

Trabajo Fin De Grado

Del último neorrealismo a la película total.

La evolución de la dirección artística en el cine de Federico Fellini: *Le notti di Cabiria* (1957), *Giulietta degli spiriti* (1965) y *Casanova* (1976)

From the latest neo-realism to the total film.

The evolution of art direction in the cinema of Federico Fellini:
Le notti di Cabiria (1957), *Giulietta degli spiriti* (1965) y
Casanova (1976)

Autora

Belén Villellas Camón

Director

Dr. Fernando Sanz Ferreruela

Grado en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

Junio de 2020

Resumen

En el siguiente Trabajo de Fin de Grado se revisa la obra del cineasta Federico Fellini a partir de un estudio evolutivo sobre tres aspectos contemplados dentro de la dirección artística cinematográfica: la escenografía, el maquillaje y el vestuario. Vamos a ver como la dirección artística ocupa un lugar primordial en su cine ya que a partir del trabajo conjunto de los directores artísticos y del cineasta se logra una progresiva transición a lo largo de toda su filmografía, de un estilismo sobrio más propio del cine neorrealista hasta culminar en el estilismo artificioso y exuberante que tanto caracteriza al autor. Como objeto de análisis se han elegido tres películas que, considero, ilustran esta progresión y cambio, cada una de una década diferente: *Le notti di Cabiria* (1957), *Giulietta degli spiriti* (1965) y *Casanova* (1976).

Abstract

In the following dissertation the work of the filmmaker Federico Fellini is reviewed from an evolutionary study on three aspects contemplated within the art direction in film: set design, makeup and costumes. We are going to see how art direction occupies a main place in his cinema, as the joint work of the art directors and the filmmaker achieves a progressive transition throughout his filmography, from a sober style more typical of neo-realism cinema to culminate in the artificial and exuberant style that so characterizes the author. Three films have been chosen as the subject of analysis, which could be considered to illustrate this progression and change, each from a different decade: *Le notti di Cabiria* (1957), *Giulietta degli spiriti* (1965) y *Casanova* (1976).

Índice

Resumen	1
I. INTRODUCCIÓN	3
a) Justificación y elección del tema	3
b) Objetivos y delimitación del tema	3
c) Metodología aplicada	4
d) Estado de la cuestión	5
II. DESARROLLO ANALÍTICO	9
• Introducción a las tres películas seleccionadas	9
<i>Le notti di Cabiria</i>	9
<i>Giulietta degli spiriti</i>	10
<i>Casanova</i>	12
• La evolución en el ámbito escenográfico	13
• El maquillaje	26
• El vestuario	30
III. CONCLUSIONES	36
IV. ANEXOS	38
• FUENTES DOCUMENTALES	38
Bibliografía	38
Webgrafía	40
• APÉNDICE DOCUMENTAL	41
El nacimiento de un cineasta	41
Una breve introducción al estilo <i>felliniano</i>	42
La filmografía de Federico Fellini en el contexto del cine italiano	44
Filmografía de Federico Fellini como director	48

I. INTRODUCCIÓN

a) Justificación y elección del tema

Federico Fellini es considerado hoy en día uno de los cineastas fundamentales en la historia del cine, lo que conlleva a una gran variedad de estudios realizados sobre su obra artística desde múltiples perspectivas. No obstante, seleccioné este tema como objeto de mi estudio por varios motivos.

Primero, pese a que conocía la obra de Federico Fellini con anterioridad, pude disfrutar de una beca del programa Erasmus para estudiar un curso académico en Roma y fue allí donde me empecé a interesar más por el autor y conectar más con otros aspectos de su cine que quizás antes no me habían interesado tanto, convirtiéndose en el primer cineasta que tenía en mente a la hora de escoger un tema para este trabajo.

Respecto a la decisión de abordar su cine desde una perspectiva evolutiva en el ámbito de la dirección artística fue, además de por mi gran interés en el trabajo de los directores artísticos en el cine, por la multitud de estudios dedicados a otros temas más recurrentes relacionados con el director: lo onírico, el tratamiento de los personajes femeninos, la religión católica, el metacine... Además, visionando su filmografía, se percibe como la dirección de arte es una parte esencial y especialmente significativa en el conjunto de la obra de Fellini ya que analizándola apreciamos una clara evolución, la cual me dispongo a analizar en este estudio.

b) Objetivos y delimitación del tema

Debido a la amplia y diversa filmografía del cineasta, que acumula 24 largometrajes como director, el análisis se ha centrado en las tres películas ya nombradas (*Le notti di Cabiria*, *Giulietta degli spiriti* y *Il Casanova*) puesto que cada una de ellas puede situarse en un punto diferente de su carrera ejemplificando y definiendo el carácter de cada momento dentro de la evolución ya comentada.

