiliefen, um ihn zu sehen. So jedenfalls stellt es der Regisseur in *Amarcord* dar, auch wenn sich die Szene nur in seiner Fantasie abgespielt hat. Beim Gedanken an diesen größten italienischen Turbinendampfer, der 268,20 Meter lang war und mehr als 2000 Passagiere befördern konnte, geriet er ins Schwärmen. Das 1931 vom Stapel gelaufene Schiff war der ganze Stolz der faschistischen Ära und das einzige in Italien, das es damals mit den Ozeanriesen der Welt aufnehmen konnte. Also wollte er es unbedingt in seinen Erinnerungsfilm aufnehmen, zumal alle seine Begeisterung teilten. Man kann sie auch am Gesichtsausdruck der vielen Menschen ablesen, die im Film in Schaluppen hinausfuhren, um die Rex auf ihrer Fahrt an Rimini vorbei zu sehen, die in Wirklichkeit nie stattgefunden hat. Erst auf seiner letzten Fahrt kam das Schiff auf der Flucht vor dem Krieg durch die Adria nach Triest, wo es allerdings am 8. September 1944 versenkt wurde.

Zu erwähnen ist auch, dass am Strand von Rimini 1934 tatsächlich das „Seeungeheuer“ strandete, das Fellini zu der winterkalten Schlusszene von *La Dolce Vita* (früherer deutscher Filmtitel: *Das süße Leben*) inspirierte, in der sich Marcello Mastroianni mit einer vagen Geste von Valeria Ciangottini in ihrer alles

Oben
**Szenenfoto aus
Die Müßiggänger
(Archiv der Fellini-
Stiftung)**

Unten
**Die Straßen in
Marina Centro, die
nach Fellinis Filmen
benannt sind**

überstrahlenden Unschuld verabschiedet. Und in 8 ½ lebte auch die sinnlich-dicke Saraghina mit ihren tiefschwarzen, zerrauten Haaren am Strand. Allerdings ist der Bunker und das alte verfallene Gemäuer, in dem sie hauste, heute nicht mehr auszumachen.

Wenn wir jetzt das Meer hinter uns lassen, erreichen wir im Handumdrehen die Hauptverkehrsader von Marina Centro, Viale Regina Elena, und die darin einmündenden Querstraßen, die einen Abstecher wert sind, weil sie nach Fellinis Filmtiteln benannt sind. So hat die Stadt das Schaffen ihres bekanntesten Sohns in den Namen von genau **26 Straßen im Herzen der Marina von Rimini** verewigt und so die gesamte Filmografie des berühmten Regisseurs in einzigartiger und signifikanter Weise in die Stadtgeografie integriert.

Eine weitere Straße ist nach Giulietta Masina, der Ehefrau von Federico Fellini, benannt und befindet sich unweit des gleichnamigen Platzes. Die neu benannten Straßen liegen, ausgehend vom Piazzale Fellini, alle im Bereich zwischen dem Hafenkanal und Piazza Marvelli in Marina Centro. Hier folgt eine Liste der dem Maestro gewidmeten Straßen:

- **Via ,Luci del Varietà‘ (,Lichter des Variété‘, 1950),**
früher Via dell’Esperanto
- **Via Giulietta Masina,**
früher Via L.L. Zamenhof
- **Via ,Lo sceicco bianco‘ (,Der weiße Scheich‘/,Die bittere Liebe‘, 1952),**
früher Via F.F. Chopin
- **Via ,I vitelloni‘ (,Die Müßiggänger‘, 1953),**
früher Via W.A. Mozart
- **Via ,Agenzia matrimoniale‘ (,Heiratsagentur‘, 1953),**
früher Via L. van Beethoven
- **Via ,La strada‘ (,Das Lied der Straße‘, 1954),**
früher Via C.M. von Weber
- **Via ,Il bidone‘ (,Die Gauner‘, 1955),**
früher Via P.I. Cajkovskij
- **Via ,Le notti di Cabiria‘ (,Die Nächte der Cabiria‘, 1957),**
früher Via J.S. Bach
- **Via ,Le tentazioni del dottor Antonio‘
(,Die Versuchung des Doktor Antonio‘, 1962),**
früher Via M.P. Musorgskij
- **Via ,La dolce vita‘ (,Das süße Leben‘, 1960),**
früher Via J. Strauss
- **Via ,8 ½‘ (1963),**
früher Via G. Bizet





- **Via ‚Giulietta degli spiriti‘ (‚Julia und die Geister‘, 1965),**
früher Via B. Smetana
- **Via ‚Toby Dammit‘
(Fellinis Beitrag zu ‚Außergewöhnliche Geschichten‘, 1968),**
früher Via H. Purcell
- **Via ‚Fellini Satyricon‘ (‚Fellinis Satyricon‘, 1969),**
früher Via C.F. Gounod
- **Via ‚Block-notes di un regista‘ (‚Fellini: A Director’s Notebook‘, 1969)**
früher Via R. Wagner
- **Via ‚I clowns‘ (‚Die Clowns‘, 1970‘),**
früher Via R. Schumann
- **Via ‚Roma‘ (‚Fellinis Roma‘, 1972),**
früher Via E. Elgar
- **Via ‚Amarcord‘ (1973)**
- **Via ‚Il Casanova di Federico Fellini‘ (‚Fellinis Casanova‘, 1976),**
früher Viale Scilla
- **Via ‚Prova d’orchestra‘ (‚Orchesterprobe‘, 1979)**
- **Via ‚La città delle donne‘ (‚Fellinis Stadt der Frauen‘, 1980)**
- **Via ‚E la nave va‘ (‚Fellinis Schiff der Träume‘, 1983)**
- **Via ‚Ginger e Fred‘ (1985),**
früher Viale Buccari
- **Via ‚Intervista‘ (‚Das Interview‘, 1987)**
- **Via ‚La voce della luna‘ (‚Die Stimme des Mondes‘, 1990),**
früher Viale B. Neri
- **Via ‚Paisà‘ (1946),**
früher Viale G. Lettimi
- **Via ‚Roma città aperta‘ (‚Rom, offene Stadt‘, 1946),**
früher Viale Cesena

Nachdem wir bei unserem Spaziergang durch Bilder, die sich auf Filmplakate beziehen, in die magische Welt von Fellini eingetaucht sind, legen wir am besten eine Erholungspause auf dem Piazzale Fellini ein, um die schöne Aussicht zu genießen. Und dann geht es weiter zum **Porto Canale (Kanalhafen)**, genauer gesagt zur Hafentmole, zu der es die dem Müßiggang frönenden „Vitelloni“ im Winter immer zog. „Wenn jetzt ein Signore käme und dir zehntausend Lire anbieten würde, würdest du dann ein Bad nehmen?“ „Ich schon“, antwortet Riccardo, einer der „Müßiggänger“, im gleichnamigen Film auf die Frage von Leopoldo, während beide an einem Wintertag zusammen mit den Freunden aufs Meer schauen. Die Mole war auch Schauplatz der derben Späße von ‚Scurèza ad Corpolò‘, dem exhibitionistischen Motorradfahrer aus *Amarcord*.

Am Porto Canale entlangzugehen macht zu jeder Jahreszeit Spaß und ist immer ein Erlebnis. Und zutiefst berührt uns die Erinnerung an Fellinis Worte: „Heute Nacht habe ich vom Hafen von Rimini geträumt, wie er sich zu einem tosenden, grünen und bedrohlichen Meer hin öffnete, wie eine schwankende Grasfläche, auf der tief hängende regenschwere Wolken dem Land zustrebten.“

Wir denken an die Mole von *Amarcord*, mit den im undurchdringlichen, unendlichen Grau verschwimmenden Umrissen der Fischerboote, den gespenstisch wirkenden Segeln, dem stumpfen Glanz des Wassers... dazu ein paar Seeleute und die Figur des Biscain, wie er stolz sagt: „Ich Norwegen gewesen...“

Und wenn wir in die andere Richtung schauen, können wir versuchen zu erraten, welches Haus Fellini kaufte. Denn tatsächlich gab es einen Moment in seinem Leben, in dem er, auch auf Drängen seines Freundes Titta, ernsthaft darüber nachdachte, ob er hier ein Häuschen kaufen sollte. Das tat er dann auch - und verkaufte es gleich wieder. Und ganz in der Nähe steht immer noch das Haus Nr. 146, das ihm der Besitzer des damaligen Grand Hotel zusammen mit der Stadt angeblich schenken wollte. Er hat es ihm jedenfalls gezeigt, wie Fotografien vom September 1983 belegen, als Rimini sich für ein großes Fest zu Ehren des Maestro feierlich geschmückt hatte. Auf dem oberen Teil des Grand Hotels erstrahlte der mythische Ozeandampfer Rex in all seinem Glanz, und auf den Wolkenkratzer wurden der Name des Regisseurs und ein riesiges DANKE projiziert. Anlass für diese *Hommage an Fellini*, so der Titel der Veranstaltung, war die Welturaufführung seines Films *Schiff der Träume* im Theater *Novelli* in Rimini. Seinen krönenden Abschluss fand das zweitägige Event am Sonntag, dem 25. September, mit dem „Fellini's Day“, einer speziellen Festveranstaltung im Grand Hotel, die während der vom berühmten italienischen Showmaster Pippo Baudo präsentierten Fernsehshow *Domenica in live* gesendet wurde.

In Marina Centro befindet sich in der Nähe des **Piazzale Marvelli** (der ehemaligen **Piazza Tripoli**) die Kirche der Salesianer, die in Fellinis Jugend erbaut wurde und deren Sommerinternat er einen ganzen Sommer lang besucht hat, als seine Eltern ihn halbtags dorthin schickten. Damals nannte man sie „die neue Kirche“, und er hat oft von ihr erzählt. Heute heißt sie **Chiesa di Santa Maria Ausiliatrice** oder immer noch Salesianerkirche. Sie befindet sich an der Adresse Viale Regina Elena, 7 und ist im Sommer umgeben vom Stimmengewirr der Touristen, die zu Fuß, auf dem Rad oder in der Fahrradrikscha vorbeiströmen, und das restliche Jahr über vom fröhlichen Geschnatter der Jugendgruppen beim Schulausflug. Diese ausgelassene Stimmung spürte auch der junge Fellini innerhalb der Mauern, die das zur Kirche gehörende Basketballfeld umgrenzten, und nur zu gern hörte er „die verlockenden Rufe der freien Menschen, die mit der Eistüte in der Hand die Straße entlang bummelten“.

Von Marina Centro ist es nicht weit zum **Bahnhof**, dem Sinnbild eines





jeden Aufbruchs, der dem Maestro sehr am Herzen lag. Hier hat sich nichts verändert seit den Zeiten, in denen Fellini mit seinen Freunden den ankommenden und abfahrenden Zügen zuschaute. Er schrieb: „Einmal sahen wir einen ganz blauen Zug. Das war der Schlafwagen. Ein Vorhang wurde angehoben und ein Herr im Pyjama tauchte auf.“ Es ist der Bahnhof von *Amarcord*, an dem der faschistische Ortsgruppenleiter (*Gerarca*) ankommt, wir sehen ihn in *Die Clowns*, erahnen ihn am Ende der *Müßiggänger*, und in *Roma* bildet er die Kulisse für den kleinen Fellini, der den Zügen nachschaut, die in die Hauptstadt fahren. Von hier aus sind es nur ein paar Schritte bis zur **Via Roma** und dort zum Haus Nr. 41, dem **Haus von Titta**, seinem Schulfreund aus der Gymnasialzeit, der dann der bekannte Anwalt Benzi wurde und lebenslang Fellinis Freund blieb. Titta wohnte mit seiner Familie in einer schönen, von einem Garten umgebenen Villa. Federico kannte das Haus so gut, dass er das Haus der Hauptfigur von *Amarcord* mit demselben quietschen Gittertor und den Stufen vor der Eingangstür ausstattete. Im Film fand der Großvater von Titta das Haus wegen des Nebels nicht mehr, und bestürzt sann er darüber nach, dass er doch eigentlich nicht im Nirgendwo wohne. In Außen- und Innenaufnahmen zeigt Fellini die Geschichte einer typischen Familie der Romagna von früher: Als es reale Ohrfeigen setzte, weil die Kinder nicht gehorchten, als der Vater wutentbrannt die Tischdecke samt allem, was darauf stand, vom Tisch riss und morgens beim Rasieren immer berühmte Opernarien schmetterte, während die Mutter sich aufopfernd und geduldig um alles kümmerte und nur manchmal losfluchte wie ein Droschkenkutscher.

Von der Via Roma führen mehrere Wege ins Zentrum, aber wenn wir an der alten Stadtmauer entlang gehen, kommen wir zur **Tiberius-Brücke** (Ponte di Tiberio). Eigentlich müsste sie Brücke des Augustus und Tiberius heißen, denn sie wurde von dem erstgenannten Kaiser 14 n. Chr. begonnen und im Jahr 21 n. Chr. unter Tiberius fertiggestellt, wie die Inschrift auf der Innenseite der Brüstung bezeugt. Diese Brücke über den Marecchia-Fluss, den einstigen *Ariminus*, um den herum die erste Ansiedlung erfolgte, verbindet noch heute die Stadt mit der Vorstadt, dem berühmten Borgo San Giuliano, in dem früher die Fischer wohnten. Hier beginnen die nach Norden führenden römischen Konsularstraßen Via Emilia und Via Popilia. Die 187 v. Chr. vom Konsul Emilio Lepido konzipierte Via Emilia verband Rimini mit Piacenza, während man auf der Via Popilia nach Ravenna und dann weiter bis nach Aquileia gelangte. Gleich hinter der Jahrtausende alten Brücke liegt das **Borgo San Giuliano**, einer der am stärksten an Fellini erinnernden Punkte der Stadt. Wie schon erwähnt, verspürt man hier die von ihm geschilderte Stimmung und begegnet einigen seiner Figuren. Darum ist es kein Zufall, dass auf die Hauswände hier die *Murales* gemalt wurden, die von Fellini und seiner Welt erzählen. In diesem Gewirr von Sträßchen, Gässchen und kleinen Plätzen spüren wir noch die Atmosphäre früherer Zeiten. Es ist noch dieselbe wie

in der in Rimini spielenden Anfangssequenz des Films *Die Clowns*, obwohl die alten Osterien sich inzwischen in erstklassige Restaurants verwandelt haben und die Hauswände mit ihrem einst abblätternden Putz heute frisch gestrichen sind. Und auf diesen Häusern, in denen einst das Proletariat lebte und wo heute eher die besser Verdienenden wohnen, prangen die *Murales*.

Bis vor Kurzem gab es noch mehr davon und auch Schilder mit den Spitznamen der Bewohner dieses Viertels, die Fellini in *Amarcord* verwendet hat, aber wegen Restaurierungsarbeiten und Erhaltungsproblemen sind einige verloren gegangen. Doch trägt hier immer noch alles, die verwinkelten Gässchen ebenso wie die Farben der Häuser der Einwohner, dazu bei, eine magische und die Fantasie anregende Atmosphäre zu schaffen. Wenn wir uns vom Borgo aus wieder der Brücke zuwenden und sie überqueren, stoßen wir auf den **Corso d'Augusto**, auf dem wir wieder ins Zentrum gelangen. Wie zu Zeiten des jungen Fellini ist der Corso heute noch Schauplatz des täglichen Abendspaziergangs der Riminesen, und früher rasten hier die Autos der legendären Rallye *Mille Miglia* entlang. Auf der rechten Seite taucht dann plötzlich die eindrucksvolle **Chiesa dei Servi (Servitenkirche)** auf, der „dunkle, düstere, fensterlose“ Ort der vom Regisseur erzählten Jungenstreiche, auf die wir im letzten Kapitel bereits eingegangen sind, ebenso wie auf seinen legendären Religionslehrer Don Baravelli, der die ganze Unterrichtsstunde über die Augen geschlossen hielt, weil er „nicht sehen wollte!“

Gleich dahinter auf unserem Weg ins Zentrum treffen wir auf der rechten Seite auf das Kino **Fulgor**, dass gerade zum künftigen Fellini-Museum umgebaut wird. Nun warten alle auf die Wiedereröffnung, damit es die Erinnerung an den Regisseur und sein künstlerisches Universum lebendig erhalten möge. Denn gerade im Fulgor hat der Maestro den ersten Blick auf die Welt geworfen und das amerikanische Kino kennen gelernt, auch wenn ihn die Welt des Films und der Show schon fasziniert hatte, als er ins *Politeama* gespäht hatte, ein nicht mehr vorhandenes Theater, ganz in der Nähe seines Elternhauses: „das Haus, in dem ich glaubte, dass mein Weg vorherbestimmt sei“. Denn als seine Eltern ihn einmal zu einer Aufführung dorthin mitgenommen hatten, war er „die ganze Nacht zutiefst berührt“. Unsere nächste Station auf unserem Rundgang ist die **Piazza Cavour** mit der Treppe des **Arengo**, dem Schauplatz der faschistischen Feierlichkeiten und des einsamen Protests des Grammofons, das die Internationale spielt. Und auch die **Fontana della Pigna** (Zapfenbrunnen) steht hier, die in der Filmarchitektur von *Amarcord* gut erkennbar ist und den Hintergrund für die mit Schnee beworfene Gradisca sowie die hinreißende Szene mit dem Pfau bildet. Hier war auch die **Bar Commercio** und ist noch immer das Foyer des gerade in Renovierung befindlichen **Teatro Galli**, die heutige **Sala delle Colonne** (Säulensaal), die am 4. November 1993 als Aufbahrungshalle für den Leichnam von Federico Fellini diente und wo Fellinis Freund Sergio Zavoli die Trauerrede hielt. Von der Piazza





Cavour gehen wir weiter zum **Castel Sismondo**, der Burg von Rimini, die Fellini, wie im letzten Kapitel bereits erwähnt, beschrieb als „die Burg, die das einstige Gefängnis von Francesca da Rimini und damals voller kleiner Diebe und Säufer war“. Auf dem Platz davor, wo heute der Parkplatz ist, schaute er den Zirkus an und bewunderte tagsüber die von ihm so geliebten Artisten. Von der Burg gehen wir am besten zur Piazza Cavour zurück und nehmen auf der entgegengesetzten Seite des Platzes die **Via Gambalunga**, an deren Ende der **Palazzo Ceschina** steht, in dem der kleine Federico ab April 1926 wohnte, der sich gegenüber der Ferrari-Grundschule befindet, die an der Stelle seines geliebten *Politeama*-Theaters erbaut wurde, wie der Maestro erzählt.

Wir gehen nun dieselbe Straße zurück zum Zentrum und werfen dabei einen Blick auf das Haus Nr. 27, den **Palazzo Gambalunga**, in dem früher sein Gymnasium war, und der die angesehene, elegante und umfangreiche Stadtbibliothek beherbergt. Der Palazzo gehörte der Familie von Alessandro Gambalunga, einem literaturbegeisterten Mäzen, der das Gebäude im Jahr 1617 der Gemeinde Rimini vermacht hatte. Heute sind in der Bibliothek 1350 Kodizes aufbewahrt, darunter zwei Handschriften des Humanisten Basinio da Parma, das *De Civitate Dei* für Pandolfo Malatesta und der sogenannte Kodex ‚gradenighiano‘, ein Kommentar zur Danteschen Komödie. Im Erdgeschoss befindet sich die *Cineteca* (das städtische Filmarchiv) mit einer Sammlung aller Filme des Regisseurs.

„Rimini ist eine Dimension der Erinnerung“, hat Fellini geschrieben, und beim Betreten des Gebäudes lässt sich das unmittelbar nachvollziehen, denn einem fallen sofort die Szenen aus *Amarcord* ein, wie Federico „die Treppen, die nicht enden wollten“ hinaufstieg und im Kreuzgang herumrannte. Eine Querstraße der Via Gambalunga ist die **Via Angherà**, wo sich im Haus Nr. 21 der **Kindergarten** von Fellini befand. Er erzählt von den „Ordensschwestern mit den Flügelhauben“ von San Vincenzo, aber das dürfte nicht stimmen, weil diese in Rimini nie offiziell registriert waren; vermutlich handelte es sich um die Schwestern der Maria Bambina. Weiter die Via Gambalunga Richtung Zentrum entlang kommen wir auf die **Piazza Ferrari** mit der unverändert geliebten Parkanlage (nur ein Teil davon ist heute das Museum der römischen Domus des Chirurgen). Hier erhebt sich auch die ‚Statue der Nackten‘: das **Siegesdenkmal** oder besser gesagt das der Gefallenen des Ersten Weltkriegs, das Anfang der Zwanzigerjahre erbaut und von König Vittorio Emanuele III. eingeweiht worden war. Fellini schwärmte davon: „Dies ist das Siegesdenkmal ...Wir sind täglich hingegangen, um es uns anzuschauen ... und ich habe auch noch in der Nacht davon geträumt!“, erzählt aus dem Off die Stimme von Titta, dem „Double“ von Fellini in *Amarcord*. Es ist die Szene 35: „*Öffentliche Anlage des Orts. Außen. Tag. Frühling*. Es regnet. Das Denkmal für die Gefallenen: Die Siegesgöttin beugt sich über die Schultern des unbekanntes Soldaten. Zu Füßen des Monuments Tittas Freunde, man sieht sie

von hinten unter ihren Regenschirmen unbeweglich stehen, wie siedas von Regennässe glänzende Hinterteil der Victoria betrachten“. Dafür, dass das Denkmal der Piazza Ferrari den Gefallenen des „Großen Kriegs“ (also des Ersten Weltkriegs) gewidmet ist, sind die anatomischen Einzelheiten, „die nackten Teile der Statuen“, die dem Filmhelden keine Ruhe ließen, den realen Formen erstaunlich lebensecht nachgebildet. Die ganze Filmszene kreist um sie: „Tittas Gefährten heften gierig ihre Blicke auf das bewusste anatomische Detail. Conte Poltavo beschreibt in der Luft einen Kreis, um auf die üppige Rundung hinzuweisen. Naso hingegen macht eine überdeutliche obszöne Geste mit beiden Händen vor dem Bauch.“ Von hier aus führt die **Via Tempio Malatestiano** direkt auf den **Malatesta-Tempel** zu, die Kathedrale von Rimini, in die Fellini und seine Freunde vor allem deshalb gingen, „weil dort die Mädchen waren“, wie sich sein Freund Benzi erinnert. Es handelt sich um eins der bekanntesten Bauwerke der frühen italienischen Renaissance, das Sigismondo Pandolfo Malatesta errichten ließ und an dem die größten Künstler des 15. Jahrhunderts - und überhaupt aller Zeiten - mitwirkten, von Leon Battista Alberti über Piero della Francesca und Agostino di Duccio bis zu Matteo de' Pasti.

Direkt gegenüber vom Tempel können wir uns von außen den **Palazzo Malatesta** an der Ecke zur Via Tempio Malatestiano anschauen, jenen „eindrucksvollen Riesenpalast“, wie ihn der Maestro nannte, in dem sich das Porträtstudio *FeBo* befand, Das Akronym steht für die hervorragenden jungen Zeichner Demos Bonini und Federico Fellini. „Die FeBo, Gesellschaft für Zeichnungen und Karikaturen mit auf farbigem Papier aufgeklebten Gesichtern, Produkt einer einfallsreichen Arbeit“, so beschreibt sie der befreundete Anwalt.

Unsere nächste Station ist die Piazza Giulio Cesare, die heutige **Piazza Tre Martiri**, der Platz der drei Märtyrer, denn dort, so schreibt der Maestro, „hatten die Nazis drei Riminesen aufgehängt“. An der Stelle der heutigen Bar Turismo war früher die Bar ‚da Rossini‘, wo Federico mit seiner Gruppe Billard spielte. Und auf dem Platz steht der **Tempietto di Sant'Antonio**, der kleine achteckige Tempel des Heiligen Antonius, der 1518 errichtet und nach dem Erdbeben des Jahres 1672 wieder aufgebaut wurde. Er ist dem „Wunder der Mauleselin“ geweiht, das der hl. Antonius von Padua vollbracht haben soll. Der Legende zufolge hatten sich die Bürger von Rimini auf dem Platz versammelt, um die geweihte Hostie von dem Heiligen zu empfangen, als ein Bauer mit einer Mauleselin vorbeiging, dem das heilige Sakrament offenbar völlig egal war. Die Mausleselin hielt jedoch an und wollte keinen Schritt weitergehen, und dann kniete sie vor der Hand des Heiligen nieder.

Hinter dem Tempelchen, das im Film *Amarcord* als kleiner romanischer Tempel nachgebaut wurde, erhebt sich die **Kirche** der Minoritenbrüder des Hl. Franziskus von Paola oder **Chiesa dei Paolotti**, wie die Riminesen sie nennen. Sie wurde 1963-64 auf den Überresten der vorherigen Barockkirche, die im Zweiten





Weltkrieg total zerstört worden war, wieder aufgebaut. Fellini hat seine ganz eigene Erinnerung daran. 1967 schreibt er über die Krankenschwester Sara, die am Abend vor dem Einschlafen nach ihm schaute, als er im Krankenhaus lag: „Sie erinnert mich an die schnurrbärtigen romagnolischen Frauen in der Chiesa dei Paolotti“. Und wir erinnern uns noch lebhaft an die schnurrbärtigen Frauen aus *Amarcord*, die sich in einer Reihe auf die Fahrräder setzten, darunter die „Wildkatze aus San Leo, eine finster dreinblickende, kraftstrotzende Gladiatorin, die ‚Schnurrbärtige‘ aus Santarcangelo mit den roten Haaren und dem ‚argentinischen‘ Pulli ohne Büstenhalter darunter, und die beiden stämmigen und übermütigen Schwestern aus Santa Giustina“. Jedes Mal, wenn wir die Kirche anschauen, fallen sie uns sofort ein, und fast suchen wir ihre geparkten Fahrräder und warten, ob sie vielleicht plötzlich herauskommen.

Wenn wir dann wieder ein Stückchen über den Corso d'Augusto zur Piazza Cavour zurückgehen, kommen wir bei der Nummer 115 am **Palazzo Ripa** vorbei. In dem Haus, das früher die Nummer 63 trug, wohnte Fellini mit seiner Familie eine zeitlang - „die erste (Wohnung), an die ich mich wirklich erinnere“, schrieb er. Ihre Wohnung befand sich im zweiten Stock des schönen, herrschaftlichen Palazzo. Er ist zentral gelegen und hat ein Backsteinportal sowie eine Terrasse mit schmiedeeiserner Balustrade und einen Innenhof. Am Corso d'Augusto lag auch die öfter zitierte **Bar di Raoul**.

An dieser Stelle kehren wir nun um, gehen zur Piazza Tre Martiri zurück und weiter zum Augustusbogen (Arco d'Augusto). Unterwegs trifft man immer Leute auf dem **Corso**, die heute wie früher hier ihren „kleinen Spaziergang“ machen, der in Fellinis Erinnerung „heiß, lauwarm oder leidenschaftlich zwischen jenen beiden Bereichen des Dunkels stattfand“, die sich hinter der Piazza Cavour auf der einen und Piazza Giulio Cesare auf der anderen Seite erstreckten. Nachdem wir die heutige Piazza Tre Martiri hinter uns gelassen haben, stehen wir bei der Hausnummer 62 vor dem **Palazzo Buonadrata** aus dem 17. Jahrhundert (die Fassade wurde allerdings nach dem Erdbeben von 1786 erneuert). In diesem Palazzo befindet sich heute die Stiftung der Sparkasse Rimini (*Fondazione Cassa di Risparmio di Rimini*) mit Räumen und Sälen, die mit Fresken geschmückt sind, und früher besuchte hier Fellini das Gymnasium. Und schließlich kommen wir zum **Augustusbogen**, dem eigentlichen Symbol der Stadt. Er wurde 27 v. Chr. zu Ehren des Kaisers Oktavianus Augustus erbaut, der die wichtigsten Straßen Italiens wie die hier beginnende Via Flaminia wieder instand setzen ließ. Durch den Bogen und weiter fuhr Federico mit dem Rad, während seine Liebste Bianchina Soriani auf der Fahrradstange saß.

Nur wenige Schritte entfernt ist die **Via Brighenti**, wo Federico im Haus Nr. 38 zur Schule ging. Denn während dort heute das Gymnasium „Giulio Cesare-Manara Valgimigli“ ist, beherbergte es damals die **Grundschule Carlo Tonini**.

Oben
**Castel Sismondo,
die Burg von Rimini**

Unten
**Gymnasium Giulio
Cesare-Manara
Valmigli, ehemals**

**Carlo Tonini-
Grundschule
in Via Brighenti**

Von hier aus geht es nun ein paar hundert Meter an der Stadtmauer entlang durch die Via Bastioni Orientali, und anschließend durch die Straßen innerhalb der Mauern, darunter Via Galeria an der Kirche der hl. Bartholomäus und Marinus, zur Piazzetta Castelfidardo. Von dort kommen wir zur Via Anfiteatro, die zur Via Clementini und Via Dante führt. In das Haus Nr. 9 der **Via Clementini** zog die Familie im Februar 1929 um. Dort verbrachte Federico seine Jugend und dort verliebte er sich, wie er schreibt, zum ersten Mal, und zwar in die brünette Bianchina Soriani. **Palazzina Dolci** hieß das Haus, nach dem Besitzer „Agostino Dolci & F. Ferramenta“, „dem Vater von Luigino, einem langjährigen Schulfreund, der in der Ilias den Hektor spielte“.

Und in der **Via Dante**, anscheinend ebenfalls im Haus Nr. 9, wohnte die Familie anschließend ab April 1931.

Jetzt gehen wir weiter und nehmen die **Via Oberdan**, in der bis zu ihrem Tod die Mutter von Federico, Ida Fellini geb. Barbiani, sowie seine Schwester Maddalena gewohnt haben (und wo Giorgio Fabbri, der Ehemann von Maddalena, noch heute mit der Tochter Francesca lebt). In diesem Haus befanden sich von 2001 bis 2009 sowohl die Fellini-Stiftung als auch das Fellini-Museum. Gegenwärtig wird das **Museum** umstrukturiert, und es soll, wie bereits erwähnt, im **Fulgor-Kino** wieder eröffnet werden, wo dann auch die Stiftung ihren Sitz haben wird.

Und wenn wir noch Zeit haben, machen wir auch noch einen kleinen Spaziergang auf dem **Corso Giovanni XXIII**, der früheren Via Umberto I, und schauen uns das Haus Nr. 39 an, wo die **Apotheke von Colantonio** war, in der man Pottaschetabletten kaufen konnte, wie Titta Benzi erzählt. Die brauchten die Jungs, um ihre Pottascheböller für die „Fogheracce“, die „Freudenfeuer“ zu Frühlingsbeginn, zu basteln, ebenso wie den Schwefel aus den Minen von Perticara, den sie aus den Transportzügen stiebitzten, die von Mercatino Marecchia (heute: Novafeltria) nach Rimini führen. „Wenn man alles mischte, erhielt man ein Pulver, dass eine kleine Explosion auslöste, wenn man nur fest genug drückte... (...). Und der Sohn des damaligen Apothekers war unser Schulkamerad, der in *Amarcord* an der Tafel steht, während wir in die Papierrollen pinkeln... und er ist es auch, der, im Film natürlich, dann alles Don Baravelli beichtet.“

Hier endet unser Rundgang durch das Stadtzentrum. Wenn wir weiter auf den Spuren Fellinis wandeln wollen, müssen wir nun dem **Marecchia**-Fluss aus der Stadt hinaus folgen, wie es der Regisseur meist in Begleitung von Titta tat, wenn er nach Rimini zurückkam. Aber dazu nehmen wir am besten ein Auto oder die öffentlichen Verkehrsmittel. Direkt am Fluss hatte der Regisseur einmal ein Grundstück gekauft, und zwar noch vor dem „legendären“ Haus am Hafen, in dem er nie gewohnt hat. „Titta hatte mich überredet, ein Grundstück am Marecchia zu kaufen. Ein Ort, der auf den ersten Blick wie für den Mord an Prostituierten





FEDERICO FELLINI
20.12.1920 - 31.10.1993

GIULIETTA MASINA
27.7.1921 - 23.11.1994

PIRELLA FELLINI
20.11.1943 - 2.4.1945

gemacht schien. Als wir das Grundstück eines Abends besichtigten, hörten wir einen Fanfarenklang: Ein Mann in Unterhosen zelebrierte die Flaggeneinholung. Das war Fiorentini, der alles über Garibaldi weiß. Über Garibaldi und den Sangiovese. (...) Man muss wissen, dass der Marecchia in dieser Gegend ein steinigtes Flussbett hat und deshalb von trostloser Öde ist. Aber Titta riet mir zu diesem Land. „Das zahlt sich auf Dauer in klingender Münze aus“, sagte er zu mir, „denn hier wird die Autobahn lang gehen. Das Grundstück wird im Preis steigen.“ Doch dann wurde die Autobahn woanders gebaut. (...) An den Marecchia war ich zum ersten Mal als Kind gegangen. Wir hatten in der Schule „puffy“ gemacht, wie man so schön sagte, das heißt: sie geschwänzt. Ich folgte Carlini. Am Fluss war alles schwarz von faschistischen Polizisten, die wie Kröten zum Flussbett strebten. Ringsum zogen niedrige Wolken lauernd durch das trockene Geäst der Bäume. Wir kamen zu einem Pappelwald, und da war ein Erhängter, das Käppi auf dem Kopf, bewacht von zwei weiteren Polizisten. Ich verstand nicht recht, was los war. Ich sah einen herab gefallenen Schuh, die Socke am Fuß ohne Schuh und zwei Hosenbeine voller Flicker.“

2. Die letzte Ruhestätte

Mit dem Auto oder Autobus kann man zum Friedhof von Rimini fahren, dem **Monumentalfriedhof (Cimitero Monumentale)** wie er genannt wird, ein Ort, der Fellini ebenso faszinierte wie seine Besuche der Gräber dort. Heute ruhen hier nun auch Federico Fellini, seine Frau Giulietta Masina und der Sohn Pier Federico, der 1945 geboren wurde und nicht einmal 11 Tage danach starb. Der städtische Friedhof befindet sich am Piazzale Bartolani 1, im riminesischen Stadtteil *Celle* auf der anderen Seite der Eisenbahnlinie und war einmal, wie sich Fellini noch erinnerte, durch einen Bahnübergang abgetrennt, während er heute bequem durch eine Unterführung zu erreichen ist. Eine schöne, von Zypressen gesäumte Allee, wo man sein Auto parken kann, führt zum Eingang. Und gleich links hinter dem Tor steht das wunderschöne Grabdenkmal Fellinis, eine herrlich glänzende Bronzeskulptur. Sie wurde von dem berühmten Bildhauer Arnaldo Pomodoro geschaffen, der aus Morciano di Romagna in der Umgebung von Rimini stammt. Dargestellt ist der Bug eines Schiffes, der sich in einer hauchdünnen, ihn umspielenden Kielwelle widerspiegelt; daneben steht eine Bank. „An die Bank habe ich gedacht“, erklärte Pomodoro, „weil Fellini zu einem Freund gesagt hat, dass er in einem Park mit einer Bank begraben werden wollte.“

Nur ein paar Schritte von dem großen, der Stadt zugewandten Schiffsbug entfernt befindet sich an der vierten kleinen Allee rechts das Familiengrab mit den Eltern Urbano Fellini (27.2.1894 - 31.5.1956) und Ida Barbiani (4.11.1896 - 27.9.1984).

Oben
Szenenfoto aus
Amarcord, Fellinis
Gymnasium im

Palazzo Gambalunga
(Archiv der
Gambalunga-
Bibliothek)

Unten
Internationaler
Flughafen
Federico Fellini

3. Ikonografie einer Stadt

Tatsächlich kehrte Fellini nie gern nach Rimini zurück. So sagt er: „Fest steht jedenfalls, dass ich nicht gern nach Rimini zurückkomme, das muss ich sagen. Es ist eine Art Blockierung.“ Viele haben geschrieben, der Grund dafür liege womöglich in seinen Fantasien über die Stadt, in seinen Erinnerungen, die von seiner gleichermaßen überschäumenden wie skurrilen Vorstellungskraft verzerrt würden. Oder es könnte sich auch um eine Lüge handeln, war er doch der erste, der sich selbst als schamlosen Lügner bezeichnete und von „nützlichen“ Lügen sprach.

Diese Theorie wird in gewisser Hinsicht durch die folgenden Worte bestätigt, die er zwei Monate vor seinem Tod vom Krankenhaus Rimini aus an den Bürgermeister schrieb:

„Ich bin froh, in dieser Gegend geboren zu sein, und ich möchte meinen Landsleuten wünschen, dass sie trotz der düsteren Zeiten weiterhin so großzügig und überschwänglich die Werte der Freundschaft und des Lebens hoch halten.“

In Wirklichkeit hat die großzügigste Geste der ganzen riminesischen Gegenwartsgeschichte Federico Fellini selbst vollzogen, indem er seiner Stadt mit *Amarcord* ein „künstlerisches Denkmal“ setzte, das, wie der Riminese Giuliano Ghirardelli in seinem Buch *Guida alla Rimini di Fellini* schrieb, „unvergänglich ist und auf der ganzen Welt bewundert wird, und das ausschließlich und von ganzem Herzen Rimini gewidmet ist“.

Rimini wiederum hat seinen Flugplatz nach ihm benannt, so dass neben jeder Ankunft und jedem Abflug der Name des großen Regisseurs steht.





di Giovanni de' Medici
per la famiglia Medici
1494 - 1500
1501 - 1502
1503 - 1504
1505 - 1506

Erinnerungsorte außerhalb von Rimini

Wenn man auf der Via Emilia von Rimini in Richtung Cesena fährt, kommt man zum Städtchen **Gambettola**, auch "e' Bosch" genannt, und kann dort noch heute, in der Via Sopravigossa, das Bauernhaus von Fellinis Großeltern väterlicherseits sehen. Dort wohnten auch seine Eltern, und womöglich ist er sogar dort geboren. Das ist zwar alles andere als sicher, aber fest steht, dass Fellini als Kind viel Zeit in diesem Haus verbracht hat, wie er selbst erzählte. Das Haus konnte zwar vor dem Abriss gerettet werden, ist heute aber unbewohnt und verfallen. Doch gibt es Pläne, es wieder zu sanieren und in ein Museum umzuwandeln. Es steht neben dem größten Park im Bereich des Rubikon, der 24.000 Quadratmeter umfasst und bereits erschlossen ist. Direkt daneben fließt außerdem der Bach Rigossa vorbei. In Gambettola sagt man, dass es eine Station auf dem schon seit Längerem geplanten Radwanderweg zwischen dem Meer und dem Hügelland werden könnte und damit ein willkommener Rastplatz für Ausflügler und Radtouristen. Ein anderer, sehr eindrucksvoller Ort, den der Freund, Dichter und Drehbuchautor Tonino Guerra zum Gedenken an den Maestro und seine Frau Giulietta Masina gewählt hat, ist **Petrella Guidi** in der Gemeinde Sant'Agata Feltria. Auf dem *Feld der Namen (Il Campo dei Nomi)*, einer Wiese unterhalb des uralten Burgturms, erinnern hier zwei Steinplatten an die beiden. "In diesem Garten wollen wir ihnen mit unser Fantasie Gesellschaft leisten", sagte Guerra an dem Tag, an dem die Gedenksteine gelegt wurden. Es war Ostern des Jahres 1994, und auch die Regisseure Michelangelo Antonioni und Wim Wenders waren da. Auf den beiden Steinen steht jeweils ein Satz. Auf dem von Fellini hat der Dichter wiedergegeben, was der Regisseur ihm zwei Jahre vor seinem Tod anvertraute, als er Guerra in Pennabilli besuchte: "Ein rechteckiger Stein auf einer Wiese und vielleicht noch eine Bank für den, der uns Gesellschaft leisten möchte, würde ausreichen." Die Steinplatte von Giulietta Masina gleich daneben trägt die Inschrift: "Und nun, Giulietta, hör bitte auf zu weinen." Das sagte der Maestro zu seiner Frau, der die Tränen kamen, als ihm in Los Angeles der letzte Oscar, der für sein Lebenswerk, verliehen wurde. Außerdem ließ Guerra noch die Worte hinzu setzen: "Das Tal, Federico, hat den Wunsch, deinem Namen nah zu sein. Tonino." Und damit die beiden ganz Großen des Kinos im Schatten ruhen können, ließ er an dieser Stelle eine Ulme und eine Steineiche pflanzen.

Auch in der Gemeinde **Pennabilli**, im *Garten der vergessenen Früchte (L'Orto dei Frutti dimenticati)* wurde auf den Wunsch Guerras die Skulptur *Die Sonnenuhr der Begegnung (La Meridiana dell'incontro)* des polnischen Künstlers Krzysztof Bednarski installiert. Sie stellt zwei Tauben dar, deren Schatten in der Sonne des Nachmittags die Profile von Federico Fellini und Giulietta Masina abbilden. Und Guerra hat die folgenden Worte für Fellini und die Masina gewählt: "Am Nachmittag

begegnen wir im Schatten der beiden Tauben den Profilen von Federico Fellini und Giulietta Masina“.

Eine ähnliche, aber größere Skulptur desselben Künstlers wurde schon nach Rimini verbracht, wo sie noch auf ihre endgültige Aufstellung wartet.

Im Garten von Guerras *Haus der Mandelbäume (La Casa dei Mandorli)* in **Pennabilli** tragen einige große stilisierte Blumen, die er entworfen und in weißem Stein gestaltet hat, die Namen der verstorbenen Regisseure, mit denen Guerra zusammen gearbeitet hat und zu denen natürlich auch der von Federico Fellini zählt.

Und in der *Via Tonino Guerra* in der Altstadt von Pennabilli sind große Tafeln mit Fotos des Dichters zusammen mit ihm nahe stehenden Regisseuren angebracht, wobei eines der ersten auf der rechten Seite am Weg hinauf zu Guerras Haus das Foto mit Fellini ist. Es wurde 1991 aufgenommen, also zwei Jahre vor der Erkrankung und dem Tod des Maestro.



FEDERICO
FELLINI

KAPITEL VI

DER AUFBRUCH

Der Weg nach Rom

Der junge Fellini war tatendurstig, in Rimini fühlte er sich eingeeengt, er wollte gern Geld verdienen. Kezich schreibt: „Die Familie ödet ihn an, die Schule verbittert ihn und Rimini scheint ihm nichts zu bieten: 1938, nach Vollendung seines 18. Lebensjahres, ist Federico ungeduldig.“ Also machte er sich eifrig ans Werk, zeichnete und schrieb Karikaturen und Witze, die er an die Presse schickte. Die Zeitung „Domenica del Corriere“ griff als erste etwas von ihm auf und veröffentlichte den Beitrag am 6. Februar 1938 in der Rubrik *Karten aus der Leserschaft (Cartoline del pubblico)*. Es handelte sich noch um eine äußerst lockere Zusammenarbeit, während die darauf folgende mit der politisch-satirischen Wochenzeitschrift „420“ in Florenz schon eine andere Qualität hatte und viel enger war. Er signierte seine Zeichnungen und Erzählungen mit „Fellas“. In den Monaten nach dem Abitur bis zur Aufnahme seiner Arbeit für das römische Satire-Magazin „Marc'Aurelio“ fuhr er ständig zwischen Rimini und Florenz und später zwischen Rom und Florenz hin und her. Seine ersten kleinen Erfolge als Zeichner und Erzähler sollten ihm schließlich für die Zusammenarbeit mit der Zeitschrift „Marc'Aurelio“ von Nutzen sein.

Zu seinem Aufbruch nach Rom oder vielmehr seiner Flucht aus Rimini, die er selbst seine „Dritte Flucht“ nannte, gibt es viele Interpretationen, fest steht aber, dass es eine endgültige Ablösung war.

„Wir sprachen immer davon, fortzugehen, aber ein einziger fuhr eines Morgens, ohne irgend jemandem auch nur ein Wort zu sagen, wirklich fort....“, sagt die Stimme aus dem Off in der Schlusszene der *Müßiggänger*. Moraldo, die Hauptfigur des Films, verlässt klammheimlich seine Stadt und damit seine Familie und die Freunde, mit denen er in die Bar gegangen ist und Billard gespielt hat. „Ging es dir hier nicht gut?“, fragt ihn der kleine Bahnarbeiter vom Bahnsteig aus, während der Zug sich bereits in Bewegung setzt. Moraldo träumt von den zu Hause schlafenden Freunden Alberto, Fausto, Riccardo und Leopoldo, und Sehnsucht überkommt ihn, aber der Zug fährt schnell und es ist nicht möglich umzukehren. Auch in der Schlusszene von *La Dolce Vita* lächeln Paolina und Marcello zum Abschied, ebenso wie der kleine Bahnarbeiter seinem Freund Moraldo zulächelt. Denn wenn man erwachsen wird, muss man sich lösen können und beim Abschied stark sein. Allerdings gestaltete sich die Abreise des achtzehnjährigen Federico wohl nicht ganz so poetisch, sondern viel lauter und fröhlicher, wie sich sein Freund Titta erinnert, der auch den Tag noch genau weiß: Es war der 4. Januar 1939. (Allerdings nennt er an einer anderen Stelle den 8. Januar, was wahrscheinlicher ist, weil es ein Sonntag war, die Weihnachtsfeiertage waren vorbei und die strenggläubige Mutter legte großen Wert darauf, die Kinder an diesen Tagen um sich zu scharen.) Titta behauptet auch, dass ihn alle Rimineser Freunde zumindest bis Bologna begleitet haben. Im Einwohnermeldeamt von Rom wurde sein Umzug am 14. März offiziell registriert.

1. Rom

Ob er nun allein oder zusammen mit der ganzen Meute abgefahren ist, wissen wir nicht genau, aber seine Ankunft in der Stazione Termini haben wir durch die berühmte Filmszene aus *Roma* vor Augen. Ein großer, dünner junger Mann in weißer Kleidung steigt aus dem Zug und ruft den Gepäckträger, der wie ein Clown wirkt. Er folgt ihm und ist begeistert von der vor ihm hergehenden, bunt gemischten Menschenmenge. Da gibt es Priester, Ordensschwestern, Soldaten, Verkäufer, schöne Frauen und gemeines Volk. Im Hintergrund sieht man das Plakat von De Sicas Film *Grandi magazzini (Alarm im Warenhaus)*. Fasziniert und amüsiert taucht der junge Mann in das Gewühl der Großstadt ein, die ihn sofort wie eine große unersättliche Stiefmutter verschlingt. Kezich berichtet in seiner enthusiastischen Biografie des Maestro, dass Fellini zufolge die wahre Geschichte dieser Flucht so lauten müsste: „Ein hoffnungsvoller junger Mann, bestärkt durch die vagen Versprechungen, die ihm ein Journalist bei einer Zufallsbegegnung in Bezug auf eine Mitarbeit gemacht hat, zieht ganz allein von seinem Geburtsort fort, um das Abenteuer in der Großstadt zu wagen.“ In Wirklichkeit steckte noch sehr viel mehr hinter dieser Entscheidung, in die Hauptstadt umzuziehen. Sie wurde nämlich voll und ganz von der Mutter unterstützt, die unbedingt in die Stadt, in der sie geboren wurde, zurückkehren wollte. Dafür bot sich Ida, die einst von dort aus Liebe regelrecht geflohen war, nun ein triftiger Grund: der Sohn, der an der Universität studieren soll, braucht ihren Beistand. Also bereitete die „Mamma“ den Umzug vor, löste die Wohnung in Rimini auf, nahm die Tochter Maddalena mit und ließ sich in Rom in der Via Albalonga 13 unweit der Piazza Re di Roma nieder. Dagegen blieb Vater Urbano mit dem Bruder Riccardo in Rimini, und sie wohnten nun in einem möblierten Zimmer in der Altstadt. Ida hatte die Hoffnung bereits aufgegeben, dass ihr Sohn Priester werden könnte, und wollte nun, dass er Rechtsanwalt wird. Allerdings hatte dieser nur einen einzigen Gedanken im Kopf: Journalist zu werden.

Mit der Zeit kam auch Riccardo nach und wohnte bei ihnen, weil er Gesang studierte und Schauspieler werden wollte, und der Vater kam zweimal im Monat nach Rom. Federico kam oft nicht nach Hause, und Riccardo auch nicht viel öfter. Jeder lebte sein eigenes Leben und ging seinen Vorlieben und Bedürfnissen nach. Da die Mutter deshalb immer mit Maddalena allein blieb, beschloss sie nach nur einem Jahr, nach Rimini zurückzukehren. Sie bezog dort eine neue Wohnung in der Via Sonnino 13 und räumte die in der Via Albalonga in Rom. „Für Federico“, erzählt Kezich, „bedeutet das die endgültige Durchtrennung der Nabelschnur“, auch wenn er seine Übersiedelung in die Hauptstadt eher als eine Rückkehr denn als eine Trennung erlebte. Das liegt daran, dass er schon als Kind Rom immer als die Stadt seiner Mutter empfunden und sich deshalb immer





mit ihr verbunden gefühlt hat, sie sozusagen als Teil seiner selbst ansah. „Es ist, als zöge er von der wirklichen Mutter zur Großen Mittelmeermutter, die er erst später mit der C.G. Jung'schen Psychologie zu identifizieren lernen sollte“, sagt Kezich und fügt hinzu, Fellini habe „eine alles vereinnahmende Beziehung mit der Hauptstadt, durchwoben von Freiheit und Angst, Erleichterung und Einsamkeit“.

Er selbst meint dazu: „Für jemandem mit meinem Beruf ist es inspirierend, in einer Stadt zu leben, die auch ‚Cinecittà‘, also Kinostadt, ist, in der Perspektiven, Kulissen und menschliche Dramen an frühere Kulturen, andere Epochen, andere Gesellschaften denken lassen. (...) Rom ist ein Planet voller Geheimnisse, der alles in sich birgt, der sich aus seinem eigenen ständig drohenden Zusammenbruch nährt und bereichert. (...) Der Tod muss einfach präsent sein in einer Stadt, deren archäologische Schätze zu den eindrucksvollsten der Welt gehören. (...) Rom muss nicht Kultur schaffen, es ist Kultur.“ Nachdem sich der junge Federico in der Hauptstadt eingerichtet hatte, wollte er nicht mehr zurückblicken, auch wenn er das in der Fantasie doch tat. Auch das Bedürfnis nach der schützenden Hand der Mutter blieb, so dass er sie bald endgültig durch eine neue wichtige, ja entscheidende Frau ersetzen sollte.