Tanto el comentario sobre el conjunto de su filmografía, como su contextualización dentro de la evolución del cine italiano, así como el apartado que habla de algunos aspectos característicos y el estilo del cine de Fellini, se sintetiza en el anexo a este trabajo, puesto que analizar estos aspectos no es la finalidad central del mismo.

El objetivo principal que me planteo con este estudio es el ilustrar de manera patente una evolución (y culminación) en el ámbito estético del cine del autor, evolución

ejemplificada a través de tres filmes que demuestran como la escenografía, el maquillaje y el vestuario van adquiriendo cada vez más relevancia y significado, narrativo a la par que simbólico, individualmente en cada película así como en el conjunto del universo *felliniano*.

Dentro de los objetivos de este TFG también se incluiría otorgarle al trabajo realizado desde el departamento de la dirección artística la importancia que merece ya que con su labor se consigue dar a las películas la ambientación necesaria tanto al espacio creado como a los personajes. En el caso de los largometrajes seleccionados, lo logrado en este ámbito es lo que luego ayuda a definir el aspecto estético de muchas de las características de lo que conocemos como *felliniano* (grandes escenografías, aspecto onírico o fantasmagórico, recuerdos de la memoria...) Por esto, para Fellini este trabajo era una tarea sustancial al apoyarse notablemente en ella para asegurarse trasladar su visión, de una gran subjetividad y potencia visual, en pantalla.

Esto nos lleva al tercer objetivo, que sería llegar a conocer cómo el cineasta colaboró con sus directores artísticos principales, cómo era la relación con su equipo y cuánto supervisaba el trabajo para asegurarse el resultado deseado.

c) Metodología aplicada

Para la realización de este trabajo, se ha llevado a cabo la siguiente metodología:

- Localización de las películas y visionado de la filmografía del autor, para así seleccionar a las que quería delimitar mi estudio, así como visualización de documentales dedicados a su figura y trabajo
- Acopio de materiales bibliográficos, consultando esencialmente los fondos de la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza, recopilando toda la información posible en relación con el director, tanto general (manuales de cine italiano, europeo y universal para situarlo en un contexto) como específica (biografías, monografías, guiones)
- Digitalización de los datos de interés y orden de estos según su fuentes, así como ordenar su bibliografía correspondiente
- Selección de contenido y delimitación del tema, definición de objetivos y orden estructural del trabajo
- Redacción del trabajo y extracción de conclusiones

- Nueva visualización de las tres películas seleccionadas para la extracción de imágenes que acompañan al trabajo

d) Estado de la cuestión.

La búsqueda de bibliografía e información sobre Fellini no es complicada ya que ha sido estudiado y analizado en todo tipo de trabajos, pese a lo cual, es difícil encontrar información específica sobre el tema que he seleccionado; solo una publicación está en su mayoría dedicada a ello mientras que en el resto se van encontrando referencias muy puntuales.

Empezando por una visión general, el nombre de Fellini aparece firmemente en todos los manuales de historia universal del cine como en *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*,¹ o *Historia del cine*². Para entender la figura del autor en una panorámica del cine internacional yo he empleado *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*³ En este manual se habla de él tanto en el apartado *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*⁴ como en *Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta*⁵ y, como ocurre en muchos de los estudios generales, vemos dividida su obra en diferentes apartados ya que es una figura presente y activa durante cinco décadas formando parte tanto del cine neorrealista como del cine moderno de los años 60 y posterior.

Sobre esto se hace un análisis más profundo y he obtenido mayor información en publicaciones dedicadas al cine europeo de la época, como en *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*⁶ y fundamentalmente en estudios sobre cine italiano como son *El cine italiano 1942-1961. Del neorealismo a la modernidad*⁷, *El cine italiano*⁸, *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*⁹ y en

¹ SANCHEZ NORIEGA, J.L. *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* Madrid, Alianza Editorial, 2006.

² GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona, Anagrama, 1969.

³ BERETTO, P. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turín, UTET Università, 2008.

⁴ VILLA, F. “Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia” en Bertetto, P. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turín, UTET Università, 2008.

⁵ MICCICHÉ, L. “Il cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta” en BERETTO, P. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turín, UTET Università, 2008.

⁶ FONT, D. *Paisajes de la modernidad: Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós, Sesión Continua, 2002.

⁷ QUINTANA, A. *El cine italiano 1942-1961. Del neorealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

⁸ LEPROHON, P. *El cine italiano*. México, Era. 1971

especial *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*¹⁰, en el que se contextualiza toda su obra en relación a los autores de la época y elabora una evolución más completa a lo largo de las décadas.

Por otra parte, para conocer bien el oficio de los directores de arte y tener una visión panorámica del trabajo es esencial *Oficios de cine*¹¹, concretamente el capítulo *Dirección de arte, escenografía, maquillaje y vestuario*¹². He consultado también *La escenografía. Cine y arquitectura*¹³ que para una visión general es muy útil aunque no encontramos mención al cine de Fellini. En *Il lavoro dello scenografo. Cinema, teatro, televisione*.¹⁴ Se explica perfectamente todo el proceso de trabajo desde la lectura del guion hasta el rodaje en cada escenario, además, cuenta con testimonio de directores artísticos que trabajaron con Fellini ya que se toma como ejemplo su obra en múltiples ocasiones. También en *Taking place. Location and the moving image*¹⁵ donde se hacen alusiones a Cinecittà y a como la ciudad de Roma aparece en el cine y que significado adquiere, también en el cine de Fellini, en los capítulos *The Cinecittà refugee camp*¹⁶ y *The eclipse of place. Rome's EUR from Rossellini to Antonioni*¹⁷. Dedicado a Cinecittà y el trabajo de muchos de los directores y de las grandes producciones allí rodadas también se encarga Nestor Tirri en *Habíamos amado tanto a Cinecittà*¹⁸.

En cuanto a publicaciones monográficas dedicadas al trabajo de Fellini también he consultado varios volúmenes como *The films of Federico Fellini*¹⁹, muy interesante al incluir críticas de prensa contemporáneas que permiten ver cómo ha ido cambiando la perspectiva e impacto de sus filmes, y *Federico Fellini*²⁰ en el que realizando un

⁹ MORENTE, J.E (coord.) *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia, Festival internacional de cine de Gijón, Ediciones de la filmoteca, Especial textos, Institut Valencià de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.

¹⁰ BRUNETTA, G.P. *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*. Turín, Einaudi, 2003.

¹¹ GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (coord.) *Oficios de Cine*. Madrid, Ocho y medio, 2004.

¹² RODRIGUEZ CUNILL, I. “Dirección de arte; escenografía, maquillaje y vestuario” en Gutiérrez San Miguel, B. (coord.) *Oficios de Cine*. Madrid, Ocho y medio, 2004.

¹³ VILA, S. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid, CATEDRA, 1997.

¹⁴ LORI,R. *Il lavoro dello scenografo. Cinema, teatro, televisione*. Roma, Gremese, 2011.

¹⁵ RHODES, J.D, GORFINKEL, E. (coords.) *Taking place. Location and the moving image*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2011.

¹⁶ STEIMATSKY, N. “The Cinecittà refugee camp” en Rhodes, J.D, Gorfinkel, E. (coords.) *Taking place. Location and the moving image*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2011.

¹⁷ RHODES, J.D. “The eclipse of place. Rome's EUR from Rossellini to Antonioni” en Rhodes, J.D, Gorfinkel, E. (coords.) *Taking place. Location and the moving image*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2011.

¹⁸ TIRRI, N. *Habíamos amado tanto a Cinecittà*. Buenos Aires, Paidós, 2006.

¹⁹ FAVA, C.G y VIGANO, A. *The films of Federico Fellini*. Nueva York, Citadel Press Group, 1985.

²⁰ PEDRAZA, P Y LOPEZ GANDÍA, J. *Federico Fellini*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.

recorrido cronológico a través de sus películas. Dentro de estas publicaciones destaco el trabajo de Carlos Colón Perales ya que tras doctorarse con una tesis sobre Fellini y ser asistente voluntario en un rodaje del mismo, escribe *Fellini o lo fingido verdadero*²¹, obra en la que analiza la evolución de aspectos estéticos en su obra, dividiendo sus filmes en seis estadios que culminan en una artificiosidad absoluta, por lo que ha sido el libro donde he encontrado más información y que más se asemeja al estudio que quiero realizar.

Paralelamente a estas publicaciones que focalizan hacia su trabajo, muchas otras se centran en tratar su influyente y magnética personalidad haciendo hincapié en su vida privada. En este ámbito, además de estudios muy íntegros como *Yo, Fellini*²² que traslada conversaciones del director en una autobiografía, es indiscutible que el trabajo más completo y objetivo sea el de Tullio Kezich ya que debido a una larga amistad logró escribir una biografía tan completa como *Fellini: la vida y las obras*²³ tratando proceso creativo de sus largometrajes manera muy cercana con datos verificados.