2. Giulietta

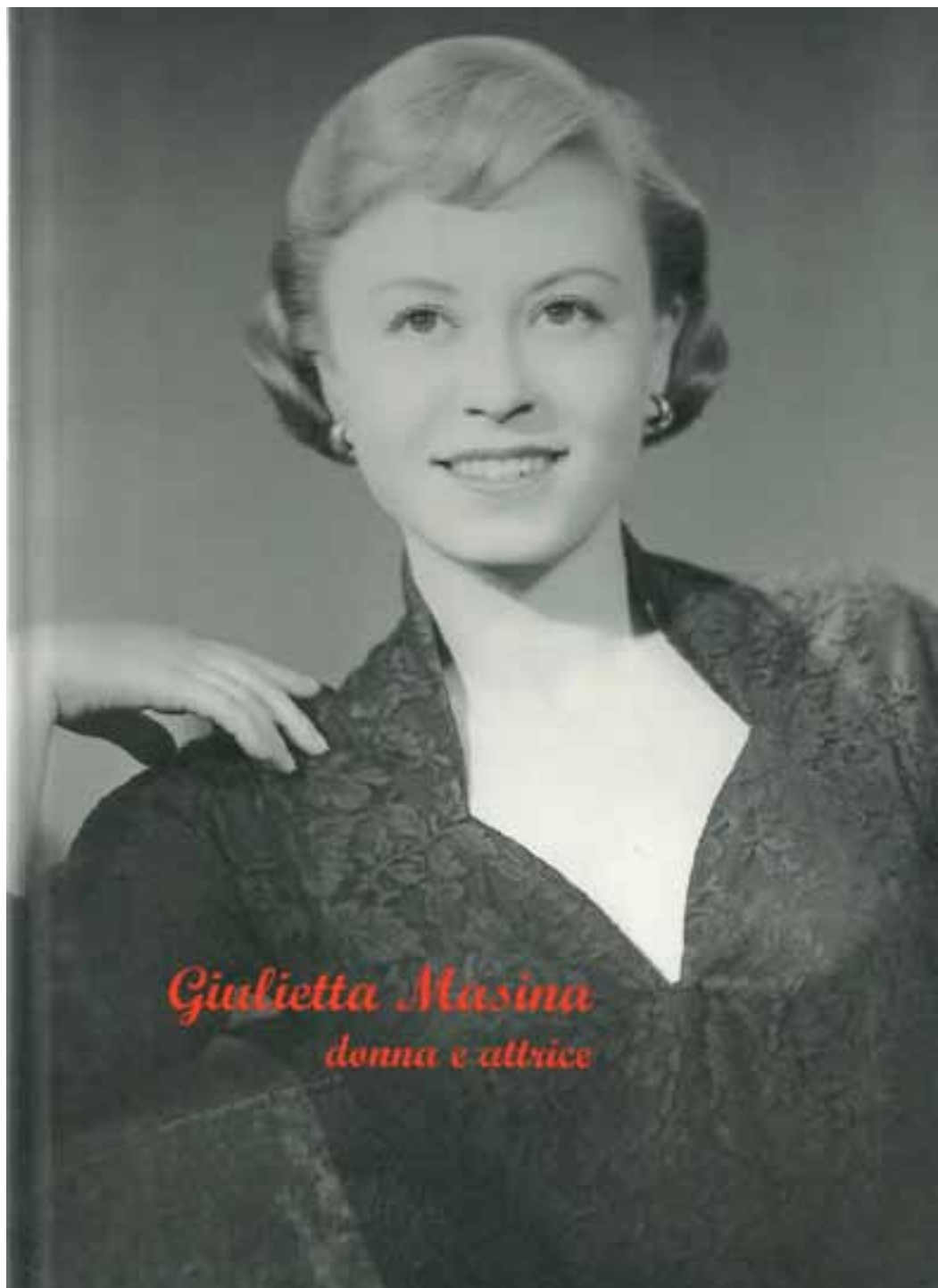
Schon als er noch in Rimini gelebt hatte, hatte sich Fellini sehnlichst gewünscht, als Journalist für die Zeitschrift *Marc'Aurelio* zu arbeiten. Nun schrieb er dafür humoristische Geschichten und war der Liebling des Chefs. So sah das zumindest eine damalige Zeitschrift, die ihn als „den Schiffsjungen des Marc'Aurelio“ bezeichnete. Viele seiner Kolumnen waren sehr erfolgreich, darunter *Secondo Liceo* (Abwandlung von *seconda liceo*, etwa „Unterprima“), eine Folge von mehr als 40 Beiträgen, in der er eine Art „Schul-Amarcord“ vornahm. In *Il primo amore* (Die erste Liebe) schwärmte er von seiner Leidenschaft für Bianchina, seine große Liebe in Rimini, und ab dem 12. Februar 1942 erschienen 12 Beiträge von *Oggi sposi* (Frisch vermählt), wo er in den Abenteuern von Cico (Federico) und Bianchina Episoden seiner Hochzeit bzw. Ehe mit Giulietta vorwegnahm. In diesen Jahren schrieb und zeichnete Fellini pausenlos. Er veröffentlichte unter seinem Vornamen das Büchlein *Il mio amico Pasqualino* (Mein Freund Pasqualino) in der Reihe „Moderne Humoristen“ des Ippocampo-Verlags. Es kostete fünf Lire und auf der vorletzten Seite des Einbands stand: „Jedes Exemplar ist reich illustriert.“ Der Titelheld „ist ein Männchen mit starken Konnotationen eines Alter Ego“. „Der Text ist komisch-humoristisch, grotesk-existenziell“, schreibt Beniamino Placido im Vorwort zum anastatischen Nachdruck. Und er fährt fort: „Wir entnehmen dem, was Pasqualino erlebt, dass in seinem Italien und Rom Geld und Konsumgüter knapp waren und die Kleidung

**Buchcover des Buchs
Giulietta Masina
donna e attrice,
herausgegeben von
Tiziana Contri, Rotary
Club San Giorgio**

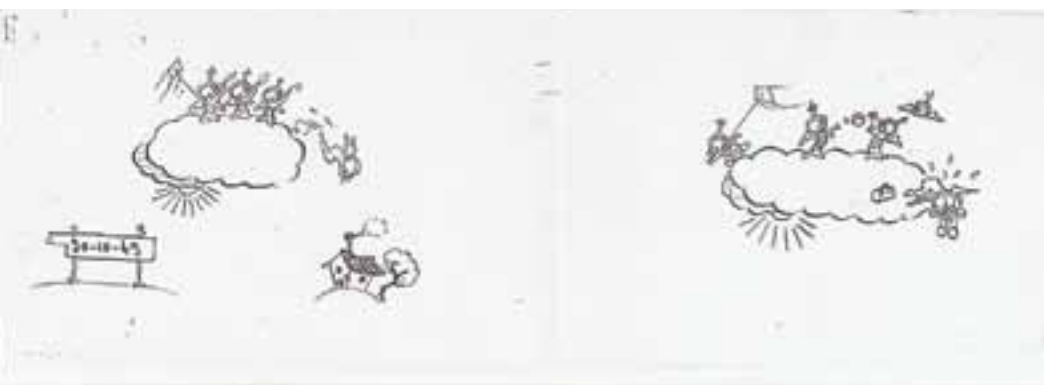
**di Piano „Giulietta
Masina“. Das Foto der
Schauspielerin stammt
aus dem Jahr 1953
(Archiv C. Cesari)**

behelfsmäßig zusammengesucht. Behelfsmäßig war vor allem auch die sanitäre Ausstattung der Wohnungen. (...) Deshalb gab es immer nervtötend lange und peinliche Warteschlangen vor dem Gemeinschaftsbad (...), wenn viele in einer Pension zusammenlebten. (...) Deshalb war das Bad auch ein Rückzugspunkt (...). Denn dort gibt es einen Spiegel, der sehr viel aufmunternder und freundlicher ist als die gnadenlosen Spiegelbilder in den Schaufenstern auf der Straße (...). Im Toilettenspiegel fühlt er (der so hoffnungslos dünn ist) sich hübsch.“ Tatsächlich steckt viel von Federico in diesem Pasqualino. Er war sich schon seines Talents bewusst, war aber „schmerzlich von der Wirklichkeit“ abgehoben und sollte es auch später bzw. immer bleiben. Denn seine Realität ist eine ferne, die ins Mythische, Märchenhafte ausufert, wofür „das beste Beispiel die mythische Verklärung des Ozeanriesen Rex“ in *Amarcord* ist.

Eine Zeitlang schrieb er auch Komödien, und dann arbeitete er immer weniger für den *Marc'Aurelio* und stattdessen nun enger mit dem Rundfunk zusammen. Außerdem hätte er eigentlich seinen Militärdienst ableisten müssen, dem er ab 1939 mit allen erdenklichen Mitteln zu entgehen versuchte, indem er angebliche Krankheiten erfand und durch den doppelten Wohnort (Rimini und Rom) Verwirrung stiftete. Zu seinem großen Glück flog das Militärarchiv in Bologna in die Luft, so dass seine Dokumente nicht mehr vorlagen und er selbst damit nicht mehr erfasst war. Zwei Jahre lang arbeitete er nun für den italienischen Rundfunk EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, später wurde daraus die RAI Radiotelevisione Italiana) und schrieb Drehbücher für Rundfunkrevuen, bis er endlich auch persönlich im Radio in Erscheinung trat und unter seinem vollständigen Namen journalistische Beiträge für die Erfolgssendung *Terzoglio* verfasste. Er schöpfte dabei aus dem großen Repertoire an Themen und Figuren, die er für die Zeitschrift erdacht hatte, und entwickelte ein dramaturgisches Talent, das im Radio gut zur Geltung kam. Und beim Rundfunk lernte er dann im Herbst 1942 die junge Schauspielerin Giulietta kennen, mit bürgerlichem Namen: Giulia Anna Masina. Das geschah im Büro des Rundfunkdirektors. Sie kam vom Studententheater und hatte gerade angefangen, in Live-Sendungen des Komödien- und Musiktheaters des EIAR zu spielen und zu singen. Giulietta stammte aus der Emilia, wo sie am 22. Februar 1921 in San Giorgio di Piano in der Provinz Bologna geboren worden war, aber sie wohnte mit ihrer recht wohlhabenden verwitweten Tante in Rom. Sie besaß ein unerschöpfliches Talent, und ihre zierliche Statur (sie wog nur 42 Kilo) und das etwas androgyne Aussehen waren ihr großes Plus, weil sie sich dadurch total verändern und in den verschiedensten Rollen glänzen konnte. Nachdem Fellini sie kennen gelernt hatte, rief er sie unter dem banalen Vorwand, er brauche Fotos von ihr, zuhause bei ihrer Tante in der Via Lutezia an und sagte, dass es „für die Duse



Giulietta Masina
donna e attrice



Oben
**Federico Fellini und
Giulietta Masina Mitte
der 50er Jahre auf**

**einer Autogrammkarte
(Archiv von Marina und
Monica Zucchini)**

Unten
**Heiratsanzeige von
Federico Fellini und
Giulietta Masina 1943,
gezeichnet von Fellini**

**selbst (Archiv der
Gemeinde San Giorgio
al Piano - Archiv
Angiolina Ramponi)**

des Studententheaters“ vielleicht eine Rolle in einem Film gebe, für den er das Drehbuch geschrieben habe, den er dann aber nie drehte.

So begann die Geschichte ihrer Liebe, die ein ganzes Leben lang dauerte. Nach einer kurzen Verlobungszeit waren sie bis zum Tod von Fellini und gleich danach dem der Masina miteinander verheiratet.

Das erste Mal hatten sie sich um halb zwei vor dem Rundfunkgebäude verabredet, das sich damals in der Via Botteghe Oscure befand, also dort, wo nach dem Krieg die Kommunistische Partei PCI ihren Sitz hatte. Sie gingen zusammen zum Tritonenbrunnen, um in einem Restaurant gleich daneben zu Mittag zu essen. Aber sie hatte schon mit der Tante gegessen, denn diese durfte nichts von Rollen außerhalb des Studententheaters erfahren, schließlich sollte sie erstmal ihr Studium abschließen. Giulietta war beeindruckt von dem Bündel Geldscheine, dass Fellini beim Bezahlen aus der Tasche zog, sie staunte darüber, weil er doch erst wenige Jahre in Rom war. Später sagte sie, sie habe ihn nie mehr mit so viel Geld in den Taschen gesehen. Beide gefielen einander sofort - „gesehen und erobert, ein für allemal“, schreibt Kezich.

Sie sagte immer, es sei wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel gewesen.

Er gestand damals und hat es immer wiederholt, dass ihn ihr koboldhaftes Wesen fröhlich stimmte. Zwar war sie wirklich keine „bona“, wie die Römer eine vollbusige Schöne nennen, ein Typ, den auch Fellini als Mann immer favorisiert hat, aber sie gefiel ihm, weil, so Kezich, „ihm einerseits sofort bewusst wird, eine starke Frau gefunden zu haben, die ihm eine Stütze sein würde, und ihm andererseits scheint, als habe er ein irreales Zwiegespräch mit einer Gestalt aus den Bildern eines Märchenbuchs angeknüpft.“ Gemeinsam war ihnen, dass sie sich eine gewisse Kindlichkeit bewahrt haben, und ebenfalls ganz wichtig war ihre Wahlverwandtschaft in ihrer Einstellung zur Arbeit. Beide verfügten über beachtliche Qualitäten: Sie waren perfektionistisch, unermüdlich und bereit, Opfer zu bringen. Deshalb war es kein Zufall, dass sie nach der Zusammenarbeit beim Rundfunk in der Varietésendung *Terziglio* auch in der Welt des Kinos ein unzertrennliches Paar wurden, von *La Strada-Das Lied der Straße* über *Die Nächte der Cabiria* sowie *Julia und die Geister* bis zu *Ginger und Fred*, um nur einige gemeinsame Filme zu nennen.

Nach dem 8. September 1943 nahm ihre Beziehung sehr schnell Formen an: Fellini reagierte nicht auf den Einberufungsbefehl, sondern beschloss zu heiraten. Wie der Heiratsanzeige zu entnehmen ist, die der Bräutigam selbst gezeichnet hat, findet die Hochzeit mit Giulietta am 30. Oktober statt, einem typischen Tag für die letzte, tragische Phase des 2. Weltkriegs, so Kezich, mit Verdunkelung und Ausgangssperre. Die Hochzeit wird in der Nachbarwohnung von Giulietta vollzogen, in der Luigi Cornagia de' Medici, Prälat von Santa Maria

Maggiore wohnte, der die Messe zuhause lesen durfte. Nur wenige Gäste nahmen teil, auch die Eltern konnten wegen des Kriegs nicht kommen. Zwei Tage später, am 1. November, fand in Rimini der Weltuntergang statt, nämlich das erste von vielen Bombardements, die die Stadt dem Erdboden gleichmachten. Wie später in dem Film *Die Müßiggänger* sang Fellinis Bruder Riccardo damals vom Harmonium begleitet das *Ave Maria* von Schubert.

In den ersten Monaten lebte das Paar bei Giuliettas Tante. Die beiden waren nun nicht nur familiär, sondern auch künstlerisch verbunden, wobei ihre Zusammenarbeit eigentlich schon 1942 begonnen hatte, als die junge Studentin der Geisteswissenschaften und bereits geachtete Schauspielerin die Figur von Pallina darstellte, die mit Cico zunächst verlobten und dann verheirateten Kindfrau. Die großen und kleinen Alltagskatastrophen des jungen Paares wurden in der Radiorevue *Terzigno* gesendet und nach dem Krieg in einer eigenen Serie mit dem Titel *Die Abenteuer von Cico und Pallina* wieder aufgegriffen, die nach vierzehn Folgen im Februar 1947 eingestellt wurde.

Ein paar Monate nach der Heirat hatte Giulietta eine Fehlgeburt, weil sie die Treppe hinabgestürzt war. Die zweite Schwangerschaft führte zur Geburt ihres Sohnes am 22. Mai 1945. Sie nannten ihn Federichino und ließen ihn auf den Namen Pier Federico taufen, doch blieb er nur knapp elf Tage am Leben und starb am 2. April an Hirnhautentzündung. Das Paar ist nie wirklich darüber hinweg gekommen. Giulietta sagte: „Weil wir keine Kinder hatten, wurden wir einander Sohn und Tochter, so wollte es das Schicksal.“

Die Masina trat in Roberto Rossellinis Meisterwerk *Paisà* als Komparsin auf, während sie ihr eigentliches Kinodebüt unter der Regie von Alberto Lattuada in dessen Film *Ohne Gnade (Senza pietà)* gab. Sie spielte darin die Rolle der zierlichen und gutherzigen Mondänen, die sie im weiteren Verlauf ihrer Karriere in Filmen der Regisseure Carlo Lizzani, Giuseppe Amato und Renato Castellani noch häufig übernehmen sollte. 1950 spielte sie das erste Mal unter der Regie von Fellini in dem mit Lattuada gedrehten Film *Lichter des Varieté*. Zu Weltruhm gelangte sie, zusammen mit ihrem Mann, 1954 mit dem Oscar-prämierten Film *La Strada (Das Lied der Straße)*, in dem sie neben Anthony Quinn und Richard Basehart die Figur der Gelsomina spielte. Giulietta Masina erinnerte sich daran, wie schwer es für Fellini gewesen war durchzusetzen, dass sie die Hauptrolle in diesem Film bekam, denn zu Beginn der Fünfzigerjahre beherrschten völlig andere Schauspielerinnen wie die damaligen Schönheitsköniginnen und die allseits begehrten Busenwunder die Kinoszene. Ein Riesenerfolg war auch 1955 der Film *Die Gauner (Il bidone)*, wo sie neben Broderick Crawford und wieder Richard Basehart auftrat. In der Rolle der Cabiria erreichte sie 1957 mit dem Film *Die Nächte der Cabiria*, für den sie den Oscar als beste Darstellerin erhielt,

UN FILM DE FEDERICO FELLINI



IL BIDONE

avec **BRODERICK CRAWFORD**
GIULIETTA MASINA

LA NOUVELLE REALISATION
DU CELEBRE METTEUR EN SCENE
DE
LA STRADA

FRANCO FABRIZI
RICHARD BASEHART



TITANIUS
S.C.C.



Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart

den Höhepunkt ihrer Karriere. Schon im ersten Film ihres Mannes, *Der weiße Scheich (Lo sceicco bianco)* aus dem Jahr 1951, spielte sie eine ganz ähnliche Rolle, und 1957 bekam sie für die Cabiria beim Filmfestival in Cannes den Preis für die beste Darstellerin. 1958 war sie in *Fortunella* unter der Regie von Eduardo De Filippo mit ihm selbst und Alberto Sordi zu sehen, und in dem Film *Die Hölle in der Stadt (Nella città l'inferno)* von Renato Castellani aus dem selben Jahr spielte sie an der Seite von Anna Magnani. Fellini führte auch Regie in ihrem ersten Farbfilm von 1965, *Julia und die Geister*, in dem Mario Pisu ihr Filmpartner war, und zwanzig Jahre später im melancholischen *Ginger und Fred*, der 1985 in die Kinos kam. Darin verkörpern sie und Marcello Mastroianni zwei ehemalige Steptänzer, die während des Kriegs berühmt waren, deren Künstlernamen von den Tanzstars Fred Astaire und Ginger Rogers entlehnt sind. Mit großem Erfolg war sie auch für das Fernsehen tätig. 1991 spielte sie zum letzten Mal in einem Kinofilm. Bei öffentlichen Veranstaltungen gab sie sich gern extrovertiert, während sie gefühlsmäßig eher introvertiert war. Darin sei sie ihrem Mann Federico ähnlich, meinte sie und lobte dessen intellektuelle Ehrlichkeit, und sie pflegte über ihn zu sagen: „Fellini ist mehr als ein Regisseur, er ist ein Filmautor.“ Giulietta, ganz fürsorgliche Ehefrau, hatte viel Geduld mit ihrem Federico, der sich so manche Gelegenheiten mit anderen Schauspielerinnen zu flirten nicht entgehen ließ. Sie verzieh ihm seine vielen Seitensprünge, „denn danach“, sagte sie, „kommt er ja doch immer wieder zu mir zurück.“

Der Jesuitenpriester und Freund des Regisseurs Angelo Arpa meint dazu: „Man darf die angeblichen Affären von Fellini nicht zu ernst nehmen, die sich oft daraus ergaben, dass er keine klare Grenze zwischen der Wirklichkeit und der filmischen Fiktion ziehen konnte. Auch wenn ihr Mann sie körperlich betrog, blieb er ihr doch im Herzen treu.“

Der Regisseur hat einmal erklärt: „Giulietta kam mir sofort wie eine geheimnisvolle Person vor, die eine mir inne wohnende Sehnsucht nach Unschuld ansprach. Giulietta ist der Schlüssel zu einem ganzen Universum von Zauber, Magie, Visionen und vielschichtigen Erscheinungen. Sie nimmt mich an die Hand und bringt mich dorthin, wohin ich allein nie gekommen wäre.“ Und ein anderes Mal sagte er: „Ich erinnere mich nicht an unsere erste Begegnung, denn in Wirklichkeit bin ich an dem Tag geboren, an dem ich Giulietta das erste Mal gesehen habe.“

Sie waren wirklich außergewöhnlich eng, schier unauflösbar, miteinander verbunden, so sehr, dass sie fast gleichzeitig krank wurden und starben. Sie organisierte noch seine Beerdigung und die Aufbahrung seines Leichnams für den letzten Gruß der Freunde im Studio 5 von Cinecittà. Und sie nahm auch, obwohl sie bereits völlig entkräftet war, am 3. November an der Trauerfeier in der

Basilika Santa Maria degli Angeli teil. Danach konnte sich Giulietta gehen lassen, ihre Aufgabe war beendet und ihr Lebenslicht begann zu verlöschen. Im Alter von 74 Jahren starb sie am 23. März 1994, nur fünf Monate nach Federico (der am 31. Oktober 1993 verstorben war), an einem Lungentumor, den sie vor ihrem Mann bis zuletzt verheimlicht hatte. Berühmt ist die Szene, als Fellini sechs Monate vor seinem Tod den Oscar für sein Lebenswerk erhielt und Giulietta in Tränen ausbrach. Während das Publikum im Stehen applaudierte, sagte Fellini auf der Bühne vor den Fernsehkameras, die das Bild in die ganze Welt übertrugen, zu ihr: „Und nun, Giulietta, hör bitte auf zu weinen.“ Und zum Publikum gewandt erklärte er: „Dieser Oscar gehört nicht mir, sondern Giulietta. Ihr habe ich zu danken.“ Und Giulietta wurde in eben dem Paillettenkleid begraben, das sie in der Oscar-Nacht trug. In den Händen hielt sie ein Foto des lächelnden Federico und eine rote Rose.

3. Ikonografie einer Liebe Fellini über Giulietta

Ich habe die Begegnung mit Giulietta immer als schicksalhaft empfunden, in meinen Augen hätte es gar nicht anders ablaufen können. Es handelt sich, glaube ich, um eine uralte Beziehung, die schon lange vor dem Tag, an dem wir uns über den Weg liefen, feststand.

Federico Fellini in *Amarcord Fellini*, Cosmopoli, 1994

Giulietta Masina

Giulietta verkörpert für mich das Bild der verwundeten Unschuld, die am Ende siegt.

Federico Fellini in *Federico Fellini*.

Ich bin ein großer Lügner. Verlag der Autoren 1995.

Julia und die Geister

Für *Julia und die Geister* wollte ich, dass Giulietta jemanden an der Grenze zur Parapsychologie spielt, dem es schwerfällt, mit den verschiedenen Ebenen der Realität umzugehen. Im wirklichen Leben schien mir Giulietta immer sehr bodenständig und kindlich zu sein, im Gegensatz zu kindisch. Ich fühlte, dass die Erfindung einer Figur namens Giulietta (Julia), deren unschuldige und praktische Natur mit einer rauen unversöhnlichen Wirklichkeit konfrontiert wurde, zu einer Reihe von phantastischen, geistigen Projektionen führen könnte; die würden sie für eine Zeitlang destabilisieren, aber letztlich wäre sie in der Lage, sie zu meistern. Und so erzählt der Film von diesem Kampf, der sie in ein reifes und unabhängiges Individuum verwandelt, mit der Weisheit einer zweiten Unschuld, die auf





Erfahrung beruht. Ich muss jedoch zugeben, dass ich einen großen Fehler begangen habe, nämlich den, meine Frau für die Rolle einer einfachen Hausfrau auszuwählen, die vollkommen von ihrem Ehemann abhängig ist. (...) Ich erinnere mich nicht daran, je mit Giulietta soviel bei der Produktion eines Films gestritten zu haben. Sie wiederholte ständig, dass sie sich in der Rolle nicht wohl fühle und ich antwortete darauf immer, sie solle einfach nur sie selbst sein. Ich bin nie draufgekommen, dass „sie selbst“ Ehefrau und Schauspielerin bedeuten könnte. Wie konnte ich nur so verboht sein? Die Moral der Geschichte ist also: Versuche nie deine Frau im Nachhinein zu beurteilen...(...)