Me han resultado de especial interés y ayuda los libros que recogen los propios escritos de Fellini y reúnen entrevistas con él ya que dan una visión en primera persona de todo lo que significaba el cine para el director, así como su manera de trabajar e inspiración, como encontramos en *Fellini por Fellini*²⁴ y en *Fare un film*²⁵. Por otra parte, también me ha resultado provechoso acceder a las publicaciones que recogen los guiones de sus filmes, en especial los de dos de las películas que analizo en este estudio como ha sido el caso de *Casanova*²⁶ y de *Giulietta degli Spiriti*²⁷ que está acompañado por una introducción y entrevista sobre el filme, de nuevo a cargo de Tullio Kezich.

Dentro de este punto de vista en primera persona también cabe destacar el documental *Bloc-notes di un regista* rodado por el mismo en 1969 para la NBC, Por otra parte, el cine de Fellini se ha visto retratado por la mirada de otros directores como vemos en multitud de documentales como *Que extraño llamarse Federico, Mi viaje a Italia, Fellini: soy un gran mentiroso* o el más reciente, *Fellini fine mai*, a la vez que en

²¹ COLÓN PERALES, C. *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1989.

²² CHANDLER, C. *Yo, Fellini*. Barcelona, Seix Barral, 1995.

²³ KEZICH, T. *Fellini: la vida y las obras*. Barcelona, Tusquets Editores S.A, 2007.

²⁴ FELLINI, F. *Fellini por Fellini*. Madrid, Fundamentos, 1978.

²⁵ FELLINI, F. *Fare un film*. Turín, Einaudi, 1974.

²⁶ FELLINI, F. ZAPPONI, B. *Il Casanova di Fellini*, Turín, Einaudi, 1976.

²⁷ RENZI, R (coord.) FELLINI, F. *Giulietta degli Spiriti*. Bolonia, Cappelli, 1965.

películas como *C'eravamo tanto amati* de Ettore Scola, donde se recrea el rodaje de *La Dolce Vita* o la película *In search of Fellini*.

Sumándose a todo esto, este año 2020 celebra el centenario de su nacimiento, por lo que en retrospectiva de su arte se han dedicado al autor diferentes exposiciones, ciclos y publicaciones. En los estudios romanos de Cinecittà se pueden visitar permanentemente vestuarios y algunos de los elementos de los sets del director en sus filmes, pero además, se inauguró en febrero *Felliniana-Ferreti sueña con Fellini* un espacio dedicado al autor y que recrea el universo felliniano, diseñado por uno de sus directores de arte, Dante Ferretti. A todo esto se suma la publicación *Verso il centenario. Federico Fellini. 1920-2020.*²⁸ que me ha servido de utilidad para visualizar dibujos del autor y fotografías de vestuarios.

En España también se ha conmemorado el aniversario con retrospectivas, destaca la de la filmoteca catalana ya que acompaña la revisión de su filmografía con la exposición *David Lynch. Sueños: Homenaje a Fellini* donde el autor norteamericano muestra su admiración por Fellini y las influencias en su cine. Con todo esto queda patente que al autor sigue siendo muy significativo en la actualidad, con su arte viéndose reconocido en su país y mundialmente, así como el trabajo y la espectacularidad de sus escenografías y vestuarios, teniendo un espacio dedicado a ellas en lo que el director denominaba su casa, el estudio 5 de Cinecittà.

²⁸ VV.AA. MOLLICA, V. NICOSIA, A. (coords.) *Verso il centenario. Federico Fellini. 1920-2020.* Milán, Skira, 2019.

II. DESARROLLO ANALÍTICO

- **Introducción a las tres películas seleccionadas**

Para ilustrar la evolución que me dispongo a comentar, voy a introducir directamente las películas en las que me centro, ampliando su contexto y aspectos resaltables del autor en los anexos documentales de este trabajo.