Federico Fellini aus *Federico Fellini*.
Ich bin ein großer Lügner.

Giulietta

Sie hat die Leichtigkeit eines Traums, einer Idee. Beim Spielen sind ihre Bewegungen und deren Abfolge clownesk. Wie ein Clown kann sie blass erstarrt oder zutiefst erschrocken sein, plötzlich in Heiterkeit ausbrechen oder aber ebenso plötzlich traurig werden. (...) Giulietta ist gleichzeitig eine geradlinige und äußerst vieldeutige Frau. Sie ist eben eine typische Vertreterin ihres Sternzeichens. (...).

*Fellini. Raccontando di me. Conversazioni
con Costanzo Costantini.* Roma: Editori Riuniti 1996.

Treue

Es ist einfacher, einem Restaurant treu zu sein als einer Frau.

Federico Fellini in *Federico Fellini*.
Ich bin ein großer Lügner.

Schuld

Man kann keinen Menschen lieben, der einem immer ein Schuldgefühl vermittelt.

Federico Fellini in *Federico Fellini*.
Ich bin ein großer Lügner.

Fellinis Casanova

Zu diesem Film fragt ihn Damian Pettigrew: „Der Film endet mit Casanova in den Armen einer mechanischen Puppe, die bisweilen einer stilisierten Person der Masina von Ende der 50er Jahre gleicht. Ist das nur meine perverse Vorstellungskraft?“

Fellini antwortet: „Arme Giulietta! Der Casanova war das Produkt der entwaffnenden Absicht eines Regisseurs, Teile seines Lebens herauszugreifen und seine Entdeckungen von den Dächern von Rom zu schreien. Dieser Film hat mich gelehrt, dass das Fehlen von Liebe das schlimmste Leiden ist, das es überhaupt gibt.“

Federico Fellini in *Federico Fellini*.

Ich bin ein großer Lügner.

Gutes Aussehen

Letztes Wochenende waren ich und Giulietta zu einem eleganten Empfang eingeladen und sie kritisierte mich, für das, was ich angezogen hatte. „Dein Smoking hat Löcher“, flüsterte sie mir völlig entsetzt zu. „Eigentlich müsstest Du glücklich sein“, sagte ich, „scheinbar haben wir aristokratische Motten im Haus, die nur Löcher in edelste seidene Abendroben fressen.“

Federico Fellini in *Federico Fellini*.

Ich bin ein großer Lügner.



KAPITEL VII
**DER MAESTRO
DES KINOS**

„... und der Oscar geht an...“

Fellini brachte frischen Wind ins Kino, denn seine Art des Filmemachens war neu und unverwechselbar. Er begründete einen fantasievollen und humoristischen Stil, eine Art traumähnlichen, magischen Realismus, der leider nicht sofort allgemeine Wertschätzung fand. Aber im Lauf der Zeit wurde er besser verstanden und auf der ganzen Welt geliebt. Anerkennung fand er nicht nur in Amerika, wo er sogar fünf Mal den berühmtesten Preis, die Oscar-Statue, erhielt, vier Mal für seine Filme und den letzten für sein Lebenswerk. Auch in anderen Ländern würdigte man seine Arbeit, u.a. in Japan, wo ihm der Kaiser persönlich mit der höchsten internationalen Auszeichnung der Kunstwelt ehrte: dem *Praemium Imperiale*. Er erhielt ihn für „seinen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Filmkunst, wie immer einstimmig“. Der Kaiser sagte zu ihm: „Ich überreiche Ihnen diesen Preis im Namen einer unsichtbaren Menschenmenge.“ Und der so Geehrte kommentierte: „... Immerhin kann ich mich, als Sohn eines in Gambettola geborenen Handelsreisenden nicht darüber beklagen, wie weit ich auf meinem Weg gekommen bin.“ Zu Beginn seiner Laufbahn, im Jahr 1939, führte er nicht sofort Regie, sondern arbeitete als Gagschreiber für das Kino. Von ihm stammen einige schlagfertige Antworten aus Filmen von Macario vom Ende der Dreißiger- und dem Beginn der Vierzigerjahre, die heute geflügelte Worte sind: *Da siehst du mal, wie du bist (Lo vedi come sei)*, *Sag mir nichts (Non me lo dire)*, *Der Pirat bin ich (Il pirata sono io)*. In den Kriegsjahren arbeitete er an den Drehbüchern mehrerer Filme mit, darunter *Avanti c'è posto...* und *Campo de' fiori* von Mario Bonnard und *Chi l'ha visto?* von Goffredo Alessandrini. In der Nachkriegszeit inszenierte er einige der wichtigsten Werke des italienischen Neorealismus, zu dessen Hauptvertretern er zählt. Mit Roberto Rossellini schrieb er die Meisterwerke *Rom, offene Stadt* (1945) und *Paisà* (1946).

Mit Pietro Germi verfasste er das Drehbuch zum Film *Im Namen des Gesetzes (In nome della legge)*, der 1948 ins Kino kam, *Weg der Hoffnung (Il cammino della speranza)* von 1950 und *Jagd ohne Gnade (La città si difende)* aus dem Jahr 1951. Mit Alberto Lattuada schrieb er *Das Verbrechen des Giovanni Episcopo (Il delitto di Giovanni Episcopo)* von 1947, *Ohne Gnade (Senza pietà)* von 1948 und *Die Mühle am Po (Il mulino del Po)* von 1949. Der Regiearbeit wendete Fellini sich 1950 mit dem Film *Lichter des Varietè (Luci del varietà)* zu, bei dem er neben Lattuada als Co-Regisseur auftrat. Hier zeigte sich bereits seine autobiografische Sichtweise und das Interesse für bestimmte Aspekte wie das Ambiente des Vorprogramms. Im folgenden Jahr führte Fellini bei seinem Film *Der weiße Scheich (Lo sceicco bianco)* zum ersten Mal allein Regie. Nun bahnte sich seine expressive Poetik ihren Weg, und der Regisseur warf in diesem von ihm selbst gedrehten Film sofort einen ironischen und gleichzeitig Anteil nehmendem Blick auf das Kleinbürgertum und die Welt seiner Träume.

So beginnt sein unaufhaltsamer Aufstieg als Regisseur, dessen Name zur Legende werden sollte.

1. Die Anfänge

Anfang der Vierzigerjahre (1941-1942) lernte Fellini den Theaterautor Tullio Pinelli kennen. Schon bald ergab sich eine fruchtbare berufliche Zusammenarbeit, bei der Fellini Ideen und Ablaufpläne entwickelte und Pinelli diese dann in eine Textstruktur einband. In diesen Jahren verfassten Fellini und sein Freund die Drehbücher für die ersten schauspielerischen Erfolge von Aldo Fabrizi, darunter 1942 *Avanti c'è posto...* (1942) und *Campo de' fiori* von Mario Bonnard. 1944, noch zu Kriegszeiten, zeichnete Fellini zusammen mit dem Journalisten Guglielmo Guasta und den Malern Carlo Ludovico Bompiani und Fernando Della Rocca Karikaturen von alliierten Soldaten in einem Lokal in der Via Margutta, einer Parallelstraße der Hauptstraße Via del Corso. 1945 kam es dann zur entscheidenden Begegnung mit Roberto Rossellini.

Fellini arbeitete an den Drehbüchern von *Rom, offene Stadt* und *Paisà* mit, die als erste Filme des italienischen Neorealismus gelten. Bei *Paisà* übernahm er auch die Rolle des Regieassistenten. Sehr wahrscheinlich drehte er, wenn Rossellini nicht da war, selbst einige kleinere Szenen, und sicher ist eine lange Einstellung der am Po spielenden Sequenz von ihm. Das war seine „Kamerataufe“. In der Folge arbeitete er bei weiteren Filmen mit. 1948 wurde ein zusammen mit Pinelli erarbeiteter Stoff verfilmt: „Il miracolo“, eine der beiden Episoden des Films *Liebe (L'amore)*, bei dem Roberto Rossellini Regie führte. In dieser Episode trat Fellini auch als Schauspieler auf. Es folgen weitere Drehbücher: *Im Namen des Gesetzes*, *Weg der Hoffnung*, *Jagd ohne Gnade* von Pietro Germi. Außerdem schrieb er mit Alberto Lattuada die Filmszenarien zu *Das Verbrechen des Giovanni Episcopo*, *Ohne Gnade* und *Die Mühle am Po*. 1950 drehten sie vierhändig *Lichter des Varieté*, eine Koproduktion und gemeinsame Regiearbeit der beiden, die in den folgenden Jahren bei der Auflistung von Fellinis Filmen immer als „halber Film“ gezählt wird (daher der spätere Filmtitel $8\frac{1}{2}$, weil er bis dahin so viele Filme gedreht hatte). Zwei Jahre später hatte er dann sein eigentliches Regiedebüt mit dem Film *Der weiße Scheich*; das Drehbuch dazu hatte er gemeinsam mit Tullio Pinelli geschrieben. Ab diesem Zeitpunkt arbeitete er hauptsächlich als Regisseur, während der Drehbuchautor in den Hintergrund trat. Und als hervorragender Zeichner, der sich mit dieser Tätigkeit in der ersten Zeit in Rom seinen Lebensunterhalt verdient hatte, zeichnete er gewöhnlich seine Filmszenen, wie die unzähligen von ihm hinterlassenen Skizzen belegen.

„Ich habe schon immer vor mich hin gekritzelt, vor allem Karikaturen von Freunden, ich hatte schon immer den unkontrollierbaren Tick, Gesichter mit der Feder festzuhalten. Seit *Lichter des Varieté* habe ich den Gesichtsausdruck von Schauspielern hingekleckst. Ich habe nie ein ganzes Storyboard gezeichnet, sondern diese Skizzen oder besser Vorschläge waren für den Maskenbildner, den



LO SCEICCO BIANCO

ALBERTO SORDI BRUNELLA BOVO LEOPOLDO TRIESTE

GIULIETTA MASINA *in un film di FEDERICO FELLINI*



FOLCO LULLI-JOHN KITZMILLER
LUCES de VARIETÉ

Presentato da FED FELLI con ALBERTO LATTIADA-FEDERICO FELLINI



FEDERICO FELLINI

I VITELLONI

ALBERTO SORDI - FRANCO INTERLENDE - FRANCO FERRI - LEOPOLDO TRIESTE - BRUNELLA BOVO
GIULIETTA MASINA - LEO BASSANI - ANITTE JARVA - VERA OLSON

© 1956 by Paramount Pictures, Inc. - All Rights Reserved





a Rieko
Sei

Los Angeles
May 1997

Kostümbildner und den Bühnenbildner gedacht. (...). Ich habe niemals versucht etwas zu zeichnen, was keine karikaturistische Synthese dargestellt hätte. (...) Zeichnen ist für mich eine Art und Weise, einen Film vor meinem geistigen Auge zu entwerfen, eine Art Ariadne-Faden, eine grafische Linie, die mich ins Studio führt. Am Ende des Tages bemerke ich dann, dass ich hundert Seiten Papier gefüllt habe (...) eine Art unbewusstes Durcheinander, um dieses nicht zielgerichtete Bedürfnis auszudrücken.“

Der nächste Film, *Die Müßiggänger (I vitelloni)*, der von dem Leben einer Freundesgruppe in Rimini handelt, fand begeisterte Aufnahme. Bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig erhielt er 1953 den Goldenen Löwen. Damit wurde der Rimineser Regisseur, der knapp über 30 Jahre alt war und gerade erst seinen zweiten Film gedreht hatte, nun auch im Ausland bekannt. Fellini griff bei dieser Beschreibung des Provinzlebens auf Episoden und Erinnerungen aus seiner Jugend zurück, und viele seiner Figuren sollten noch lange in Erinnerung bleiben. Im selben Jahr wirkte Fellini an dem Episodenfilm *Liebe in der Stadt* mit, den Zavattini, Riccardo Ghione und Marco Ferreri planten. Er führte dabei Regie in der Episode *Heiratsagentur (Agenzia matrimoniale)*, die viele Kritiker für die gelungenste halten. Aber endgültig über die italienischen Grenzen hinaus bekannt wurde er 1954 durch einen anderen Film mit seiner Frau als Hauptdarstellerin. Es handelt sich um *La Strada - Das Lied der Straße*, den er teilweise in dem berühmten Zirkus Saltanò, mit den Artisten als Schauspielern und Komparsen, drehte. Deshalb gab Fellini Anthony Quinn im Film auch den Namen Zampanò, eine Mischung aus Saltanò und Zamperla, wie eine andere Zirkusfamilie hieß. Der Film war ein Riesenerfolg und erhielt den Oscar in der Kategorie Bester ausländischer Film, der 1957 zum ersten Mal vergeben wurde.

2. Der Weltruhm

Weltberühmt wird Fellini also 1957, als *La Strada* (aus dem Jahr 1954) mit dem neu eingeführten Oscar als bester fremdsprachiger Film ausgezeichnet wurde. Der von Dino De Laurentiis produzierte, sehr poetische Film erzählt die anrührende und turbulente Beziehung zwischen Gelsomina, die von Giulietta Masina gespielt wurde, und Zampanò, dargestellt von Anthony Quinn, die als ungleiches bizzares Schaustellerpaar mit einer klapprigen Karre durch das Nachkriegsitalien touren. Gleich im Jahr darauf erhielt der erfolgreiche Regisseur den nächsten Oscar für *Die Nächte der Cabiria*, ebenfalls mit Dino de Laurentiis als Produzenten. Und Giulietta Masina, die in den frühen Filmen ihres Mannes sehr präsent war, spielte wieder die Hauptrolle. Nach *La Strada* und *Die Gauner* (1955) war dies der letzte Film einer Trilogie, die sich mit der Welt der Armen und am Rande der Gesellschaft Lebenden beschäftigte. In den Sechzigerjahren sprühte Fellini nur so

vor Kreativität und revolutionierte die ästhetischen Regeln des Kinos. Mit Angelo Rizzoli als Produzenten drehte er seine überwältigendsten Filme. 1960 kam *Das süße Leben (La dolce vita)* heraus. Fellini selbst sprach von einem Werk „nach Art Picassos“ („eine Statue bauen und sie dann mit dem Hammer zerschlagen“, erklärte er dazu). Der Film verzichtete auf die traditionellen narrativen Strukturen und löste nicht nur wegen der stark erotischen Szenen einen Skandal und heftige Diskussionen aus, sondern weil er einen gewissen Sittenverfall gnadenlos aufs Korn nahm, der so gar nicht zu dem wirtschaftlichen Wohlstand passte, in dem sich die italienische Gesellschaft inzwischen behaglich eingerichtet hatte. Neben Marcello Mastroianni spielte eine „Schauspielerin, die aus der Kälte kam“, nämlich Anita Ekberg, mit, deren Bad im Trevi-Brunnen in der berühmten Filmszene allen in Erinnerung geblieben ist. Mit Fellini arbeitete die Ekberg auch 1962 in einer Episode von *Boccaccio* ,70, „Die Versuchungen des Dr. Antonio“ („Le tentazioni del dottor Antonio“), an der Seite des umwerfend komischen Peppino De Filippo. *La Dolce Vita - Das süße Leben* wurde beim Festival von Cannes mit der Goldenen Palme sowie zwei Jahre später (1962) dann mit dem Oscar für die besten Kostüme ausgezeichnet und wurde zu einem der berühmtesten Filme der Kinogeschichte. Er markierte den Übergang von Fellinis frühen Filmen, die man trotz mancher Einwände dem Neorealismus zurechnet, zu den späteren, die als Kunstfilme angesehen werden.

Um die Fragen, die sich ein Mann und Autor stellt, der - wie Fellini 1963 - vierzig Jahre alt ist, geht es in *8 ½*. Der Film gilt als sein wertvollster und wurde ebenfalls mit dem Oscar ausgezeichnet bzw. gleich mit zwei Oscars, einem in der Kategorie Bester fremdsprachiger Film, und den anderen erhielt Piero Gherardi für die Kostüme. Außerdem war er noch für die Regie, das Szenenbild und das Drehbuch nominiert. Noch heute zählt man ihn zu einem der bedeutendsten der Filmgeschichte und er gilt als einer der besten Filme aller Zeiten. Dieses Meisterwerk des weltweiten Kinoschaffens hat Generationen von Regisseuren inspiriert. Und er wurde so geliebt, dass er von Kritikern der renommierten englischen Zeitschrift *Sight & Sound* auf Platz neun der zehn besten Filmen aller Zeiten gewählt wurde. Bei gleicher Befragung, allerdings unter Filmregisseuren, belegte er sogar den 3. Platz.

In *Julia und die Geister* (1965), in dem wieder seine Frau Giulietta Masina die Titelrolle hatte, machte Fellini wie in der von ihm gedrehten Episode in *Boccaccio* ,70, expressionistischen Gebrauch von der Farbe. Es war sein zweiter Farbfilm, und er entstand in einem Moment, in dem der Regisseur sich sehr stark von seinem wachsenden Interesse am Übernatürlichen leiten ließ. Es ist bekannt, dass er Magier und Hellseher frequentierte und vor allem den Kontakt mit dem Maler, Bankdirektor und berühmten Medium Gustavo Adolfo Rol suchte. In die





**Fest in Rimini zur
Präsentation des Films
Fellinis Schiff der
Träume (1983).
Auf dem Dach des**

**Grand Hotel die mit
Lichtern beleuchtete
Nachbildung des
Überseedampfers
Rex und auf dem**

**Wolkenkratzer der
Schriftzug zum Dank
an den Maestro (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Zeit der Dreharbeiten fiel auch das Experiment mit LSD, das er auf Anraten seines Psychoanalytikers Emilio Servadio zu therapeutischen Zwecken nahm. Als der Film in jenen Jahren, in denen sich in Italien eine neue, aber noch nicht gelebte Realität abzeichnete, in die Kinos des Landes kam, stieß er auf harte Kritik. Dazu ist anzumerken, dass damals noch niemand den Regisseur und seine visionäre und verzauberte Welt wirklich verstanden hatte. Dagegen waren die Rezensionen in Frankreich und Großbritannien, wo die Gesellschaft schon fortschrittlicher als die italienische war, viel positiver. Obwohl Fellini sehr darauf achtete, was man über ihn sagte und schrieb, gelang es ihm damals wie später, nichts darauf zu geben und weiter seinem Weg zu folgen.

Der schon in Arbeit befindliche nächste Film, *Il Viaggio di G. Mastorna* (Die Reise von G. Mastorna), wurde nicht zu Ende gedreht, und der 45-jährige Fellini musste hohe Strafgebühren zahlen. Doch schon bald hatte er sich wieder von dieser Schlappe erholt und das Ende der Sechzigerjahre und der Beginn der Siebzigerjahre standen ganz im Zeichen intensiver Kreativität. Nachdem er seinen technischen und künstlerischen Mitarbeiterstab komplett erneuert hatte, kehrte er an den Set zurück und drehte 1968 eine Episode von *Außergewöhnliche Geschichten* (*Tre passi nel delirio*). Im nächsten Jahr machte er einen Dokumentarfilm für das Fernsehen, *Block-notes di un regista* (*Fellini: A Director's Notebook*). Der darauf folgende Film *Fellinis Satyricon* (1969) hatte wieder großen Erfolg und die Probleme der vorangegangenen Jahre waren nun endgültig überwunden.

Anschließend realisierte Fellini erneut einen Zyklus von drei Filmen, die alle um die Erinnerung kreisen: *Die Clowns* (1970 für das Fernsehen gedreht), *Roma* (1972) und *Amarcord* (1973).

Damit machte er sich auf die Suche nach den Ursprüngen seiner Poetik und erforschte die drei Seelenorte: den Zirkus, die Hauptstadt und Rimini.

Für *Amarcord*, den letzten Film dieser Dreier-Serie, bekam der riminesische Regisseur seinen vierten Oscar. Mit diesem Film bestätigte der Regisseur, dass Rimini für ihn der Erinnerungsort schlechthin war, aus dem er Symbole und Figuren für sein ganzes Filmschaffen schöpfte. Aber dadurch wurden die Erinnerungen zu Mythen, und indem er sie wieder aufleben ließ, führen sie uns zu den Ursprüngen der weiten Fantasiewelt der Topoi Fellinis.

3. Die Oscars

Der Oscar, den er in Hollywood für *Amarcord* erhielt, bestätigte erneut das außergewöhnliche Talent des Regisseurs aus der Romagna und machte ihn zu einem „heiligen Monster“ des internationalen Kinos. Er war erst 53 Jahre alt, als er diesen vierten Oscar bekam und sein Bekanntheitsgrad den Höhepunkt erreicht hatte.

Doch er flog nicht nach Los Angeles, um die Statuette entgegenzunehmen. Später sagte er, er sei zu sehr damit beschäftigt gewesen, „den dritten Jahrestag der Vorbereitungen für den *Casanova* zu feiern“, ein Film, der wegen produktionsbedingten Problemen nicht richtig in die Gänge kam.

Und zu dem preisgekrönten Film erklärte er: „Mir kommt es vor, als ob die Figuren von *Amarcord*, die Einwohner dieses Provinznests, gerade weil sie ausschließlich diesem Ort verhaftet sind, den ich so gut gekannt habe, ebenso wie die erfundenen oder persönlich bekannten Figuren, die ich ganz bestimmt sehr gut gekannt oder erfunden habe, plötzlich nicht mehr einem selbst gehören, sondern auch den anderen.“

Durch den weltweiten Erfolg des Films wurde Fellini noch in den entlegensten Flecken der Erde berühmt und sein Rimini mit ihm. Damit hatte er ein weiteres drückendes Steinchen aus dem magischen Stiefel seines unerschöpflichen und unermüdlichen kreativen Genies entfernt. Oder in seinen eigenen Worten: „Mit den *Clowns* habe ich den Zirkus erledigt, mit *Roma* habe ich Rom erledigt und mit *Amarcord* habe ich die Provinz erledigt. Jetzt mache ich einen Film über die Frauen, und damit mache ich Schluss mit den Frauen.“

Endlich gelang es ihm, den Film *Casanova* auf den Weg zu bringen, der 1976 herauskam. Auf *Casanova*, bei dem sich der Regisseur nach Meinung vieler auf dem Höhepunkt seines visionären Talents befand, folgten *Orchesterprobe* (1979) und *Stadt der Frauen* (1980). Im letzten Jahrzehnt seines Schaffens entstanden weitere Meisterwerke: *Fellinis Schiff der Träume* (1983), *Ginger und Fred* (1985), *Fellinis Intervista* (1987) und zum Abschied der Film *Die Stimme des Mondes* (1990) nach dem „Gesang der Mondköpfe“ (*Il poema dei lunatici*) von Ermanno Cavazzoni.

„Das Kino ist bildlicher Ausdruck, Materialisierung der eigenen Fantasien, wobei unter Fantasie das zu verstehen ist, was dem Menschen an Wahrstem und Authentischstem innewohnt“, meinte Fellini. Und die expressive Kraft der von ihm in seinen Filmen verwendeten Bilder machte deutlich, dass er - und mit ihm das italienische Kino - sich immer weiter vom Realismus entfernte und ins Reich der Fantasie vorwagte. Oder anders gesagt: Obwohl Fellini sich an die neorealistischen Regeln hielt, hat er deren Überwindung ermöglicht, indem er die Dimension des Unbewussten in die Filme einfließen ließ, Figuren schuf, die Träumen und Fantasien entspringen sind, und eine gleichzeitig kreatürliche und verhängnisvolle Lebenslust beschrieb.

Am 29. März 1993 verlieh ihm die amerikanische *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* seinen fünften und letzten Oscar, den wichtigsten, weil er sein Lebenswerk auszeichnete und damit die Anerkennung seines Genies bedeutete. Nun war sein Name definitiv in die Filmgeschichte eingegangen.





Als Begründung wurde bei der Verkündung angegeben: „In Anerkennung der Qualität seines Filmschaffens, die das Publikum auf der ganzen Welt begeistert und entzückt hat“. Die Benachrichtigung erhielt er am 20. Januar, seinem 73. Geburtstag.

Sein Talent war von der *Academy* in Hollywood schon vier Mal mit dem Oscar für den besten fremdsprachigen Film belohnt worden, und zwar 1956 für *La Strada - Das Lied der Straße* mit Giulietta Masina und Anthony Quinn, 1957 für *Die Nächte der Cabiria*, wieder mit der Masina in der Hauptrolle, 1963 für *8 ½* mit seinem unvergesslichen Alter Ego Marcello Mastroianni und 1974 für *Amarcord*. Alle diese Filme liebten die Amerikaner, für die Fellini gleichbedeutend mit dem italienischen, dem europäischen Kino war und für das Autorenkino als Gegenpol zum Filmbusiness von Hollywood stand.