Le notti di Cabiria

Le notti di Cabiria, rodada en 1957, se enmarca dentro de la primera etapa del director ya que todavía apreciamos rasgos más típicos del cine neorrealista, aunque será un punto de inflexión en su filmografía ya que es la última con este interés más naturalista: *Le notti di Cabiria en la máxima obra de lo que se conoce como realismo mágico felliniano, que se caracteriza por el manejo de datos tomados de la realidad transfigurados en una representación puesta al servicio de historias de arranque naturalista, pero de conclusión universal, abstracta y vagamente metafísica.*²⁹

Vemos diferentes señales y características que anticipan el cine posterior de Fellini situándonos más en el mundo interior del autor como se percibe en algunas escenas que ya tienen ese carácter mágico y de ensueño tan característico, todo a partir de una narrativa que, aparentemente, no deja demasiado paso a esto. El filme narra la historia de Cabiria, prostituta a la que da vida Giulietta Masina, y las desventuras que le depara su vida en los bajos fondos romanos. Esto no era una completa novedad ya que con *La Strada* había empezado a exponer su nuevo lenguaje expresivo, pese a ello, *La Strada* y *Le notti di Cabiria* siguen siendo unas películas *centradas en la palabra* y que encajaban bien con la narrativa del cine italiano de la época.³⁰

La dirección artística de esta película es encargada a Piero Gherardi, que continúa colaborando con Fellini posteriormente debido a su buen entendimiento. Requiere un gran trabajo prefílmico: cuidadosísima elección de exteriores, de figurantes, vestuario, diseños de maquillaje... Su resultado estético se acerca más al cine neorrealista que al posterior más felliniano aunque ya introduce elementos muy visuales, expresivos y simbolistas que seguirán pertinentes en su filmografía.

²⁹ COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p.190.

³⁰ *Ibidem*, p.185.

Une perfectamente los dos mundos del universo *felliniano*: posos neorrealistas y su deseo de verdad y también el mundo onírico, que no irreal, ya que para él, este mundo será más real que el que se aprecia con normalidad, tal y como declaró: *Me han acusado de alejarme de la realidad para centrarme en el sueño, creo que no hay que considerar la realidad como un panorama de una única superficie; creo que tiene varios grados de espesor y que el más profundo, ese que solo el lenguaje poético puede revelar, no es el menos real*³¹

Giulietta degli spiriti

Ocho años después de *Le notti di Cabiria*, Federico Fellini se había convertido en uno de los autores más aclamados de su época tras haber realizado a lo largo de la década de los años 60 obras tan significativas como *La Dolce Vita* o *8 1/2*. Sobre el neorrealismo, ya había agotado sus temas, se aparta de él por completo y lo da por algo obsoleto:

*Tras la guerra hasta el cronista más opaco podía convertirse en poeta. Pero en un cierto momento, como todo, hasta la posguerra se acabó. Los motivos por los que el cine italiano ha perdido parte de su empuje son muchos, pero creo que el más importante es este: no ha podido seguir siendo el espejo de una realidad excepcional. Frente a esta realidad normalizada, plana hay verdaderamente que ser un poeta. Hay que inventar y tener algo que decir.*³²

Con estas declaraciones deja claras sus intenciones de llevar sus películas un paso más allá de la realidad cotidiana, algo que va demostrando evolutivamente en éstas, a la vez que afirma: *Realmente, para mí una película es algo bastante similar a un sueño: cercano pero involuntario, confuso pero ansioso por revelarse, vergonzoso cuando se tiene que explicar y fascinante mientras permanece misterioso.*³³

Comprobamos esto en *Giulietta degli spiriti*, segundo largometraje objeto de este análisis, ya que se trata de una película muy personal que adquiere este aspecto onírico debido a diferentes aspectos, muchos de ellos tienen que ver con el trabajo de Piero Gherardi, de nuevo director artístico que obtuvo dos nominaciones a los Oscar por este trabajo: mejor vestuario y mejor dirección artística.

³¹ FELLINI, F. Citado por Dominique Delouche en “Hournal d’un bidonista”. En *Les chemins de Fellini*. Editions du Cerf, París, 1956, p. 129 en COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p.104

³² FELLINI, F. Citado por T.Kezich en “Fellini & Altri” *La dolce vita.*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 29-33. En COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p. 159

En esta película se aprecia totalmente la evolución estética y creativa de ambos respecto a sus películas de los años 50 y la situamos en una segunda etapa en la evolución de este estudio ya que es ilustrativa del gran cambio que toma su cine hasta la *película total* que planea Fellini. Su intención para éste largometraje, rodado en 1965, es *emplear el cine como un instrumento para penetrar en ciertas transparencias de lo real.*³⁴