„Noch ein Oscar, sind das nicht zu viele? Das frage ich mich lieber selbst, bevor das ein anderer tut, und womöglich nicht zum Scherz. Ich weiß nicht, ob meine Filme, die zu drehen mir sehr viel Spaß gemacht hat, noch so eine hohe Auszeichnung verdienen. Natürlich möchte ich das gern glauben, (...) Mir scheint, dass dieser Oscar mir einen freundschaftlichen und kräftigen Anstoß geben will, als wollte er sagen: „Los jetzt, hör auf, hier faul rumzuhängen, nun musst du zeigen, dass du diesen Preis wirklich verdienst.“ Das war sein Kommentar zum Oscar für das Lebenswerk, den man in dem von Vincenzo Mollica herausgegebenen Band mit dem Titel: *Fellini*, der bei Einaudi erschienen ist, nachlesen kann.

An jenem Abend in Amerika sagte er von der Bühne aus zu seiner Giulietta, sie solle nicht weinen. „Giuliettas Tränen waren vorhersehbar. Sie ist eine sehr gefühlsbetonte Person. „Hör auf zu weinen“, habe ich intuitiv zu ihr gesagt, denn sie war ja weit entfernt vom Podium, so dass ich nicht sehen konnte, dass sie weinte. Aber ich kenne sie besser als mich selbst. Wir leben schließlich seit ungefähr einem halben Jahrhundert zusammen. Das Publikum im Dorothy Chandler-Pavillon war gerührt. Denn Giulietta ist viel populärer und beliebter als ich.“

Schon in diesem Moment fühlte er sich nicht wohl, und er sagte sogar zu Costanzo Costantini: „Es war eine Herausforderung, in meinem Zustand nach Los Angeles zu kommen.“ Und über den Abend fügte er hinzu: „Ich habe mich sehr bemüht, um fit zu wirken, um diese wenigen Worte zu sagen. Was hätte ich in so kurzer Zeit, knapp dreißig Sekunden, auch sagen können. (...) Die Oscar-Verleihung ist perfekt durchorganisiert: sie ist den Zeitvorgaben, dem Rhythmus und den Regeln des Spektakels unterworfen. Sie ist eine Show in der Show, den Leuten gewidmet, die die Show machen. Wenn es nicht so strikte Zeitvorgaben gäbe, hätte ich vielleicht, gerührt und ganz locker, eine intelligente, geistreiche,

Oben
Szenenfoto beim Drehen von *Amarcord* (Archiv der Gambalunga-Bibliothek)

Unten, links
Fellinis Porträt gezeichnet von Ettore Scola, das zum Logo der Fellini-Stiftung geworden ist

Unten, rechts
Selbstporträt, das im Film *Die lange Reise* verwendet wurde

sympathische, kurz, eine *fellineske* Rede halten können. Ich hätte die Angst überwinden können, nicht dem Bild zu entsprechen, das die Amerikaner von mir als Filmemacher und als Mensch haben. Aber das lässt die Zeremonie nicht zu: Alles ist genau kalkuliert, wie bei den Sequenzen eines Films.“

Fellinesk sein, schön und gut, aber wie geht das? Dieses Problem schildert er auch Mollica, der es in seinem Buch erwähnt. „Genau das ist die schwierigste Rolle, denn obwohl es mich ehrt, dass ich nun auch zum Adjektiv geworden bin, weiß ich nicht, was das bedeuten soll.“

Noch im selben Jahr starb Fellini in der Polyklinik Umberto I. in Rom. Angeblich führte ein banales Missgeschick zu seinem Tod: Er soll an einem Stückchen Mozzarella erstickt sein, dass in der Speiseröhre hängen blieb, was zu irreparablen Hirnschäden führte. Tatsächlich ging es ihm schon lange nicht gut, er litt seit vielen Jahren an arthritischen Beschwerden, Blutdruck- und Kreislaufproblemen, und ein Aneurysma an der Bauchaorta, das im Herbst 1992 aufgetreten war, hatte seinen Gesundheitszustand deutlich verändert.



KAPITEL VIII
**VON
FLUGHÄFEN
UND
FLUGZEUGEN**

Die lange Reise mit Tonino Guerra

„Tonino, merkst du nicht, dass wir beide Flugzeuge bauen, und es gibt gar keine Flughäfen mehr?“ Mit dieser Frage endete das letzte lange Gespräch zwischen Federico Fellini und dem Drehbuchautor Tonino Guerra, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband.

Darin äußert sich das Bewusstsein vom Ende, auch dem einer Kinowelt, die nicht mehr die ihre war. Und das, obwohl diese ihnen so viel zu verdanken hatte.

Guerra und Fellini, erzählt der Dichter, waren nur 10 Kilometer voneinander entfernt geboren worden, denn weiter ist es nicht von Rimini bis Santarcangelo di Romagna, worüber sich der Regisseur oft ironisch äußerte. Die eine Stadt war schon damals der Anlaufpunkt für wichtige Erledigungen, wenn man beispielsweise zum Arzt oder Anwalt, ins Krankenhaus oder aufs Gericht musste, während die andere die Stadt von Papst Clemens XIV. war, der den Jesuitenorden abgeschafft hatte, mit einer mittelalterlichen Altstadt voller Muff und Armut, aber auch einem regen Kulturleben und faszinierenden Persönlichkeiten wie der Schauspielerin Teresa Franchini und dem angesehenen Wissenschaftler Augusto Campana, um nur einige davon zu nennen.

Beide sind auch im selben Jahr, 1920, geboren, Fellini am 20. Januar, Guerra am 16. März. Und sie hatten eine gleichermaßen sorglose Kindheit und Jugend, die aber bei dem Dichter aus Santarcangelo ein dramatisches Ende nahm, als er in ein Konzentrationslager nach Deutschland deportiert wurde. Während Federico schon in Rom war, studierte Guerra in Urbino, wo er ab 1941 auch wohnte und die Fakultät für Pädagogik des Lehrerbildungsinstituts besuchte. Doch es war Krieg, und er musste sein Studium unterbrechen, weil er am 12. Dezember 1942 den Einberufungsbefehl erhielt. Er kehrte nach Hause zurück, wurde aber wegen der Bombardierungen evakuiert. Bei einem flüchtigen Besuch zu Hause wurde er in Santarcangelo auf der Straße geschnappt und war dann von 1944 bis 1945 im Konzentrationslager Troisdorf in Gefangenschaft.

Erst als Erwachsene begegneten sich die beiden in Rom, wo sie von der Hand in den Mund und ihren Hoffnungen lebten und viel Zeit miteinander verbrachten. Guerra berichtet von der auch finanziellen Hilfe, die ihm Fellini angeboten hat, und von den langen gemeinsamen Spaziergänge am Meer in Ostia. Mit zunehmendem Erfolg der beiden kreuzten sich ihre Wege dann öfter und trafen sich schließlich Ende 1972, als sie beschlossen, gemeinsam den Film *Amarcord* zu schreiben, der am 13. September 1973 in die Kinos kam und dessen Drehbuch im August desselben Jahres von Rizzoli veröffentlicht wurde. Ab diesem Zeitpunkt gingen ihre beiden Namen gemeinsam um die Welt.

1. Die gemeinsamen Filme

Amarcord

Der erste Film *Amarcord* besiegelte ihr Bündnis ein für allemal.

„lo mi ricordo“, „ich erinnere mich“ heißt im romagnolischen Dialekt „a m'arcórd“, mit einem Akzent auf dem ‚o‘. Die beiden Filmautoren machten aus diesen drei Worten ein einziges und ließen den Akzent weg. Guerra hat einige

Oben
**Federico Fellini
mit Tonino Guerra
bei den Dreharbeiten
zu *Amarcord***

**(Archiv der
Gambalunga-
Bibliothek)**
Unten, links
Karikatur von

**Federico Fellini,
die Tonino Guerra
auf dem Sofa in
seinem Büro in
Rom darstellt**

Unten, rechts
**Federico Fellini
und Tonino Guerra**

Male erzählt, die Idee zum Titel sei durch den Klang des damals oft benutzten Namens von einem Magenbitter entstanden. „Man ging in die Bar und auf die Frage des Manns am Tresen: ‚Sie wünschen?‘ bestellte man ‚einen Amaro Cora‘. Dieser klangvolle Name war allgegenwärtig und wir hörten und wiederholten ihn so oft, dass er uns schließlich an unser Dialektwort „amarcord“ erinnerte.

Fellini schreibt dazu: „Ich habe oft die für Uneingeweihte unverständlichen Bedeutungen des Wortes „amarcord“ vereinfacht, indem ich gesagt habe, das sei Romagnolisch und bedeute „Ich erinnere mich“. Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Ich glaube, die Idee ist mir gekommen, als ich etwas über den schwedischen Abtreibungsbefürworter Dr. Hammercord las, und am Anfang stand der Klang dieses Namen. Wenn man nun *amare* (lieben), *core* (dialektal: Herz), *ricordare* (sich erinnern) und *amaro* (bitter) aneinander fügt, ergibt das *Amarcord*.“

Denselben Titel wie der Film trägt übrigens auch das Gedicht von Guerra „*Ich erinnere mich*“, im Dialekt „*A m'arcórd*, das wie folgt lautet: „*Ich weiß, ich weiß, ich weiß,/ dass ein Mann mit fünfzig,/ immer saubere Hände hat,/ und ich wasche sie mir zwei- oder dreimal am Tag./ Aber nur, wenn ich sehe,/ dass meine Hände schmutzig sind,/ erinnere ich mich an die Zeit,/ als ich ein kleiner Junge war*“. Der Dichter sagte auch, dass Fellini Dialektgedichte sehr liebte, denn „sie erinnerten ihn an die Musikalität unserer Heimat und vor allem an die natürliche Spontaneität der Menschen dort, die nur im Dialekt so richtig zum Ausdruck kam“. Viele reale Begebenheiten vermischen sich hier mit gedanklichen Vorstellungen, und die unzähligen Berichte über die Entstehung des Films sind Legende, so dass nicht mehr klar zu unterscheiden ist, was sich tatsächlich so abgespielt hat und was ein Fantasieprodukt ist. Auf alle Fälle aber hatte der Film weltweit einen so großen Erfolg, dass die Beziehung der beiden Freunde danach nicht mehr dieselbe wie vorher war, weil der Film ihr Leben entscheidend verändert hatte. Allein schon die zahlreichen Preise, die wir im ersten Kapitel erwähnt haben, beweisen, wie begeistert er aufgenommen wurde. Zu den bekanntesten Szenen gehört die mit dem verrückten Onkel, der eines Sonntags bei einem Familienausflug auf einen Baum flüchtet und schreit: „Ich will eine Fraaaaau“ („*Á vói una dòna*“, „Voglio una donna“). Weder dem Vater noch dem Bruder gelingt es, ihn dazu zu bewegen, wieder herunterzukommen, erst die herbei gerufene Zwergnonne der psychiatrischen Anstalt bringt ihn wieder auf den Boden und zur Normalität zurück. Diese Szene entstand nach einer Geschichte von Guerra, die wiederum auf einen Zeitungsartikel zurückging, der von einem Irren in Turin berichtete, der aus dem Fenster schrie und damit drohte sich hinabzustürzen. „Ich schnitt aus Zeitungen und Zeitschriften immer Artikel über kuriose oder irgendwie interessante Begebenheiten aus, die mir dann als Ausgangspunkt für fantastische





Geschichten dienten, weil sie so unwahrscheinlich und merkwürdig waren.“ Die Sichtweise von Guerra, der einen, wie er selbst sagte, „dazu bringen wollte, mit beiden Füßen in den Traum zu springen“ kommt in diesem Film voll und ganz zum Tragen. Es ist unschwer zu erkennen, dass er unzählige Ideen, Anregungen und poetische Bilder zum Thema eingebracht hat, vom sich im Nebel verlaufenden Großvater über die „Manine“, die im Frühling in der Luft herumschweben bis zum Priester, der die Tiere im Namen des von der Mutter angebeteten Heiligen Antonius segnet. Auch die Verse des Maurers Calzinàzz sind von ihm: „Mein Großvater machte Ziegelsteine, mein Vater macht Ziegelsteine, Ziegelsteine mach auch ich, nur ein Haus, das hab ich nicht.“ Sie stammen aus Guerras Gedicht „*I madéun*“, („*I mattoni*“, die Ziegelsteine) aus dem Band *I bu* („*I buoi*“, die Ochsen), durch den er bekannt wurde. Die künstlerische Verquickung der beiden ist jedoch so stark, dass der Film nicht in Solopartien auseinander driftet. Daher wirkt *Amarcord* wie aus einem Guss, gestaltet von den beiden Autoren, die in keinem anderen Film so sehr aus einem Herzen und einer Seele gesprochen haben - ein unübertroffenes Meisterwerk, dass zu den 100 italienischen Filmen zählt, die es für die Nachwelt zu erhalten gilt.

Nach *Amarcord* wurde der Guerra oft gefragt, wie romagnolisch Fellini denn nun noch sei. Seine Antwort lautete: „Er ist wie alle Riminesen dem Meer ebenso innig verbunden wie der Luft und den Vögeln, dem Geschmack und Düften, registriert noch die kleinste Erschütterung, und ist in dieser Hinsicht noch riminesischer und romagnolischer als alle anderen. Federico hatte seine ganz eigenen Gesten, traf seine ganz eigenen Entscheidungen, liebte bestimmte Gesichter und manche Orte, an denen er eine kostbare, verzauberte Atmosphäre wahrnahm.“

Und auf die Frage nach der Bedeutung von *Amarcord* antwortete Guerra: „Mit *Amarcord* ist es uns, glaube ich, gelungen, der Welt ihre Kindheit zu schenken. Alle haben geglaubt, das die *Rex* an jenem Abend wirklich am Grand Hotel von Rimini vorbei geglitten ist, und wie Sergio Zavoli schreibt, hat niemand jemals etwas Visionärereres und gleichzeitig Wahreres gesehen.“

Fellinis Schiff der Träume

10 Jahre später, 1983, kam ein weiterer Film in die Kinos, bei dem die beiden Autoren aus der Romagna wieder zusammen das Drehbuch geschrieben hatten und an dem auch der Dichter Andrea Zanzotto beteiligt war. Er stammte aus Pieve di Soligo im Veneto und war etwa im selben Alter (er wurde 1921 geboren). Von ihm sind die Texte der Gesangspartien. Guerra erzählte, das Fellini ursprünglich einen Film über eine Parade drehen wollte, mit Offizieren in Festuniform, Carabinieri mit dem Federhut, so, als ob es sich um eine Feier oder einen Festakt, vielleicht

Oben
**Szenefoto aus dem
Film *Fellinis Schiff
der Träume* (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Unten
**Filmplakat zum
Film *Ginger und Fred***

auch ein Begräbnis handeln würde. Gemeinsam entwickelten sie dann die Idee einer Seebestattung. So sehen wir dann den Luxusdampfer „Gloria N.“ vom Kai Nr. 10 irgendeines italienischen Hafens ablegen. An Bord befindet sich die Urne der ‚göttlichen‘ Opernsängerin Edmea Tetua. Die Fahrt geht zu der kleinen Insel Erimo in der Ägäis, wo ihre Asche ins Meer gestreut werden soll, so ihr letzter Wille. Viele berühmte Freunde der verstorbenen Sopranistin begleiten sie auf ihrer letzten Reise. Die verständliche, aber gleichzeitig pietätlose Ironie Fellinis kommt in der Figur des Journalisten Orlando zum Ausdruck, der die Trauerfeier an Bord genau dokumentieren soll. Und auf dem Schiff gibt es sogar ein liebeskrankes Rhinoceros, das die Passagiere gern besuchen. Doch auf einmal mischt sich die Weltgeschichte in die persönliche Geschichte von Edmea ein: In Sarajewo wird der österreichische Thronfolger, Erzherzog Franz Ferdinand, ermordet und der Erste Weltkrieg bricht aus. Der Kapitän muss nun erst einmal serbische Schiffbrüchige retten. Aber kurz bevor das Schiff mit den Geretteten sein Ziel erreicht, taucht ein österreichischer Panzerkreuzer auf: Die Gloria N. wird getroffen und sinkt. In der letzten Szene informiert der Journalist die Zuschauer, dass nicht alle Passagiere tot sind, und das Rhinoceros frisst, endlich zufrieden, ein Gräbüschel. Der Film ist eine geniale und sehr barocke Metapher über die Welt der Künstler und ihre Realitätsfremdheit. Man hat ihn eine Reise Fellinis in eine Welt von Geistern genannt, die wissen, dass sie nicht wirklich, sondern von der Realität abgelöst sind. In dieser Realität ist alles offenkundig falsch und erscheint doch in der von einem melancholischen Humor getragenen Illusion erstaunlich wahr. Am 25. September 1983 fand die Welturaufführung in Rimini im Beisein des Regisseurs und seiner Frau statt. Sie wurden enthusiastisch gefeiert, und Fellini sagte: „Um all diesen Leuten zu danken, müsste ich zumindest ein Wunder vollbringen, im Flug durchstarten, wie Jesus über das Wasser gehen oder dafür sorgen, dass das Meer zurückweicht, um mich durchgehen zu lassen.“ Nicht nur in seiner Stadt, sondern auch in Venedig bereitete man dem Regisseur einen triumphalen Empfang. Einen noch größeren Begeisterungssturm löste der Film in Frankreich aus, wo er „plebiszitäre Zustimmung“, fand, wie Fellini sagte. Einige Kritiker dort sprachen sogar von „reinsten Faszination“, und andere wandelten den italienischen Titel *E la nave va* (Und das Schiff zieht stolz dahin) um in „Fellini e il genio va“ (Fellini - und das Genie zieht stolz dahin). Auf diesen Film bezieht sich auch das Denkmal auf dem Friedhof von Rimini, unter dem Federico, Giulietta und ihr viel zu früh verstorbener Sohn Federichino ruhen. Die von Arnaldo Pomodoro gestaltete Skulptur trägt den Titel *Die Segel* (*Le Vele*). Obwohl *Fellinis Schiff der Träume* nicht denselben Erfolg wie andere Werke von ihm hatte, erhielt der Film doch viele Auszeichnungen, darunter 1984 fünfmal das *Nastro d'Argento*, den Preis der italienischen Filmjournalisten: für die beste



RTS
STUDIO LUCE - TECNOLOGIO CINEMATOGRAFICO
ALBERTO GRIMALDI

**FEDERICO
FELINI
GINGER
E
FRED**

MARCELLO MASTROIANNI **GIULIETTA MASINA**

Regia di FEDERICO FELINI - Sceneggiatura di FEDERICO FELINI - TIZIO GUERRA - TULLIO PINELLI - Musica di NICOLA PIGNA
 Montaggio di ALBERTO GRIMALDI - Distribuzione IRI - Roma - Distribuzione IRI - Roma - Distribuzione IRI - Roma - Distribuzione IRI - Roma



GIULIETTA MASINA - MARCELLO MASTROIANNI

FEDERICO FELLINI
GINGER
UND FRED

Regie, die beste Kamera, das beste Bühnenbild, die besten Kostüme und die besten Spezialeffekte. Hinzu kam im Jahr 1984 gleich viermal der bedeutendste italienische Filmpreis, der *David di Donatello*: für den besten Film, das beste Szenenbild, die beste Kamera und das beste Drehbuch, und 1986 schließlich der katalanische Preis *Sant Jordi* für den besten Film.

Ginger und Fred

Zwölf Jahre waren seit *Amarcord* vergangen und zwei Jahre seit *Schiff der Träume*. Nun hatten die beiden Romagnoli eine neues Skript verfasst, das für den Film *Ginger und Fred*, der 1985 in die Kinos kam. Fellini hatte vor, etwas zu machen, das das sich stark ausbreitende Schrottfernsehen anprangerte. Der Film wurde dann auch eine beißende Satire auf das Konsumverhalten und speziell die Welt des Privatfernsehens, das der Regisseur ganz besonders verabscheute, weil es die Filme ständig durch Werbespots unterbricht. Fellini hatte selbst schon Spots gemacht und war nicht gegen die Werbung an sich, wohl aber gegen ihren inflationären Einsatz, wie die von ihm geprägte Devise ausdrückt: „Eine Emotion unterbricht man nicht.“ Mit *Ginger e Fred* wollte er zeigen, dass die Übermacht der Werbung, die zusammen mit den Quizsendungen eine der vorherrschenden, entfremdenden Formen der neuen Massenkultur darstellt, nicht mit Würde und Poesie vereinbar ist. Der Film griff einer Wirklichkeit vor, die erst in der Folgezeit in all ihren banalen und schädlichen Aspekten zum Tragen kam. In dem manchmal träumerischen und an anderen Stellen beunruhigenden Film drückt sich ein tiefer Pessimismus aus, der nur durch die anrührende Zerbrechlichkeit der beiden Hauptfiguren sowie die Erinnerung an ihre Liebe und ihre gemeinsam verbrachten früheren Glanzzeiten gemildert wird. Die beiden gealterten Steptänzer Amelia Bonetti und Pippo Botticella werden in glänzender Weise von Giulietta Masina und Marcello Mastroianni interpretiert. Denn Amelia und Pippo sollen als Doppelgänger der allgemein bekannten amerikanischen Filmstars Ginger Rogers und Fred Astaire an einer Nostalgie-Sendung im Privatfernsehen teilnehmen, bei der sich aber alles um die Werbung und den Showmaster dreht. Als sie endlich auftreten, wird ihre Nummer durch einen Stromausfall unterbrochen. Daraufhin überredet Pippo Amelia wegzugehen, um der unangenehmen Situation zu entkommen, aber dafür ist es schon zu spät, weil das Licht wieder angeht. Also müssen sie ihre Darbietung bis zum bitteren Ende durchziehen. Der Film erhielt unzählige Auszeichnungen, darunter 1986 den *David di Donatello* in den Kategorien *Bester Hauptdarsteller (Marcello Mastroianni)*, *Beste Filmmusik (Nicola Piovani)* und *Bestes Kostümdesign (Danilo Donati)* und den *David René Clair* an Federico Fellini. Außerdem gingen *Golden Globe Awards* an Federico Fellini für den besten Film, an Marcello Mastroianni als besten Schauspieler und

an Giulietta Masina als beste Schauspielerin. Auch das *Nastro d'Argento*, gab es gleich mehrmals, nämlich in den Kategorien *Bester Hauptdarsteller* für Marcello Mastroianni, *Beste Hauptdarstellerin* für Giulietta Masina, *Bestes Bühnenbild* für Dante Ferretti und *Beste Kostüme* für Danilo Donati.

2. Fellini Casanova und Orchesterprobe

Bei diesen beiden Filmen tritt Tonino Guerra nicht als Drehbuchautor auf, aber er hat dennoch etwas dazu beigetragen. Das spürt man unwillkürlich, und er selbst bestätigt es in seinen Kommentaren. Im *Casanova*, der nach einer zwanzigjährigen Vorlaufphase auf der Grundlage eines blanko unterzeichneten Vertrags entstand und 1976 endlich herauskam, macht sich der Einfluss Guerras durch ein Gedicht von ihm bemerkbar. Im Dialekt des Veneto trägt es den Titel „*La móna*“, aber im Dialekt der Romagna „*La figa*“ (Die Feige, als Anspielung auf das weibliche Geschlechtsorgan), und es wird ebenso wie andere Gedichte von Guerra und Zanzotto immer im Zusammenhang mit dem Film rezitiert. Tatsächlich hatte Guerra begonnen, mit Fellini zusammenzuarbeiten, als er plötzlich Interesse an etwas anderem fand und den Vertrag aufkündigte, wobei er den erhaltenen Vorschuss zurückzahlte. Er erzählte, dass Fellini ihm vorgeworfen habe, seine Entscheidung sei wohl von einem „hübschen Unterhöschen“ diktiert gewesen. Guerra hat mehrmals zu verstehen gegeben, dass es um etwas anderes gegangen sei, aber niemand weiß, was nun nun wirklich stimmt. Fest steht jedenfalls, dass dieser so lange geplante Film schließlich ohne Tonino fertig gestellt wurde. Fellini holte Bernardino Zapponi als Drehbuchautor und bat den Dichter Andrea Zanzotto aus dem Veneto, Kantilenen für seinen *Casanova* zu schreiben: „Ich will versuchen, das Abgeschliffene, Konventionelle am Dialekt des Veneto, der wie alle Dialekte in einem gefühllosen und faden Code erstarrt ist, zu durchbrechen und ihm seine Frische zurückgeben, ihn lebendiger, eindringlicher, quecksilbriger und streitbarer machen,... indem ich phonetische und sprachliche Kombinationen erfinde und so gestalte, dass die geäußerten Worte einen Abglanz der erschütternden, visionären Kraft widerspiegeln.“ In diesem Anspruch von Fellini ist die Forderung enthalten, Zanzottos Dialekt neu zu erforschen, eben nicht nur als ursprüngliche Sprache, sondern als sich wandelnde Sprachform, die durch ihren eindringlicheren Klang eine neue Emotionalität vermittelt. So entstehen die Verse für seinen *Casanova* aus einer Mischung des venezianischen Dialekts von Goldoni und des paduanischen von Ruzante. Und der Film ist eine sehr freie Adaptation der *Geschichte meines Lebens* von Giacomo Casanova. Während des Karnevals von Venedig willigt Giacomo Casanova, gespielt von Donald Sutherland, ein, seine Liebeskünste an der Nonne Maddalena zu beweisen und so den ihr in Liebe zugetanen voyeuristischen französischen Botschafter zu erfreuen, weil er sich





von ihm persönliche Vorteile erhofft. Aber er wird von der Inquisition verhaftet, die ihn der Schwarzen Magie bezichtigt. Er flieht aus den Bleikammern des Gefängnisses und ist in Paris Gast der Marquise d'Urfé, die ihm das Geheimnis der Unsterblichkeit entlocken will. Dann verlässt Casanova Paris und betätigt sich wieder als unermüdlicher Verführer. Er hat zahlreiche Liebschaften und ist unglücklich in Henriette verliebt, die ihn zur Verzweiflung treibt und verlässt. In Rom geht er aus einem Liebeswettbewerb als Sieger hervor. In der Hauptstadt trifft er auch den Papst und seine Mutter, die sich mittlerweile herzlich wenig für sein Schicksal interessiert. Dann kommt das Alter, die Stelle als Bibliothekar. Seine Anziehungskraft ist verschwunden, am Hof ist er in Vergessenheit geraten, und schließlich sehen wir ihn allein mit einer mechanischen Puppe tanzen - Nachklang einer in immer weitere Ferne rückenden Vergangenheit. Die Handlung des Films, der ausschließlich in Cinecittà gedreht wurde, beginnt und endet am Canal Grande in Venedig, einer eisig kalten Stadt, in die der inzwischen alte und kranke Casanova in Gedanken zurückkehrt. Am Ende wendet sich die Erzählung wieder seiner Jugend zu und lässt ihn mit einer mechanischen Puppe und zwei Gliederpuppen auf dem zugefrorenen Canal Grande tanzen. Dieser Casanova ist ein Taugenichts, er ist weinerlich, verzweifelt, ein Sexprotz und Stellungskakrobat, und er besitzt eine so große männliche Borniertheit, dass er nur ein halber Mensch ist. Fellini ist sich bewusst, das Casanova heute nicht mehr wie einst *Don Giovanni* ein „Held des Bösen“ ist, sondern ein Anachronismus, so dass jeder Versuch seiner Wiederbelebung zu einer halben Karikatur geraten muss. Seine Einstellung zu der Figur ist also ambivalent: mal liebt er ihn, mal hasst er ihn. So hat Moraldo Morandini in der Tageszeitung *Il Giorno* vom 11. Dezember 1976 dazu geschrieben: „Der *Casanova* ist Fellinis bester Film nach *8 ½*, wahrscheinlich der am wenigsten fellineske und mit Sicherheit der in sich geschlossenste und komplexeste. Das liegt am Erzählduktus und an der Fülle von genialen Bildern, die Fellini geschaffen hat, der hier das Schreckliche geschickt mit dem Anrührenden und das Märchenhafte mit dem Ironischen verbindet und gekonnt vom Karikaturhaften zum Visionären übergeht.“ 1977 erhielt der Film den Oscar für die besten Kostüme, die Danilo Donati entworfen hat, ein *Nastro d'Argento* für das Bühnenbild von Donati und Fellini sowie ein weiteres für die Kostüme. Außerdem gab es einen *David di Donatello* für die beste Filmmusik, die von Nino Rota stammt.

Orchesterprobe (Prova d'orchestra) ist ein weiterer Film, bei dem Tonino Guerra zwar mitgewirkt hat, aber nicht namentlich erwähnt ist. Wieder machte ihm sein Freund Federico Vorwürfe und behauptete, er lasse sich nur von Gefühlen leiten. Und wiederum erklärte ihm Guerra nicht genau, warum er die Arbeit am Drehbuch aufgab (die dann Brunello Rondi übernahm), sondern er sagte nur etwas von einer bevorstehenden Reise nach Russland.

Guerra erzählte: „Es ist einzig und allein meine Schuld, dass ich beim Drehbuch des Films *Orchestraprobe* nicht erwähnt bin. Ich war gerade verliebt und fuhr oft nach Moskau. Eines Morgens erschien Fellini mit etwa dreißig Seiten über eine Gruppe von Orchestermusikern, die Probleme mit ihrem Dirigenten hatten. Ich sollte nun ebenso viele Seiten schreiben. Das tat ich, und er steckte mir einen Scheck in die Tasche, den ich zerriss. Daraufhin schimpfte er fürchterlich mit mir und gab mir einen kleineren. Bei meiner Abreise nach Moskau sagte ich ihm dann auch, dass er sich nicht die Mühe machen solle, meinen Namen beim Drehbuch mit anzugeben. Das lange Interview mit dem Dirigenten habe ich mit Unterstützung des Dichters Roberto Roversi geschrieben. Ich habe gesehen, dass Fellini Vieles davon benutzt hat.“ Das trifft tatsächlich zu, denn auf jenen Seiten findet sich die entscheidende Idee für den Schluss der Filmhandlung, ebenso wie der Entwurf einer Riesenkugel, die die Mauern des Oratoriums, in dem die Proben stattfinden, durchbricht. Eine Seite, die wohl auf die Jahre 1977/78 zurückgeht, gehört zu den wenigen, die Guerra aufbewahrt hat, und man kann daraus viel über den Film entnehmen, der von der RAI produziert und dann in der Rekordzeit von nur vier Wochen gedreht wurde.

Beispielsweise schlug Guerra Fellini eine Auswahl an Titeln vor, und für einen davon entschied der Regisseur sich dann auch. „Ich fände einen irre führenden Titel ganz gut, der an etwas anderes denken lässt, beispielsweise den Titel von einem der Stücke, die geprobt werden, so etwas wie „Der warme Frühling“, und am Ende des Gesprächs fügte er dann hinzu: „Am besten finde ich „DAS ORCHESTER“.“

Zur Schlusszene kommentiert Guerra: „Mir gefällt das Gerät nicht, das sich hinter dem Loch erkennen lässt (...). Mir wäre eine große Metallkugel lieber, wie sie beim Abriss von Häusern benutzt wird, die dunkel, abstrakt und metaphysisch herabhängt und wie das Gaumenzäpfchen einer Höhle wirkt, mit den Trümmern im Hintergrund, also wie der Furcht einflößende und drohende Schlund eines Instruments.“

Und er fährt fort: „In meiner Sicht darf die hintere Mauer nicht wieder erstehen, sondern das Loch muss bleiben, denn wir stehen schon auf den Trümmern, die nicht nur in unserer Vorstellung existieren.“

Die Handlung ist einzigartig und sehr symbolisch. Sie steht im Kontext der vorangegangenen einschneidenden historischen Ereignisse in Italien (10 Jahre zuvor die Revolte von 1968, dann die Entführung und Ermordung von Aldo Moro und seinen Begleitern, anhaltende politische Instabilität und destruktive Spannungen, für deren Lösung sich niemand verantwortlich fühlte). So war über den Film zu lesen, es sei Fellinis politischster, auch wenn die meisten behaupteten, dass er gerade nicht politisch wäre. Im politischen Chaos und dem



FRANCO
CRISTALDI
PRESENTA

FEDERICO FELLINI AMARCORD



DIRETTORE E SCRITTORE
FEDERICO FELLINI TONINO GUERRA

CON
MAGGI
F.C. - P.E.C.F.

PRODOTTO DA
FRANCO CRISTALDI FEDERICO FELLINI

TECNOLOGIA
UNA ESCLUSIVITA' P.I.C.

Verfall einer Gesellschaft, die immer hemmungsloser dem Individualismus frönt und eine gut ausgeführte Arbeit, wie sie für Fellini stets selbstverständlich war, nicht mehr zu schätzen weiß, lässt er plötzlich etwas von außen Kommandes, Unerwartetes und Schreckliches auftreten (die berühmte Abrissbirne), mit der sich eine neue Ordnung ankündigt. Fellini reflektiert hier ganz allgemein über die Funktion des Menschen in der Gesellschaft, seine Bedürfnisse und seinen Entwicklungsprozess, und kommt schließlich auch wieder auf die Rolle der Kommunikationsmittel zu sprechen. Alle diese Überlegungen schwingen bei seinem Diskurs über die Musik, also über die Kunst und damit über das mit, was er als Mittel zur Überwindung des Vergänglichen, des Todes und des Banalen ansieht. Seine Aussage ist, dass die Mittelmäßigkeit unerträglich und es daher nötig ist, zur Ordnung des Symbolischen, zu sicheren Ausdrucksformen und einem in sich geschlossenen Werk zurückzukehren. Es ist ein markerschütternder Aufschrei, der - wie immer bei Fellini - halb aufrütteln will und halb verurteilt, aber immer von Hoffnung getragen ist. Und die große Eisenkugel steht auch für das Kino, das ins Fernsehen Einzug hält und dabei seine ganz eigenen Effekte und Emotionen mit einbringt. In einem Oratorium aus dem 13. Jahrhundert, das im 18. Jahrhundert in einen Konzertsaal umgewandelt wurde, finden die Proben zu einem Sinfoniekonzert statt. Die Musiker kommen in kleinen Gruppen herein und nehmen Platz. In einer Ecke sitzen auch die Gewerkschaftsvertreter. Und weil die Proben vom Fernsehen aufgenommen werden, interviewt ein Fernsehjournalist die Musiker, wobei jeder nur über sein Instrument und seine einzigartigen Erfahrungen spricht. Nach der Ankunft des Dirigenten, der mit starkem deutschen Akzent spricht, beginnt die Probe zunächst ganz entspannt. Doch auf einmal wird sie durch den Protest der Orchestermusiker unterbrochen. Als plötzlich auch noch das Licht im Saal ausgeht, ist die Atmosphäre endgültig ruiniert. Die Revolution bricht aus, begleitet von populistische Slogans skandierenden Sprechchören: „Die Musik an die Macht, sagt nein zur Macht der Musik!“ Der Dirigent muss sich geschlagen geben, er wird von seinen Musikern ausgelacht und verhöhnt. Die Wände sind vollgekritzelt, es herrscht totale Anarchie. Einer (der einen Waffenschein hat) gibt einen Schuss ab, während ein anderer so tut, als ob nichts wäre und weiter Radio hört (wie der Onkel in *Amarcord*, der mitten im größten Durcheinander seelenruhig weiter isst). Nachdem die Situation weiter eskaliert ist und sich die Musiker nun gegenseitig bekämpfen, kehrt auf einmal der Dirigent zurück. Mit seinem paternalistischen Auftreten will er die Eintracht im Saal wiederherstellen und die Probe fortsetzen. Alles scheint bestens zu klappen. Doch da passiert das Ungeheuerliche: Plötzlich erzittert das Gebäude, es wird von immer heftigeren Stößen erschüttert, bis schließlich eine riesige Stahlkugel die Mauern zum Einsturz bringt, wobei der Harfenspieler stirbt. Nach der ersten,

von Entsetzensschreien begleiteten Verwirrung kehrt wieder Ruhe ein und die Probe geht weiter. Der Dirigent stellt sich wieder an sein Pult und erteilt seine Befehle wie ein Diktator. „In diesem Rahmen werden die Orchestermusiker zu einer Serie von Karikaturen“, schreibt Tullio Kezich, „allerdings übertrieben mit Gogolscher Würze, während die Figur des Dirigenten zum Teil autobiografische Züge aufweist und zum Teil eine bis zum Paradox getriebene Selbstkritik erkennen lässt (wenn er behauptet, man müsse das eigene Instrument gut spielen). Doch er ist nicht mehr so sicher, dass dieser Jungsche Aufruf zur „Wirklichkeit der Seele“ die Formel ist, die zur Lösung führt, zumal sein anderes Ich (...) dann beginnt, Befehle auf Deutsch zu brüllen. Insgesamt ist der Film ein großartiges Schauspiel, genial in seiner Widersprüchlichkeit: unterhaltsam und traurig, positiv und verzweifelt, einnehmend und erschütternd.“

Bei den Kritikern fand der Film ein lebhaftes Echo. Vor allem in Amerika wurde er sehr positiv aufgenommen, ebenso beim 32. Festival von Cannes, wo er außerhalb des Wettbewerbs gezeigt wurde.

Allerdings wurde er nach seinem Erscheinen im Jahr 1979 nicht gerade mit Auszeichnungen überschüttet, sondern erhielt nur ein *Nastro d'Argento* für die beste Filmmusik, die von Nino Rota war.

In seinen Gesprächen mit Damian Pettigrew erklärte Fellini:

„Es ist merkwürdig, wie viele Leute mich wegen der *Orchesterprobe* angegriffen haben und behaupteten, es sei Verherrlichung des Faschismus. Der bloße Gedanke entsetzt mich! Andere behaupteten, ich hätte endlich Interesse an der Politik gezeigt und der Film sei mein erster politischer Essay, mit dem ich meine Naivität vergessen machen wollte. Wieder andere kritisierten den Film und sagten, er sei reaktionär, konservativ oder auch ein Sammelsurium mystischer Aussagen oder eine politische Allegorie. *Orchesterprobe* ist nichts von alledem, sondern ein Apolog, der von dem „Dirigenten“ in *Masse und Macht* von Elias Canetti inspiriert ist, einer groß angelegten Reflexion über das Wesen der Gewalt. Mein gebildeter Freund Brunello Rondi hatte mir geraten, diesen Klassiker während der Dreharbeiten am *Casanova* zu lesen. Demzufolge ist der Dirigent die unmittelbare Verkörperung des Werkes, das das Orchester gerade spielt, des Nebeneinanders der Töne und ihrer Abfolge, und weil davon auszugehen ist, dass während der musikalischen Umsetzung nichts außer dem Werk existiert, ist der Dirigent in diesem Moment Herr der Welt.“ Ich hatte in Erwägung gezogen, dieses Zitat an den Anfang des Vorspanns zu stellen, es mir aber dann doch anders überlegt, weil es nicht mein Stil ist.“

Titania

ALBERTO GRIMALDI



IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI

DONALD SUTHERLAND

FEDERICO FELLINI - BERNARDINO ZAPPONÌ - GIUSEPPE ROTUNDO - DANIELE BONATI - NINO ROTA

UFA

UNA D'UTENZA UFA - ARATILLO - L'ESPRESSO - 1984



3. Die letzten Begegnungen zwischen den beiden Ausnahmekünstlern

In Rom hatten sich der Regisseur und der Drehbuchautor von den Fünfziger- bis zu den Achtzigerjahren oft getroffen, aber als Guerra dann 1990 in seine Romagna zurückkehrte, sahen sie sich nicht mehr so häufig.

Während sie sich in Rom anfangs immer in der Wohnung von Federico trafen, arbeiteten sie dann zur Zeit von *Amarcord* und danach gemeinsam im Büro des Regisseurs. Fellini fuhr oft schon sehr früh am Morgen bei Guerra vorbei, um ihn abzuholen. Dazu erzählte Guerra: „Eines Tages ging ich zu früh aus meiner Wohnung am Piazzale Clodio nach unten, also bevor ich es klingeln hörte. Da saß Federico schon wartend im Auto, und als er mich sah, sagte er vorwurfsvoll: „Was machst du denn? Jetzt hast du alles kaputt gemacht!“. So begriff ich, dass diese Wartezeit für ihn sehr wichtig war und er sich immer gern auf eine Begegnung vorbereitete.“

Tatsächlich schreibt Fellini selbst: „Ich wache früh auf, so etwa um sechs. Ich stehe auf, versuche es mit ein bisschen Gymnastik, d.h. ich fange an und lasse es dann wieder. Dann laufe ich in der Wohnung herum, (...) mache Kaffee und telefoniere mit Freunden. Und danach kommt das Auto der Produktion mit dem Fahrer und wartet in der Nähe meines Hauses auf mich. Ich steige ein und bitte den Fahrer, den längsten Weg zum Büro zu nehmen, denn gerade bei dieser halbstündigen Fahrt versuche ich, mir selbst zu sagen, was ich dort machen werde, was ich an diesem Tag machen will. Bei dieser Autofahrt (...) kommt es mir so vor, als ob mir alles - die Bewegung, die Leute, die Straßenbahn und die Autos, die erwachende Stadt - dabei hilft, ja mich fast schon zwingt, mir selbst zu sagen, dass ich arbeiten gehen muss und dass ich bestimmte Dinge tun muss.“

Bei ihren Treffen saßen die beiden bequem auf dem Sofa eines ihrer jeweiligen Büros und Fellini porträtierte den Freund. Laut Guerra kam es vor, dass „Federico mir vorschlug, bestimmte Orte zu besuchen, wie beispielsweise Bagno Vignoni, wo es einen Platz gibt, der eine Art Thermalbad ist, wo Caterina di Siena baden ging, ein Ort, den er sehr liebte“.

Fellini besuchte den Freund auch in Pennabilli, nachdem der Dichter sich dort niedergelassen hatte, natürlich nur bei den seltenen Anlässen, zu denen der Regisseur nach Rimini zurückkehrte. Wir wollen hier von ihrer letzten Begegnung in Pennabilli im Montefeltro-Gebiet berichten, von der Guerra oft erzählte. Fellini war es nicht gut gegangen, was wohl daran lag, dass er Sorgen hatte, die sich auf seine Gesundheit auswirkten. Er hatte nämlich Probleme damit, Produzenten für neue Filme zu finden, und Federico konnte nicht ohne Arbeit sein, das Kino war sein Leben. Ein Satz von ihm hat Guerra so beeindruckt, dass er ihn nie mehr vergaß: „Ich erinnere mich, dass wir im Auto waren, unterwegs von Santarcangelo

nach Pennabilli. Es regnete. Wir hörten schweigend dem Regen zu und plötzlich sagte er zu mir, vielleicht weil er drei Jahre vergeblich versucht hatte, einen Film auf den Weg zu bringen, den er dann nicht machen konnte: „Tonino, hast du eigentlich schon mal bemerkt, dass wir Flugzeuge machen und es gar keine Flughäfen mehr gibt?“

Die Arbeit bedeutete Fellini alles, sie war sein Leben, und er versuchte weiterhin, etwas zu erschaffen, das nicht verstanden wurde oder dessen Wichtigkeit anscheinend nicht mehr erkannt wurde. Seine Filme waren lebende Kunst. Eben darin lag nach Fellini die Bedeutung der Kunst: „Zu sagen, ob es vital ist, das ist, glaube ich, die Beschreibung eines Kunstwerks, die meinem Schaffen am besten entspricht. Wenn das Werk Vitalität besitzt, bedeutet das, dass es ein geheimnisvolles Eigenleben entwickeln wird.“

Vor seiner Erkrankung machte er also schwere Zeiten durch, in denen er seitens der Produzenten und in der italienischen Kinoszene wenig Beachtung fand.

Dann folgte seine Krankheit. Während seines Krankenhausaufenthalts besuchte ihn Guerra. Bei ihrer allerletzten Begegnung fragte ihn Fellini, ob er auch neugierig darauf sei, was danach käme. Und auf Guerras Rückfrage: „Wonach?“, antwortete er: „Nach dem Tod natürlich.“

So erzählte der Dichter: „In Zavalis Beitrag über Fellini gibt es einen erhellenden Satz von Federico, der auf die Frage des Freundes, ob er Angst habe zu sterben, wie folgt antwortet: „Ja, bist du denn nicht neugierig darauf, zu sehen wie es ausgeht?“ So etwas über den Tod zu sagen ist ganz außergewöhnlich. Es ist von unglaublicher Schönheit, ebenso wie das, was Federico zu Enzo Biagi sagte, als dieser ihn zwei Tage vor seinem Tod besuchte: „Sich noch einmal verlieben“. Das gefällt mir, es ist, als wollte er sagen, dass das Leben nur dann wichtig und herrlich ist, wenn man von einem großartigen Gefühl für jemanden oder etwas, das man erschaffen will, besessen ist. Der Gedanke, sich an einem Moment der Verunsicherung, des Verlusts festzuhalten, der Gedanke, sich völlig etwas ganz Großem unterzuordnen, ist außergewöhnlich. Denn sich zu verlieben bedeutet ja, die Orientierung zu verlieren und sich treiben zu lassen, wie ein Duft zu werden, der sich in der Luft ausbreitet.“

Federicos Worte haben sich Guerra unauslöslich eingeprägt: Diese Idee, dass ein Sterbender daran denkt, sich zu verlieben, stellte für ihn die schönste Liebeserklärung an das Leben dar, den Wunsch, sich an einer so vitalen und erneuernden Kraft wie der aufblühenden Liebe festzuhalten, sei es nun der zu einem Kind, einer Mutter, einer Gefährtin oder zu Gott.

Auch nach dem Tod war der Dichter ihm nahe und erwies seinem aufgebahrten Leichnam die letzte Ehre und wohnte der Beerdigung bei.

Doch Fellingis Landsmann tat noch viel mehr. Er setzte ihm mit einem sehr





**Zeichnungen von
Federico Fellini, die im
Zeichentrickfilm *Die
lange Reise* von Andrej**

**Khrzhanovskij nach
einer Idee von Guerra
verwendet wurden**

eindringlichen Werk ein Denkmal, das der ganzen Welt erzählt, wer Fellini war und warum er immer unvergänglich bleiben wird. Guerra schrieb selbst das Drehbuch, und Regie führte ein befreundeter russischer Regisseur.

Es handelt sich um *Il lungo viaggio (Dolgoe puteshestvie, Die lange Reise)*, verfilmt von Andrej Khrzhanovskij nach einer Idee von Guerra, der sich auch für die Erzählerstimme anbot. Der Film wurde als wahres Schmuckstück des Animationsfilms beschrieben. Er wurde 2006 beim *Festival di Palazzo Venezia* mit der *Plakette des Präsidenten der Republik* als beste Dokumentation über die italienische Kunst belohnt. Zu diesem Werk erklärte der Dichter: „Vor einiger Zeit träumte ich, dass alle Skizzen von Federico, die er immer bei seiner Suche nach den richtigen Schauspielern für seine Filme vor seinem geistigen Auge Revue passieren ließ, sich auf der *Rex* einschiffen, um eine Kreuzfahrt zu einer verzauberten Insel zu machen. Mit dabei waren auch Giulietta und Federico. Man erreichte die Insel und machte dort fröhlich Urlaub. „Aber warum“, fragt sich irgendwann der Advokat aus *Amarcord*, sind der Maestro und die große Schauspielerin nicht auch von Bord gegangen? Wollen sie vielleicht die Reise zu einer viel, ja sehr viel entfernteren Insel fortsetzen?“ Ich bin mir sicher, dass der Name von Federico unsterblich ist und dass seine Reise auf alle Fälle eine Reise in die Erinnerung ist, auch von all denen, die nach uns kommen werden.“

Tonino Guerra über Federico Fellini

“Die gemeinsame Arbeit von uns beiden erstreckte sich über einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren. Zu Anfang war ich der Bettler aus der Romagna, der neu in Rom war und Hilfe brauchte, während er schon Macht besaß.

Manchmal holte er Geld hervor und gab es mir ganz selbstverständlich, denn er war sehr großzügig.

Er hatte eine ganz besondere Art zu denken, kreativ zu sein. Die Arbeit war für ihn wie ein enger, respektierter Freund.

Ich nenne ein Beispiel. Federico sagt: “Tonino, lass uns die *Stadt der Frauen* machen.” Ich antworte: “Gefällt mir nicht.” Und er: “Was soll das heißen? Das steht schon seit so vielen Tagen an.” “*Die Stadt der Frauen* gefällt mir nicht. Entschuldige, Federico, aber ich kann dir überhaupt nicht helfen, denn sie gefällt mir einfach nicht.” Also hat er den Film ohne mich gemacht.

Eine zweite Situation. Er kommt mit dreißig Seiten an und sagt: “Schau mal diese Seiten an und schreib dann auch dreißig Seiten für *Orchesterprobe*.” Ich: “Aber ich muss wegfahren.” “Schreib deine dreißig Seiten”, wiederholt er. Also habe ich die dreißig Seiten geschrieben.

“Wo willst du denn hin?” “Ich muss nach Russland.” “Aber wieso nach Russland, bist du verrückt? Wir müssen fertig werden...” “Ich kann nicht, ich kann nichts machen.” Er will mir Geld geben. Ich gehe weg.

Er wollte, dass ich die Schlusszenen schreibe, mit der Riesenkugel, die alles kaputt macht, und gerade der Schluss war sehr schwierig.

Orchesterprobe ist ein sehr schöner Film, und ich bedaure, dass mein Name dabei nicht erscheint. Ich erscheine nicht namentlich, doch alle wissen, wie es wirklich war. Dabei kann er wirklich nichts dafür, denn er hat immer wieder zu mir gesagt: “Spinnst du, Tonino, was machst du bloß? Läufst du einem Paar hübschen Unterhöschen hinterher?”