La historia se centra en el personaje de Giulietta, que de nuevo fue escrito expresamente para Giulietta Masina y tiene muchos elementos reminiscentes de su vida personal ya que, a pesar de ser una historia fantástica sobre sueños y espíritus, narra la historia sobre la esposa de un gran cineasta que se centra más en sus fiestas y en otras mujeres que en ella y ésta recurre a una serie de amigos y espiritistas para liberarse y vencer a sus fantasmas del pasado y presente. Fellini justificaba así las similitudes con su vida personal: *no se puede hacer un film sobre sueños en abstracto, prescindiendo de la personalidad del soñador. Lo de Giulietta es un mundo mágico sobre la medida de ciertas deformaciones mías, personalísimas en las cuales el humor siempre tiene protagonismo.*³⁵

La película no tuvo un buen recibimiento; pese al espectacular e innovador trabajo artístico la historia se consideró repetitiva por la mayor parte de la crítica, se referían a la poética del autor como limitada insinuándose un bloqueo creativo, y además, la intrusión cada vez más en el mundo parapsicológico e irracional causó rechazo y un distanciamiento con el público que había conquistado, aunque otros vieron en este film un Fellini más maduro:

*Giulietta degli spiriti se anuncia como la movilización general, el catálogo ilustrado del universo felliniano. No hay fantasía, ni memoria, ni colores que Federico dude en integrar en esta especie de festiva y tierna representación total (...)eso que existe concretamente, tangiblemente detrás del espectáculo, eso que permanece detrás de tantas imágenes, apariciones, sonidos, sensaciones, imprevisibles como la existencia humana, es una conquista moral. La conciencia de sí mismo, de su presencia en el mundo, de su derecho a existir.*³⁶

³⁴ FELLINI, F. *Fare...* Op. cit., p.96.

³⁵ *Ibídем*, p.94.

³⁶ Introducción de KEZICH, T. en RENZI, R (coord.) FELLINI, F. *Giulietta...* Op. Cit., p.15.

Casanova

El director sufre una grave crisis cercana a la muerte en 1967 y tras ésta su cine toma un rumbo diferente. Situamos las películas de los años 70 en una nueva etapa, la tercera y última en este trabajo, donde vemos como había nacido en el director *un nuevo furor expresivo que se manifestaría en la violencia con la que acomete la empresa para dilatar los límites expresivos de la imagen hasta llegar al visionarismo puro, la “totalidad artificial”*³⁷. Fellini se había distanciado ya de sus colaboradores y amigos por diferencias en el modo de trabajo e introduce a nuevos como el director artístico Danilo Donati.

En 1973 su película *Amarcord* había alcanzado un gran éxito y era mundialmente aclamada. Tras esto el director recibió numerosas ofertas de contratos con grandes productores y firma realizar la película sobre *Historia de mi vida*, el libro de memorias de Giacomo Casanova. Tras adaptar *Satíricón* de Petronio, *Casanova* fue su segundo guion procedente de una novela, aunque en esta ocasión la historia para él era mucho más impersonal y no llegó a conectar con ella. El director afirmó:

*Lo leí después de haber firmado el contrato para realizar la película. Siendo completamente extraño al Casanova, al libro, al siglo XVIII y a todo lo que se ha escrito sobre ello (...) El rechazo, la náusea que provocó el libro me sugirieron el sentido de la película. Una película abstracta e informal sobre la no-vida (...). Me he aferrado con desesperación a ese vértigo del vacío como único punto de referencia para contar a Casanova y su vida inexistente. Este ojo vítreo que se deja correr sobre la realidad sin intervenir con un juicio, sin interpretarla con sentimiento, me ha parecido emblemática de la dramática y exuberante inercia con que hoy nos dejamos ir viviendo*³⁸

Además Fellini pensaba que el siglo XVIII era algo agotado estéticamente por lo que no sabía cómo resolver la película y sentía que había dado un paso en falso al firmar el contrato. El rodaje y producción de ésta se alargó durante tres años, se rehizo el guion tres veces y fue una empresa de enorme envergadura: más de mil personas contratadas, mil quinientos trajes originales, seiscientas pelucas, noventa mil metros de negativo rodado y ocho estudios empleados, casi toda Cinecittà donde se crearon más de noventa decorados. El largometraje defraudó al público y recibió críticas devastadoras, sin embargo, Fellini acabó declarando *Casanova me parece mi película más lúcida*,

³⁷ COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p.93.

³⁸ FELLINI, F. *Fare... Op. cit.*, pp. 175-176.

*rigurosa, bella y la más estilísticamente realizada.*³⁹ Fue una superproducción, pero siempre bajo el control del autor y dependiente de su libre creatividad.