Viele Jahre lang hat er mir immer von dem Film erzählt, den ich seinen dunklen Film nennen würde. Er selbst sagte immer: “Lass uns über diesen Film sprechen, aber denk dran, dass das Unglück bringt.” Das war kein Witz. Also gut, es war Sommer, wir machten uns in seinem Büro in der Via Sistina an die Arbeit. Er lag auf einer Couch. Es gab einen Glastisch mit Rosen darauf, deren Blätter schon abfielen. Ich saß an der Schreibmaschine. Auf einmal kam ein Anruf für mich, mein Zahnarzt Professor Rusca war am Apparat: “Guten Tag, Tonino, hör mal, erinnerst du dich noch, was ich zu dir gesagt habe, als du bei mir warst und ich dir dieses weiße Pünktchen auf dem Zahnfleisch entfernt habe? Ich habe es untersuchen lassen, und leider ist es etwas Ernstes.” Da fragte Federico: “Was ist denn los?”. “Ach nichts... Professor Rusca hat angerufen”, und ich erklärte ihm die Sache mit dem weißen Pünktchen auf dem Zahnfleisch, das ich hatte entfernen lassen. Federico hob die Hand, als wollte er sie kühlen, weil ein frisches Lüftchen von der Via Sistina durch die Jalousien kam. Mit den Fingern sammelte er alle abgefallenen Rosenblätter ein, kam zu mir und begann, diese Rosen auf den von uns

**VIETATO
L'INGRESSO**
ai non addetti al lavoro





geschriebenen Seiten zu verstreuen, und er sagte: "Weißt du was, diese Arbeit ist schwierig, lass es uns noch einmal überlegen. Ich werde mich für den *Casanova* entscheiden." "Aber ich fahre weg", antwortete ich. "Schon wieder. Du bist wirklich verrückt... Da ist doch der Vertrag, vierzig Millionen..." "Das ist egal, ich fahre."

Ich komme zurück. Er hatte wundervoll gearbeitet, denn der *Casanova* ist ein Meisterwerk, und er sagt zu mir: "Hör mal, Tonino, ich will dich in diesem Film, schreib mir ein bisschen freizügiges Gedicht." "Worüber denn?", fragte ich, und er: "Über die *Figa*". "Aber Federico..." Er fuhr fort: "Es muss eine wonnige, magische Vision sein..." Ich schreibe das Gedicht, er nimmt es in den Film auf, dann kommen ihm Zweifel und er ruft den großen Dichter Zanzotto, und aus der Feige wird die Möse, die dann im Film im Vorspann auftaucht."

In den ersten Jahren hatte Federico eine grüne Klapperkiste, und er nahm mich nach Ostia mit, um zwei Häuser im faschistischen Baustil anzuschauen, die wirklich etwas Besonderes waren. Das erschien mir damals vielleicht etwas verdächtig, denn ich war ja eine Art halber Partisan, sie hatten mich mit Flugblättern in der Tasche erwischt und eine Frau hat mich gerettet, aber das hatte mir ein Jahr in einem Konzentrationslager in Deutschland eingebracht.

Jedenfalls waren diese beiden Häuser wirklich unglaublich schön: zwei quadratische Blöcke, daneben zwei große runde Terrassen wie die Lippen von riesigen Negern.

Er ist immer liebevoll und herzlich gewesen, und äußerst großzügig, nicht nur mir gegenüber, sondern bei allen. Immer versuchte er, die Forderungen all derer, die ihn um Hilfe baten, zu erfüllen. Auch zu Hause umgab er sich gern mit etwas eigenartigen Gestalten, einfachen Leuten, und als ich ihn einmal darauf ansprach, antwortete er: "Du hast ja keine Ahnung, wie viele Lichtsplitter es in der Dunkelheit gibt". Mit diesem Hinweis von ihm hängt es zusammen, dass ich schon seit langem großen Respekt vor der Unwissenheit habe. Und ich möchte auch seine Güte erwähnen. Er war liebevoll und herzlich. Am Morgen ging es nicht gleich an die Arbeit, zunächst gab es eine Stunde lang Anrufe von Leuten, die ihn um Hilfe baten. Und er wollte allen helfen."

KAPITEL 1/2
**ICH KANNTTE
IHN GUT**

Fellini im Licht des Mondes

Nachdem Federico Fellini im Juni 1993 in der Schweiz wegen eines Aneurysmas an der Bauchorta operiert worden war, ging es ihm nicht mehr gut. Und gerade als er sich zur Erholung in seinem geliebten Grand Hotel in Rimini aufhielt, hatte er einen Schlaganfall. Er kam sofort ins Krankenhaus seiner Heimatstadt und blieb dort bis zum 9. Oktober. Über diese Zeit schrieb der damalige Bürgermeister Giuseppe Chicchi in dem Band *Guida alla Rimini di Fellini* (Handbuch zu Fellinis Rimini): „Die sonst so zynischen und misstrauischen Riminesen, die sich damit schwer tun, die Leistung ihrer Mitbürger anzuerkennen, entdeckten Federico und liebten ihn, wie man es vorher nicht für möglich gehalten hätte... Vielleicht bewirkten der Medienrummel oder auch ihr Verantwortungsbewusstsein, dass sie sich als Teil einer kollektiven Aufgabe sahen, an der die ganze Welt Anteil nahm, nämlich das Leben von Fellini zu retten. Er hätte in jenen Tagen auch in Zürich oder in Los Angeles sein können - welche schicksalhafte symbolische Bedeutung hatte wohl die Tatsache, dass Federico gerade in seine Stadt gekommen war, um wieder zu Kräften zu kommen und zu genesen? (...) Ich glaube, Federico hat die große Zuneigung der Riminesen gespürt. Bevor er zu physiotherapeutischen Maßnahmen ins Krankenhaus nach Ferrara abfuhr, schrieb er mir einen Brief, um mir und damit ganz Rimini zu danken. Darin erzählte er, er habe gehört, dass die Nachricht von seiner Genesung über die Lautsprecheranlage am Strand durchgegeben worden sei, und er fuhr fort: ‚Man hat mir von einem Touristen berichtet, der gerade vom Brett ins Wasser sprang und mitten in der Luft stehen blieb, um Beifall zu klatschen, als er hörte, dass es mir wieder besser geht‘. Ein wunderschönes Beispiel für die Fantasie von Fellini.“

Nach einer Reha-Maßnahme in Ferrara brachte man ihn nach Rom in die Polyklinik Umberto I., denn er wollte schon seit längerem nach Hause zurück und bei seiner Giulietta sein. Doch am 17. Oktober um 17.45 Uhr befahl ihm dort plötzlich ein Unwohlsein und er fiel ins Koma. Sein Zustand verbesserte sich nicht mehr, und am 31. Oktober verstarb er um 12 Uhr. Von der Hauptstadt wurde er am 4. November nach Rimini überführt. Die Stadt bereitete ihm einen ehrenvollen letzten Abschied, wie es einem bedeutenden Sohn zukommt. Er wurde im Säulensaal, dem früheren Foyer des Galli-Teaters, aufgebahrt, und es gab einen langen Trauerzug durch den Corso d'Augusto, vorbei am *Fulgor*-Kino. Schon vorher, am 4. November, hatte eine Totenwache in Rom stattgefunden, eben in jenem legendären Studio 5, in dem er einen Großteil seiner Meisterwerke gedreht hatte. Die Totenmesse wurde in der Basilika *S. Maria degli Angeli e dei Martiri* in Rom von Kardinal Silvestrini gelesen. Sergio Zavoli, sein langjähriger Freund, sagte in seiner Trauerrede in Rimini: „Nun wirst du gleich einen Weg nehmen, den du immer sehr geliebt hast, nämlich den zum *Fulgor*. Und ein Stückchen weiter werden wir uns verabschieden. Dieser dir und uns allen so vertraute Weg erlebt seit Jahrtausenden unser Kommen und Gehen.“ Eine riesige Menschenmenge hatte sich in Rimini an jenem Novembernachmittag versammelt, an dem sich bereits der Winter ankündigte. „Alle sind da (...) auch die Jungs von *Amarcord* (...) da ist auch Titta, Federicos lebenslanger Weggefährte und Kumpel, der

den Kreis der Freunde repräsentiert, der hier anwesenden Freunde wie derer, die nicht kommen konnten oder verloren gegangen sind (...), und da sind auch hundert andere, angefangen vom Bürgermeister bis hin zu jenem Fischer, der jeden Tag an der Spitze der Hafemole ausharrt und, vielleicht stellvertretend für uns, auf etwas wartet, aber niemand hat je verstanden, worauf eigentlich.“ Und dann fügte Zavoli noch hinzu, dass all diese Menschen „die universelle Dimension der Trauer“ zeigen würden, und dass diese Stadt, „als in einem Zimmer des Grand Hotel die letzte Krankheit ausbrach, wochenlang in Schweigen verfiel und ihm aus der Ferne zutiefst betroffen und diskret Beistand leistete“. Auch Tonino Guerra stellte in seiner Rede den Bezug zu Rimini her, dem Geburtsort, den er hinter sich gelassen hatte und der trotzdem in seinen Gedanken immer eine Rolle spielte. Der Dichter erinnerte daran, wie sie früher an den Sonntagen, die sie gemeinsam im Studio 5 von Cinecittà verbrachten, über die Romagna plauderten. „Erst jetzt habe ich verstanden, dass er in diesem leeren Studio die Mauern von Rimini wieder erstehen ließ, dass er dort seine Seelenlandschaft schuf.“ Natürlich war Rimini ein Teil von ihm, und er war ein Teil von Rimini - in weit größerem Maße, als man vor dem stark besuchten Begräbnis mit unzähligen tief bewegten Trauergästen gedacht hätte.

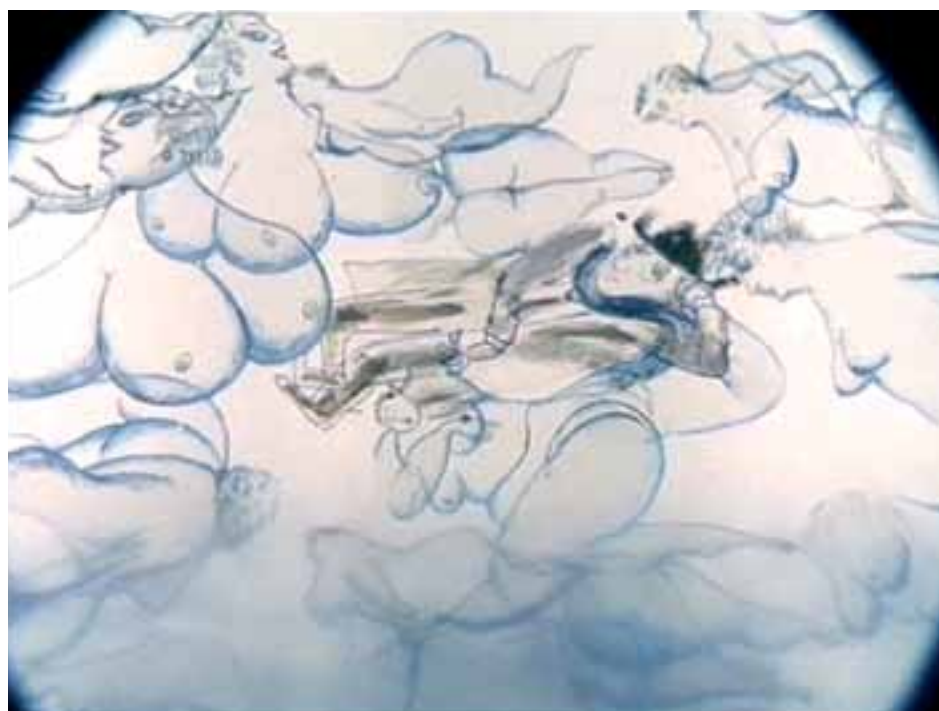
Am 1. November brachten die Zeitungen die Nachricht von seinem Tod in den Schlagzeilen der Titelseiten. Einige schrieben:

- Fellini hat mit allen erzählerischen Regeln von Hollywood gebrochen und seine Filme mit der Weisheit des Genies gedreht. *The Independent*
- Die Welt, die Fellini uns zeigt, wurde zwar im Studio erschaffen, doch sie lässt uns die Außenwelt als das begreifen, was sie wirklich ist: ein Zirkus. *New York Times*
- Fellini war der größte Schöpfer von Mythen des europäischen Kinos. *Frankfurter Zeitung*
- Der Maestro des Kinos, Italien verliert seinen großen Poeten. *Libération*

Federico Fellini hatte auf die Frage, ob er Angst vor dem Tod habe, geantwortet: „Was soll ich dazu sagen? Ja, nein, das kommt darauf an, keine Ahnung, ich weiß nicht mehr, was für Angst? Die unstillbare Neugier, die uns nach jeder Nacht am Morgen aufwachen lässt und die uns das ganze Leben hindurch begleitet, sollte uns gerade im Moment der Erfahrung, über die wir nichts wissen können, nicht verlassen, oder zumindest wünschen wir uns, dass das so ist. Warten wir es ab.“ Aus: *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*. Editori Riuniti: Roma 1996.

Dicke Wolken ziehen an einem blauen Himmel dahin, darunter steht auf einem blauen Podest der Sarg. „Mein Mikrofon geht nicht mehr... Menicuccio, Menicuccio... die Stimme von Fellini verliert sich im gemalten Himmel von ‚seinem‘ Studio 5, das nun zur Aufbahrungshalle umgebaut wurde. Die Kamera bleibt auf





Oben
**Bilder vom Trauerzug,
als der Sarg von
Fellini über die**

**Tiberius-Brücke
gefahren wird (Archiv
der Gambalunga-
Bibliothek)**

Unten
**Fellini auf seiner
Reise in die Ewigkeit,
Einzelbild aus dem**

**Zeichentrickfilm
Die lange Reise, der
auf Fellinis eigenen
Zeichnungen basiert**

die Gesichter gerichtet. Es ist schon merkwürdig, es ist der 2. November und trotzdem ist es kein trauriger Tag... Heute ist alles anders, denn es ist, als ob die Menschheit sich vereint fühlen würde.“ So begann *In morte di Federico Fellini* (Zum Tode von Federico Fellini), die von Sergio Zavoli gedrehte Hommage an den Regisseur, die die RAI ein Jahr nach seinem Tod sendete. Gezeigt wurden Bilder ohne Kommentar, begleitet von Nino Rotas Musik zu seinen Filmen *Fellinis Schiff der Träume*, *8 ½*, *Amarcord*, *Ginger und Fred*. Dann kam die Oscar-Nacht mit der zu Tränen gerührten Giulietta Masina, und der Film endete auf dem Rathausplatz von Rimini. Zavoli erklärte dazu: „Es waren sehr schwere Tage, es herrschte ein Gefühl großer Verunsicherung. Viele hatten sogar ihre ganz kleinen Kinder nach Cinecittà mitgebracht, und man spürte, dass sie in diesem Sarg einen Italiener sahen, einen lieben Menschen, dem man vertrauen konnte. Er war ein Künstler, der in den Augen, im Blick der Leute lebte. Also fehlte etwas, was zur Natur gehörte. Benigni griff ein Bild aus dem bäuerlichen Leben auf und sagte, es sei, als ob das Öl plötzlich nicht mehr da wäre.“ Ein bedeutender Bürger, nicht nur ein visionärer Künstler. „Er wusste alles über Politik, ergriff auch Partei und hatte ein sehr ausgeprägtes staatsbürgerliches Bewusstsein. Die Idee zu der ‚Sondersendung‘ entstand am Tag von Fellinis Beerdigung, erzählt Zavoli. Im Studio 5 waren so viele Leute, aber keine einzige Filmkamera, nur die Kameras der Fernsehnachrichten. Also habe ich das *Istituto Luce* (Institut zur Bewahrung der italienischen Filmkultur in Cinecittà, Anm. d. Ü.) um ein kleines Team gebeten, und wir haben sofort mit den Aufnahmen begonnen.

Meinungen über Fellini

Woody Allen: „Geliebt habe ich von Fellini *Der weiße Scheich*, *Die Müßiggänger* und *La Strada*, und erst recht *8 ½*. Aber *Amarcord* kann ich immer wieder anschauen. Fellini lässt einen seine Erinnerungen an Rimini nicht dadurch nachvollziehen, dass er die Welt fotografisch getreu wiedergibt, sondern indem er sie fast schon ins Farsenhafte übertreibt.“⁽¹⁾

Roberto Benigni: „Meine Mutter macht mir immer Vorwürfe, weil ich nie einen Preis bekomme. Jetzt bringe ich sie mit der *Stimme des Mondes* endlich zum Schweigen. Ich bin sicher, dass ich einen Oscar erhalten werde. Aber aus Trotz werde ich nicht hinfahren, um ihn abzuholen. Ich werde es wie Marlon Brando machen, doch statt der Indianerin werde ich eine Bäuerin aus der Toskana hinschicken.“⁽²⁾

Ingmar Bergman: „Fellini ist mehr als ein Freund, er ist ein Bruder. Einige seiner Filme habe ich bis zu zehnmal gesehen.“⁽³⁾

Italo Calvino: „Mit Fellini verkehrt sich das aus der Distanz erlebte Kino, das wir in unserer Jugend so schätzten, endgültig in ein Kino der unmittelbar greifbaren Nähe.“⁽⁴⁾

Pietro Citati: „Schon bei unserer ersten Bekanntschaft mit Fellini und seinen Filmen haben wir den Eindruck, den Inbegriff des modernen Künstlers und das ‚absolut Komische‘, wie Baudelaire es sich vorstellte, kennen zu lernen.“ (5)

Gerardo Filiberto Dasi: „Federico hat mir viel beigebracht. Die Bekanntschaft mit ihm war unbestreitbar einer der Wendepunkte in meinem Leben, denn dadurch habe ich begonnen, über die Arten, Kultur zu produzieren und zu konsumieren, über die schriftliche und gesprochene Kommunikation und über die Kunstformen und speziell die Filmkunst nachzudenken.

Aber bei der Freundschaft, die er mir zuteil werden ließ, handelte es sich einfach um eine großartige menschliche Beziehung. Federico war zwar ehrgeizig, was seine Kunst anging, aber bescheiden im Alltagsleben. Sein zurückhaltendes Wesen war die Kehrseite der Medaille des Überschwangs und der unerschöpflichen Kreativität sowie des Humors, die sich in seinen Werken ausdrückten. Er war scheu, genau wie ich redete er nicht gerne vor Publikum. Bei uns beiden war das weniger Schüchternheit als vielmehr eine Form der Abwehr, die uns das geschriebene Wort dem gesprochenen vorziehen ließ. Bei jeder unserer Begegnungen und den regelmäßigen Telefongesprächen lernte ich etwas Neues dazu. Längere Zeit vor seinem Ableben besuchte ich ihn mit meiner Frau in der Klinik *Bernardi di San Giorgio* in Ferrara, wo er sich zur Rehabilitation aufhielt. Dort erzählte er uns, wie sehr er sich wünschte, noch einmal das essen zu können, was seine Mutter oder Schwester für ihn zubereiteten: Hackbraten, Passatelli (eine romagnolische Pasta-Spezialität, Anm. d. Ü.) und die kleinen Würfel aus Quittenpüree, auf die er ganz versessen war. Also ließ ich mir Quitten aus dem Friuli schicken, und alles andere bereitete meine Frau für ihn zu. Als wir bei unserem nächsten Besuch damit in sein Zimmer kamen, konnte ich ihm die Freude an den Augen ablesen, doch der Aufschrei einer Schwester ließ uns erstarren. Diese behauptete: ‚Wenn der Professor merkt, dass Sie, Herr Dasi, dem Patienten etwas zu essen bringen, lässt er sie nicht mehr in diese Klinik!‘ ‚Aber das sagen wir ihm doch nicht‘, antwortete Federico.

Wir unterhielten uns immer sehr angeregt, und Federicos allgemein bekannte Ironie ließ keinen Raum für Traurigkeit wegen seiner Krankheit.

Bei vielen anderen heiteren persönlichen Begegnungen haben wir über alles gesprochen: vor allem über Gott, die Familie, Kunst, Kultur und Frauen...

Ich habe also sehr viele intensive Erinnerungen an ihn und er fehlt mir. Im Übrigen glaube ich nicht, dass Italien und sein Rimini bisher genug getan haben, um an ihn zu erinnern und ihm einen gebührenden Platz in der Geschichte einzuräumen. Wir dürfen nicht vergessen, dass er in den Sechziger- und Siebzigerjahren einer der wichtigsten Botschafter Italiens in der Welt für alles war, was den Stil, die Kunst und die italienische Wesensart betraf, kurz ein Genie, wie es nur einmal vorkommt. Ich möchte hier noch die letzte Tragödie erwähnen,





die Federico erlebte. Als er in Ferrara im Krankenhaus war, besuchte ihn der Professor, der ihn und seine Frau Giulietta behandelte, und teilte ihm mit, dass Giulietta nur noch wenige Stunden zu leben hätte. Da sprang Federico aus dem Bett, wollte sofort, noch bevor er vollständig angezogen war, sein Auto mit Fahrer haben und ließ sich nach Rom bringen, wo er seine Lebensgefährtin in die Arme schloss und dann auf Drängen der Freunde mit ihnen in ein Restaurant fuhr. Der Rest ist allgemein bekannt.“ (6)

Manoel De Oliveira: „Fellini ist extrem, nicht auszuhalten, aber gleichzeitig zutiefst menschlich. Die Elemente seiner Filme werden von einer Fantasie, die auf halbem Weg zwischen Hölle und Paradies angesiedelt ist, total verwandelt. Wenn ich heute auf sein Werk zurückblicke, muss ich sagen, dass er in seinen ersten Filmen sehr alt und in den letzten sehr jung war.“ (7)

Paolo Fabbri: „Viele Städte leben in der Literatur und Kunst von ihren Geheimnissen. Obwohl Rimini ständig im Fokus der Medien steht, gibt es auch hier Mysteriöses: Cäsars Würfel und den Rubikon, das mittelalterliche Drama von Paolo und Francesca, die geheimnisumwitterten sterblichen Überreste von Gemisto Pletone, den Malatesta-Tempel, zwischen den *Cantos* von E. Pound und den Tierkreiszeichen von A. Warburg, die freimaurerische Anklänge an Cagliostro und schließlich den rätselhaften, tieftraurigen Vers von E. Pagliarani: ‚es stirbt auch das Meer‘. Dieser langen Reihe von Geheimnissen hat Fellini seine eigenen Phantome hinzugefügt (...). Rimini ist ein Ort, wo ‚man sich selbst spürt‘, und sogar der Meereshorizont birgt noch in der Reduktion auf einen Bühnenhintergrund eine ‚Geister heraufbeschwörende Kraft‘ (...) Er will ‚durch das Leben schreiten, indem er sich ganz der Verführung durch das Geheimnis hingibt‘ und die Figuren des Unbewussten als Informationen über das Bewusste und das Ich wiederfinden. Es kommt nicht so sehr auf die Kontakte zu einem Medium oder Magier an (...), sondern vielmehr auf die intuitive ‚Geistersichtigkeit‘ des Filmschaffenden. Die Medien - Fotografie, Phantasmagorie, Radio und Tongeräte, Kino und Fernsehen - machen übernatürliche Phänomene und Telepathie allgemein zugänglich. Sie vervielfältigen, verbreiten und bewahren körperlose Ektoplasmen, die Geister von Lebenden und Toten.“ (8)

Francesca Fabbri Fellini: „Meine Mutter erzählte mir, was Onkel Chicco ausrief, als er mich zum ersten Mal sah: „Wie schön ist dieses Püppchen, sie ist schon rostig geboren, denn sie war ja schon zwölf Jahre lang da.“ Er bezog sich damit auf meine roten Haare. Ich war nach etlichen Jahren Ehe geboren worden, und sofort war ich das ‚geliebte Patenkind‘ von Federico, der mit Tante Getta bei meiner Taufe mein Pate war. (...) Meine tizianroten Haare, die grünen Augen und runden Bäckchen sprachen den großen Karikaturisten in ihm an, der die realen Dinge so vollkommen harmonisch darstellte, wie das nur im Traum passiert. So inspirierte ich den ‚gutmütigen Riesen‘, und auf seinen