La película se estrena finalmente en 1976 y gira en torno al protagonista y la visión que tiene el director de su *no-vida*, lo vemos actuar como un muñeco mecánico en toda una serie de episodios de sus aventuras y conquistas por Europa, inundando todas las escenas y al resto de personajes con su trivialidad y vacuidad. Es un filme que se construye desde fuera, no tomamos nunca el punto de vista del personaje, que carece de más motivación que poseer a mujeres y ser admirado y al que Fellini define como *un títere que mira al mundo con ojos de piedra*⁴⁰.

• La evolución en el ámbito escenográfico

El ámbito escenográfico es el pilar fundamental en esta evolución ya que el cambio que sufren los decorados donde se sitúan los personajes a lo largo de su filmografía es abismal.

Como ya he dicho, en la primera etapa el aspecto de los filmes del cineasta es más realista por lo que los entornos elegidos nos sitúan en la Italia de la época. Así mismo, para preparar *Le notti di Cabiria* Fellini contacta con el entonces novelista Pier Paolo Pasolini que le asesora en el dialecto romano y los ambientes de la *mala vita* de la ciudad de Roma, por lo tanto, es una historia cargada con tintes veristas, pues quiere un ambiente bien documentado y que no se aleje de lo real. Además, formula su historia a partir de aventuras que una prostituta real le cuenta durante el rodaje de *I bidone*, así como la vivienda que construye para Cabiria, inspirada en la de la misma mujer.⁴¹

Siguiendo la línea neorrealista, la mayoría de las escenas de esta película se rodaron en exteriores. Lo primero que nos presenta en la película son escenas desarrolladas en la periferia romana, tipos posteriormente conocidos como *pasolinianos*. Fellini recorre la ciudad de Roma junto con Pasolini y Gherardi buscando diferentes zonas de la periferia que va desde San Lorenzo Extramuros a La Magliana y la zona de Cinecitta. El paisaje suburbano (fig. 1 y fig.2) esta utilizado como un factor de melancolía, tristeza y degradación y en esta película vemos los tipos característicos de

³⁹ FELLINI, F. *Fare...Op.cit.*, p. 176.

⁴⁰ FELLINI, F. *Fellini...Op.cit.*, p.156.

⁴¹ FELLINI, F. *Fare ...Op.cit.*, pp. 64-65.

estas zonas: tierra árida de vegetación reseca y pobre, horizontes con bloques de pisos despuntando y ausencia absoluta de cualquier elemento acogedor⁴².

Se sitúa a la protagonista en este mundo nada agradable ya que habita en una chabola en uno de estos descampados. La casa de Cabiria (fig.3) es falsa, fue construida por el equipo artístico cerca de Ostia Antica, sin embargo, deciden que esta se construya sin techos para que la iluminación provenga del sol y se iluminen exteriores e interiores de la misma forma⁴³, lo que le aporta un carácter más veraz.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

⁴² COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p.257.

⁴³ KEZICH, T. *Fellini...Op. cit.*, p.184.

Dentro de este ambiente suburbano vemos ya motivos procedentes de la imaginería *felliniana*: la estructura metalizada alzada en pleno descampado (fig.4) y un caballo que surge como una aparición (fig.5).⁴⁴



Fig.4



Fig.5

A lo largo de la película aparecen toda una serie de lugares de la ciudad convertidos en decorados fílmicos tras la estilización de estos por medio de luces y encuadre, pero sin ser transformados: el barrio Acilia, zonas de la Circunvalación, la estación Términi, las Termas de Caracalla (Fig.6), la Via Appia Antica, la Via Veneto... Predominaron las localizaciones exteriores de Roma (Fig. 7) (después transfigurada y reconstruida en los sets de *La Dolce Vita* o *Roma*) que, además de ser la principal escenografía, se convirtió en un personaje más de la película aportando su propio



Fig.7



Fig. 6

⁴⁴ KEZICH, T. *Fellini...Op. cit.*, p.189.

carácter como es patente en el contraste entre los barrios por los que pasean la protagonista y sus compañeras, entre la periferia y los más sofisticados con las diferencias que esto conlleva.

Como anticipo de recurrentes escenarios en el cine de Fellini vemos, además del teatro de variedades, el ejemplo de la escena del encuentro de Cabiria con el divo en su mansión, en la que ya muestra un interiorismo escenográfico *puramente felliniano*⁴⁵ que continúa en *La Dolce Vita*. Aunque no haya mucha reconstrucción escenográfica, en esta mansión Gherardi modifica elementos dándoles un carácter más surrealista como el armario/caja de música además de incluir diferentes decorados más barroquistas (Fig. 8 y Fig.9).