Porträts sah ich aus wie eine Comicfigur. Er zeichnete mich gern mit einem Mäntelchen, das er mir selbst geschenkt hatte und das dem der Carabinieri ähnelte, denn es war blau mit roten Streifen an den Schulterpartien. Wenn er nach Rimini zurückkam, holte er mich ab und ging mit mir zu Scacci, dem ältesten Spielwarengeschäft in der Stadt. (...) Für mich war Onkel Chicco der Mann meiner Träume: groß und magisch. Sicherlich hat er meine Kreativität beeinflusst. Mit acht Jahren konnte ich das erste Mal in die ‚Zelluloidwelt‘ hineinschnuppern, und zwar im Studio 5 von Cinecittà, dem größten Filmstudio Europas. Ich erinnere mich noch gut daran: Federico Fellini drehte gerade ‚*Amarcord*‘, einen Film, der fester Bestandteil der italienischen Kultur wurde, sogar der Titel fand als Neologismus Eingang in die Sprache. *Amarcord* ist der Film, den ich am meisten geliebt habe. Damals begriff ich, das Onkel Chicco nicht nur ein Spielkamerad war, sondern am Set ein ‚richtiger Herr‘. (...) Als Regisseur hatte er eine ganze eigene Art, diese Rolle auszufüllen. (...) Ich habe ihn nie um etwas gebeten, doch mit 18 Jahren fragte ich ihn um Rat, welchen Weg ich in meinem Leben einschlagen sollte. Wegen meiner angebotenen und nicht zu stillenden Neugierde empfahl er mir, Sprachen zu studieren und Journalistin zu werden. Also habe ich ein Hochschulstudium abgeschlossen und bin heute Rundfunk- und Fernsehjournalistin. Von ihm habe ich auch die Leidenschaft für das Geheimnisvolle und die Neugier auf schwer verstehbare Phänomene geerbt. Eines Tages erzählte er mir von einer spiritistischen Sitzung, an der er in Treviso teilgenommen hatte. Das Medium begann mit gehauchter Stimme Episoden aus Federicos Kindheit zu erzählen, die nur sein Vater Umberto kennen konnte. Dann bat es ihn, ihm eine Frage zu stellen. Und Federico fragte: „Wie lässt sich der Zustand beschreiben, wenn das Leben zu Ende geht?“ Die Antwort war faszinierend: „Es ist so wie damals im Nachzug, wenn ich fern von zu Hause in dumpfem Halbschlaf, halb bewusstlos, an euch dachte, während der Zug mich immer weiter forttrug.“ Mit 70 Jahren (1990) flog er mit Tante Giulietta nach Japan, um dort die weltweit höchste Auszeichnung der Kunstwelt entgegenzunehmen: den *Praemium Imperiale*, der ihm für seinen ‚entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Filmkunst, wie immer einstimmig‘ verliehen wurde. Bei dieser Gelegenheit traf er gleich zwei Kaiser: Der richtige, Akihito, empfing ihn im Akasaka-Palast, und sein Kollege Akira Kurosawa, der auch der ‚Kaiser des japanischen Kinos‘ genannt wird, lud ihn in das berühmte Restaurant *Ten Masa* ein, wo sie dann ohne Schuhe auf einem Tatami sitzend Sushi aßen. Kaiser Akihito hatte zu ihm gesagt: ‚Ich überreiche Ihnen diesen Preis im Namen einer unsichtbaren Menschenmenge‘. Und Fellini meinte dazu: ‚... Immerhin kann ich als Sohn eines in Gambettola geborenen Handelsreisenden mich nicht darüber beklagen, wie weit ich auf meinem Weg gekommen bin‘. Und zu seiner Berühmtheit sagte er scherzhaft: ‚Fellinesk - es ist schon immer mein





Traum gewesen, ein Adjektiv zu werden, wenn ich groß bin'. (...) Für mich (...) bleibt Onkel Chicco eine unerschöpfliche Quelle des Staunens.“ (9)

Dante Ferretti: „Fellini wird weltweit als ein ebenso großes Genie angesehen wie die italienischen Renaissancekünstler. Die großen international bekannten Regisseure wollen mich heute deshalb als Bühnenbildner, weil ich mit ihm gearbeitet habe.“ (10)

Tonino Guerra: „(...) in diesem Moment (...) kommt einem nur euer bzw. unser Mitbürger, der Italiener Fellini in den Sinn, über den man sagen könnte ‚aber trotzdem wird in Italien auch Großes geleistet‘ (...) In der Vertikale zu leben, bedeutet, die höchsten Stufen der Poesie zu erklimmen, und Fellini hat uns viele Treppen dazu gebaut. Wir müssen nun diese Treppen hinaufsteigen, denn dann werden wir ihn sicher dort oben treffen, und wir können ihn noch einmal lebend und stark in die Arme schließen. Auch Italien muss diese Treppen hinaufsteigen, um seine Ehrenhaftigkeit wiederzufinden.“ (11)

Milan Kundera: „Dem Konformismus des Nicht-Denkens, der mit Schwindel erregender Geschwindigkeit in unserer Welt um sich greift, sind Kafka, Heidegger und Fellini einfach unerträglich: Heidegger wird vergessen, Kafka entstellt und Fellini, der letzte Gigant der modernen Kunst, nicht gewürdigt.“ (12)

Akiro Kurosawa: „Ich fühle mich Fellini in großer Bewunderung verbunden, denn er besitzt eine außergewöhnliche, einzigartige Fähigkeit, Gedanken und Einfälle zu visualisieren.“ (13)

Diane Lane: „Fellini? Mit ihm ist es wie mit der Unendlichkeit: Fellini lässt sich nicht als etwas Definitives denken, als etwas, das man einfangen und vielleicht irgendwo abgeschlossen aufbewahren kann. Wie könnte man seine Freiheit und Ehrlichkeit in ein Schema pressen? Er ist als bedeutendster geistiger Vater allen Filmschaffens anzusehen, Italien liebt ihn und ist stolz auf ihn, und nicht zuletzt seinetwegen wäre ich gern Italienerin.“ (14)

Sidney Lumet: „Fellini ist eher inspirierend als beeinflussend. Er lässt uns sehen und begreifen, wie schön ein Film sein kann. Fellini ist einzigartig, weil er uns zeigt, dass die Welt, wie sie im Film dargestellt wird, unendlich ist.“ (15)

Marcello Mastroianni: „Bei allem Respekt für die Arbeit der anderen Regisseure, mit denen ich gearbeitet habe, gibt es mit Federico eine sehr angenehme, sehr fröhliche Form des Einverständnisses, mit ihm hat man am Set immer viel Spaß. Mit jemandem zu arbeiten, der ein großer Künstler ist und dir gleichzeitig deine völlige Freiheit lässt, ist wie ein herrliches Spiel. Das ist meiner Meinung nach ein Wunder und nicht der Oscar. Federico drückt einem nie ein Drehbuch in die Hand, sondern er sagt einem, beziehungsweise er sagt ‚mir‘, weil er mich als etwas ganz Besonderes behandelt, etwas über den Film, was er den anderen Schauspielern nicht sagt. Für einen Schauspieler aus dem Ausland ist das schwer, weil er diese Art zu arbeiten nicht versteht. Jeden Morgen komme

ich zum Set, und jedes Mal erwartet mich eine Überraschung. Er gibt mir vage Anweisungen wie zum Beispiel, du machst das, Giulietta Masina macht das, ihr sagt euch das und das, und mach dir keine Sorgen, bei der Synchronisation kriegen wir das schon hin. Dadurch sind wir Schauspieler nicht verantwortlich, und er nimmt allen Druck von uns. Wenn er einen Dialog von dir und einer Schauspielerin in Nahaufnahme filmt, schickt er die Schauspielerin weg und stellt sich selbst neben die Kamera, um dir den von ihm gewünschten Gesichtsausdruck vorzumachen. Du musst ihn nur nachmachen, das könnte auch jemand, den er von der Straße geholt hat. Er erlaubt mir sogar, in seiner Umgebung zu rauchen, wo er doch den Rauch hasst! Er ist ein echter Freund.“ (16)

Renzo Renzi: „Warum (...) wurde sein Werk über alle Grenzen hinweg von den verschiedensten Volksgruppen anerkannt und als unterhaltend, bewegend und beunruhigend empfunden? Unter den vielen Erklärungsmöglichkeiten (...) greife ich hier nur eine heraus (...). Wenn die Provinz im Grunde als eine Solidargemeinschaft zu verstehen ist, als ein Ort, an dem sich alle kennen, wie in dem kleinen Provinzstädtchen in *Amarcord*, dann können wir sagen, dass er ein Interpret jener internationalen Provinz war, die McLuhan meinte, wenn er vom „globalen Dorf“ sprach, das durch die neuen Kommunikationsmittel entstanden sei, wobei der durch sie ermöglichte ständige Austausch von Nachrichten zwischen allen Orten der Erde eigentlich zu einer Vereinigung der Welt hätte führen und sie so in ein großes Dorf hätte verwandeln müssen - genau, wie das in seiner faszinierenden, freundlichen, herzerreißenden und gut gemeinten Utopie geschieht, die immer noch lebendig und latent vorhanden ist.“ (17)

Paolo Villaggio: „Ich bin überglücklich, das Fellini mich für diesen Film ausgewählt hat, aber nach der *Stimme des Mondes* werde ich nie mehr arbeiten. Mit wem kann ich denn noch arbeiten? Ich könnte natürlich mit Bergman oder Kurosawa arbeiten, aber der erste macht keine Filme mehr und der zweite hört auch gerade damit auf. Ich bin erledigt.“ (18)

Luchino Visconti: „Ich bewundere Fellini sehr. Er ist der geborene Kinomensch, ganz gleich, was manche Kleingeister über ihn sagen mögen. Wenn einer groß ist, ist er eben groß.“ (19)

Sergio Zavoli: „Er gehört zu den größten Erzählern und Poeten, die unser Jahrhundert hervorgebracht hat, nicht nur, weil sein filmischer Erzählstil einzigartig ist, sondern auch wegen der Komplexität, mit der er uns Blicke und Formen, Ideen und Werte vermittelt. So ist sein Werk beispielsweise von hohem gesellschaftlich-kulturellem Wert, man denke nur an *La Dolce Vita* und *Roma*, oder an *Orchesterprobe*, *Fellinis Schiff der Träume* und *Die Stimme des Mondes*. Diese fünf Filme gehören nicht nur zu seinen schönsten, sondern er nähert sich darin auch der kontroversen Beziehung an, die das Alltagsleben mit der Geschichte verbindet, das Individuelle mit dem Kollektiven. Und immer warnt er uns vor der





Gefahr, entweder in abgrundtiefe Verzweiflung zu verfallen oder völlig grundlos zu hoffen. Dass diese Worte augustinische Anklänge enthalten (wenn auch nicht im dogmatischen Sinn), entspricht ihm durchaus. (...) Auch das war Fellini: ein Italiener, dem man vertrauen und auf den man stolz sein kann.“ (20)

(1) Il Tirreno, 26. Juni 2012, Andrea Visconti zitiert aus dem Interview von Dave Iltzkoff von der New York Times

(2) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma 1996

(3) Ebd.

(4) Ebd.

(5) Ebd.

(6) Gerardo Filiberto Dasi, Beitrag vom September 2013, verfasst für den vorliegenden Band

(7) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma 1996

(8) Paolo Fabbri in: Federico Fellini. *Ritorno a La mia Rimini*, Fondazione Federico Fellini. Guaraldi: Rimini 2010

(9) Francesca Fabbri Fellini, *Mio zio Federico Fellini*, veröffentlicht in: *Sentire* 010, Juni-Dezember 2010

(10) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma 1996

(11) *Omaggio a Federico Fellini.* Consiglio Regionale Emilia-Romagna 1994

(12) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma 1996

(13) Ebd.

(14) Aus dem Interview, das sie der italienischen Nachrichtenagentur ANSA im März 2013 bei dem Galaabend gab, anlässlich der Uraufführung von „Caro Federico“, einem Theaterstück von Guido Torlonia und Ludovica Damiani, im *Pershing Square Signature Center* in New York. Zusammen mit Edward Norton war die Schauspielerin eine der Erzählerstimmen von „Caro Federico“, einer Reise durch das Leben von Fellini und seine Filme.

(15) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma 1996

(16) La Repubblica, 21. Januar 1993, Interview von Silvia Bizio

(17) *Omaggio a Federico Fellini.* Consiglio Regionale Emilia-Romagna 1994

(18) *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini.* Editori Riuniti: Roma, 1996

(19) Ebd.

(20) *Omaggio a Federico Fellini.* Consiglio Regionale Emilia-Romagna 1994

Literatur

Federico Fellini, *La mia Rimini*, Cappelli, 1967

Federico Fellini, Tonino Guerra, *Amarcord*, Rizzoli, Milano, 1973

Federico Fellini, Tonino Guerra, *Amarcord*, Diogenes, Zürich, 1974 (deutsche Fassung) (alle Zitate aus *Amarcord* wurden dieser Fassung entnommen, Anm.d.Ü.)

Liliana Betti e Gianfranco Angelucci (a cura di), *Il film Amarcord. Dal soggetto al film*, Cappelli, Bologna, 1974

Cesare Maccari, *Caro Fellini, AmArcord, versi liberi e altre cronache*, CEM Editrice, 1974

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

Sonia Schoonejans, *Fellini*, Lato Side Editori, Roma, 1980

Giovanni Grazzini (a cura di), *Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Editori Laterza, Roma, 1983

Rita Cirio, *Il mestiere di Regista, intervista con Federico Fellini*, ed. Garzanti, 1994

AA. VV., *Omaggio a Fellini*, Edizione del Consiglio Regionale dell'Emilia-Romagna, 1994

Renato Minore (a cura di), *Amarcord Fellini*, prefazione di Manuel Vázquez Montalbán, edizione speciale fuori commercio realizzata per il Gruppo SAL, ed. Cosmopoli, 1994

Luigi „Titta“ Benzi, *Patachèdi*, Guaraldi, Rimini, 1995

Costanzo Costantini (a cura di), *Fellini. Raccontando di me. Conversazioni con Costanzo Costantini*, Editori Riuniti, Roma, 1996

Federico Fellini, *Il mio amico Pasqualino*, Edizioni dell'Ippocampo, ristampa anastatica, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 1997

Vincenzo Mollica, *Fellini. Parole e disegni*, Einaudi, 2000

Giuliano Ghirardelli, *Guida alla Rimini di Fellini*, Panozzo Editore, Rimini, 2001

Tullio Kezich, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, 2002

Tullio Kezich, *Fellini, Eine Biografie*. Diogenes, Zürich, 1989 (deutsche Fassung)

AA. VV., *8 ½ Il viaggio di Fellini*, Cinemazero, 2003

Mario Sesti, Andrea Crozzoli (a cura di), *8 ½ Il viaggio di Fellini*, Cinemazero, Pordenone, 2003

Damian Pettigrew (a cura di), *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo. L'ultima confessione del Maestro raccolta da Damian Pettigrew*, Elleu, Roma, 2003

Damian Pettigrew, *Fellini. Ich bin ein großer Lügner*. Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 1995 (deutsche Fassung, die nicht in allem mit der italienischen übereinstimmt. Anm. d. Ü.)

Luigi „Titta“ Benzi, *E poi...*, Guaraldi, Rimini, 2004

Fellini Amarcord, Rivista di studi felliniani, n. 1, 2005

Giuseppe Ricci (Hrsg.), *Il lungo viaggio di Fellini. Sogni, disegni, film*, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 2007

Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, 2007

Giuseppe Ricci (a cura di), *Fellini Privat. Il Maestro fotografato da Chiara Samugheo*, Fondazione Federico Fellini, Rimini, 2007

Federico Fellini, *La mia Rimini*, Guaraldi, 2007

Fellini Amarcord, Rivista di studi felliniani, n. 1 - 2, 2008

Federico Fellini, *Ritorno a La mia Rimini*, Guaraldi, 2010

Andrea Speziali (a cura di), *Romagna Liberty*, Maggioli Editore, 2012

Tiziana Contri (a cura di), *Giulietta Masina donna e attrice*, Rotary Club San Giorgio di Piano, Bologna, 2013

Tornabene, Francesco, *Federico Fellini. Realist des Phantastischen*. Benedikt Taschen, Berlin, 1990

Chandler, Charlotte, *Ich, Fellini*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1996.

Danksagungen

- Massimiliano Angelini, Präsident Asp Casa Valloni, Rimini
- Associazione culturale Tonino Guerra (Kulturverein Tonino Guerra), Pennabilli
- Stefano Bisulli, Videomaker, Regisseur und Begründer von Camerastylò, Autor des Films *L'altro Fellini*
- Nadia Bizzocchi, Fotoarchiv der Gambalunga-Bibliothek, Rimini
- Francesca Chicchi, Pressesprecherin der Fellini-Stiftung
- Gemeinde von San Giorgio al Piano
- Tiziana Contri, Autorin des Buchs: *Giulietta Masina donna e attrice*, Rotary Club San Giorgio di Piano, Bologna, 2013
- Lorenzo Corbelli, Verwaltung der Fellini-Stiftung
- Gerardo Filiberto Dasi, Generalsekretär des Internationalen Forschungszentrums Pio Manzù, Initiator des „Fellini Festival“ 1965 und Autor des unveröffentlichten Textes auf S. 210
- Paolo Fabbri, Semiologe, Universitätsdozent und seit 2011 Direktor der Fellini-Stiftung, Verfasser der Einleitung zum Buch: *Federico Fellini Ritorno alla mia Rimini*, Fondazione Federico Fellini, Guaraldi, Rimini 2010
- Francesca Fabbri Fellini, Tochter von Maddalena Fellini und Nichte von Federico Fellini, Journalistin und Schriftstellerin, Verfasserin des Beitrags auf S. 213 (persönliches Archiv)
- Federico Fidelibus, Liquidator der Fellini-Stiftung
- Giuliano Geleng, Künstler, auch als „Fellinis Maler“ definiert, der mit ihm von 1972 bis 1993 bei der Gestaltung seiner Filmplakate und Bühnenbilder für seine Filme zusammenarbeitete
- Inéditart (Grafikstudio), Rimini, Gestaltung des Posters für die Rosa Nacht 2013
- Luciano Liuzzi, Bildkünstler, Autor aller Fotos der Stätten Fellinis in Rimini und der Provinz, Bilder zu den Texten und Zeitschriftenbeiträgen
- Alvaro Maioli, Lehrer und Fotograf, verantwortlich für die Fotos vom großelterlichen Haus in Gambettola
- Attilio Masina, Neffe von Giulietta Masina (persönliches Fotoarchiv)

- Roberto Naccari, Regisseur und Präsident des Organisationskomitees „Santarcangelo dei Teatri“, Autor des Films *L'altro Fellini*
- Roberto Nepoti, Journalist und Universitätsdozent, Autor des Artikels „Fellini e il mare“ (Fellini und das Meer) erschienen im Buch mit dem Titel: „Civiltà del mare e navigazioni interculturali: sponde d'Europa e l'“isola“ Trieste“, EUT (Edizioni Università di Trieste) 2012
- Angiolina Ramponi, Cousine von Giulietta Masina (persönliches Fotoarchiv)
- Giuseppe Ricci, Verantwortlicher für das Archiv der Fellini-Stiftung
- Archiv Sorgini
- Roberto Tavanti, Neffe von Giulietta Masina (persönliches Fotoarchiv)
- Federica Vandi, Asp Casa Valloni, Rimini
- Graziano Villa, Fotograf (persönliches Fotoarchiv)
- Marina und Monica Zucchini, Freundinnen der Familie Masina (persönliches Fotoarchiv)

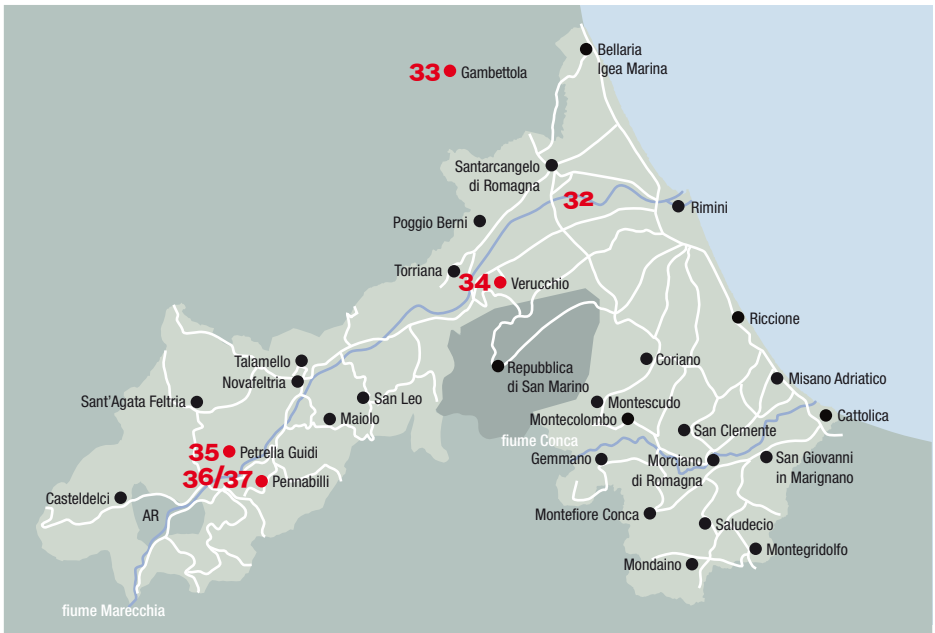
Fotografen

- Archivio fotografico Provincia di Rimini
- Archivio Asp Casa Valloni, Rimini
- Die Filmplakate und -poster, historischen Bilder der Familie Fellini, Zeichnungen und Karikaturen von Federico Fellini, Szenenfotos und Fotos von den Dreharbeiten der Filme, sowie die Szenenfotos des Films *Il lungo viaggio* und verschiedene Texte über den Regisseur wurden von der Fellini-Stiftung zur Verfügung gestellt (Associazione „Fondazione Federico Fellini“ (Archiv))
- Rita Giannini
- Giulia Lettieri, Website der Fellini-Stiftung
- Luciano Liuzzi
- Alvaro Maioli
- Giovanni Mazzanti
- Davide Minghini, Fotoarchiv der Gambalunga-Bibliothek, Rimini
- Giuseppe Ricci, Website der Fellini-Stiftung
- Rimini Press, Fotoarchiv der Gambalunga-Bibliothek, Rimini
- Giulia Ripalti
- Licia Romani
- Graziano Villa

Wo wir sind



Wichtigste Fellini-Orte außerhalb der Stadt



Rimini

32 Marecchia-Fluss

Gambettola

33 Bauernhaus der Großeltern väterlicherseits,
Via Sopravigossa

Verucchio

34 Ort des ersten Zeltlagers 1935

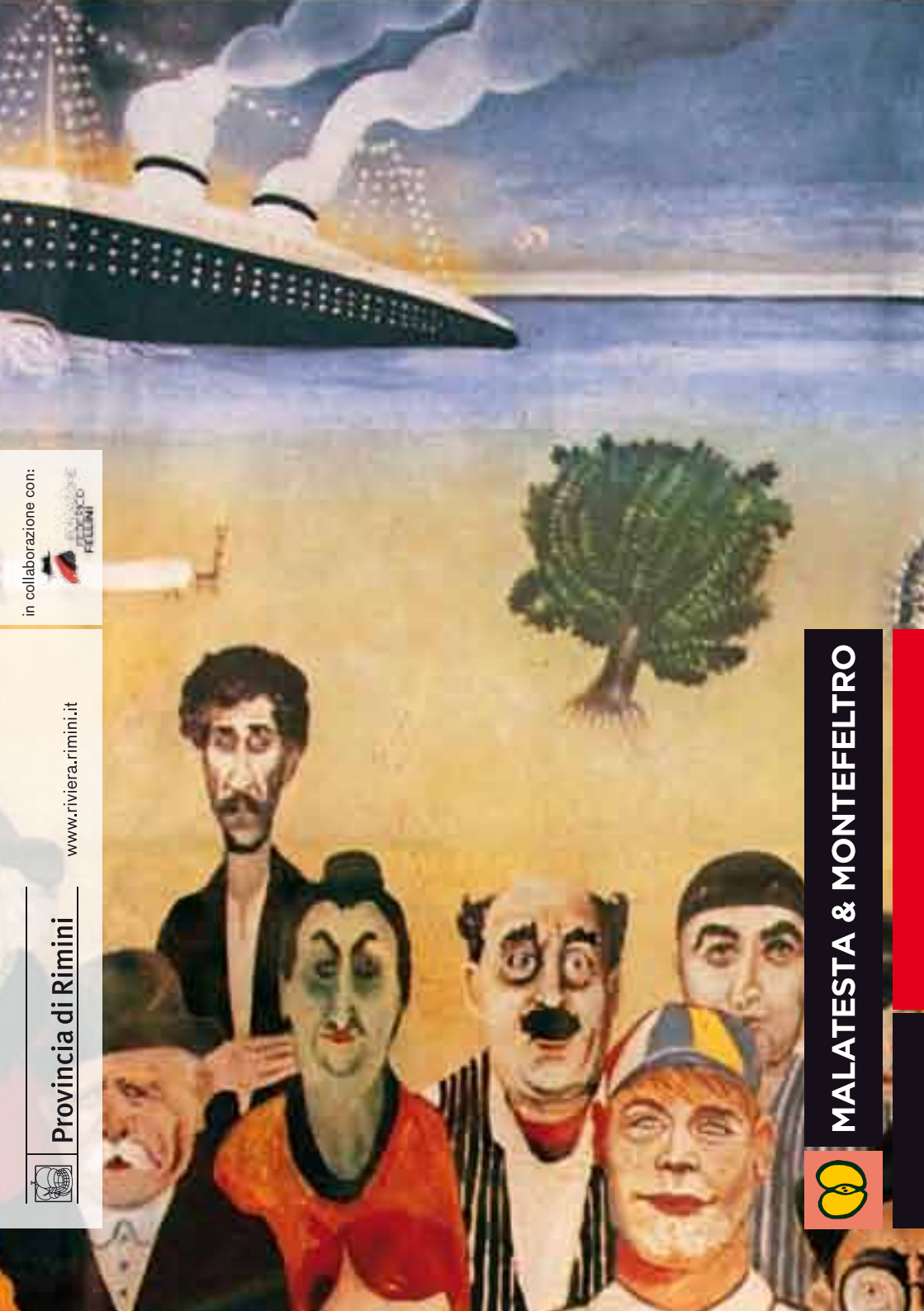
Petrella Guidi

35 Feld der Namen

Pennabilli

36 Garten der vergessenen Früchte

37 Haus der Mandelbäume (Guerras Haus)



in collaborazione con:



Provincia di Rimini

www.riviera.rimini.it

MALATESTA & MONTEFELTRO