Fig.8



Fig.9

En la escena de la procesión a la ermita del Divino Amor nos aproximamos de nuevo al carácter más *felliniano* y su característica espectacularidad visual resaltada a través de multitudinarios desfiles de masas. Pese a la dificultad de conseguir los permisos, la escena se rodó en la ermita original del siglo XVIII en Via Ardeantina lo que deja entrever el deseo de usar espacios reales y no reconstruirlos. Participaron quinientos extras, se crearon decorados que permitían angulaciones, reconstruyeron macroscópicamente objetos de culto popular (Fig. 10) y se introdujeron elementos distorsionantes como el cartel de luces *Maria* (Fig. 11) que ayudan a intensificar la escena otorgándole un carácter abrumador. Lo mismo ocurre en la trágica escena final de la película que adquiere también un ambiente irreal y de gran potencia visual, pero no debido a la construcción de decorados sino gracias el empleo de la luz y del

⁴⁵ COLÓN PERALES, C. *Op. cit.*, p.189.

desamparado paraje entre el bosque y el lago (Fig.12), todo ello acompañado por la intensa interpretación de Masina.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Así pues, en este largometraje vemos con estas características (localizaciones fundamentalmente en exteriores, decorados sobrios que a su vez incluyen elementos más *fellinianos*, paisajes suburbanos ocupados por personajes marginales...) y su progresiva transformación, un punto de inflexión entre esta primera etapa de estética compuesta por un espacio aun no totalmente reconstruido y la siguiente, cuyo inicio situamos con *La Dolce Vita* (1960).

En esta segunda etapa, ya en los años 60, la vitalidad de la escenografía actúa como una vía de escape para los protagonistas de filmes con gran complejidad individual, dilemas morales y constantes introspecciones como se ve en *La Dolce Vita*,

8 ½ y *Giulietta degli spiriti*. En esta última película, lo tangible y el subconsciente se mezclan en su totalidad, estéticamente es una obra muy fuerte ya que además de ser su primer largometraje en color, vemos ya las típicas grandes escenografías fellinianas y su fijeza en aspectos reconstruidos, artificiales y exuberantes, pero no es la primera vez que lo emplea, sino que consiste en una evolución que llega a su culmen en *Casanova*. Había hecho reconstruir en su totalidad calles de Roma en *La Dolce Vita* y en el rodaje de 8 ½ ya postuló: *No quiero rodar nada real: quiero reconstruirlo todo. La película ha de ser totalmente fiel a las visiones de la imaginación. La escenografía debe ser exacta en cuanto ha de evocar un sentido profundo*⁴⁶

Para empezar, el uso del color en *Giulietta degli spiriti* nos sitúa en un punto nuevo para el director. Es esencial que decida realizar así la película en su totalidad ya que supone un gran cambio, y es directamente un film pensado en color, algo que él justifica con el argumento del mismo: *Es un film onírico y el color forma parte no solo del lenguaje sino de la idea misma y el sentimiento del sueño. Los colores, en el sueño, son conceptos, idea, sentimiento...*⁴⁷ *En los sueños se crean imágenes coloridas impregnadas del sentimiento que las inspira*⁴⁸.

Supone también un nuevo problema, ya que el director se exige tener un control férreo sobre todos los aspectos y tonalidades del color, en torno al color erige las escenografías precisando todos los matices cromáticos de cada elemento y el cómo incide la luz en ellos. Utiliza el color de manera *expresiva, decorativa y simbólica*⁴⁹ y se apoya totalmente en él para la construcción de su espacio imaginativo y subjetivo por lo que crea a través de éste una serie de lugares muy personales que dan lugar a una película muy potente visualmente y de escenografías muy visuales, evocativas y reconstruidas.

⁴⁶ FELLINI, F. *Fellini...Op. cit.*, p.128.

⁴⁷ FELLINI, F. entrevista por KEZICH, T. en RENZI, R (coord.) *Giulietta...Op. cit.*, p.47.

⁴⁸ FELLINI, F. *Fare...Op. cit.*, p.94

⁴⁹ PEDRAZA, P Y LOPEZ GANDÍA, J. *Op. cit.*, p.162

Trasladar este mundo tan personal de visiones del subconsciente a pantalla puede resultar complicado, por lo que la relación con el director artístico debe ser estrecha. Así explica Fellini este proceso al que otorga gran importancia:

Con Piero tenemos una base de gusto totalmente común por lo que estamos siempre de acuerdo. Nuestro trabajo comienza antes de acabar el guion, cuando abro la oficina ya me pongo en contacto cotidiano con Gherardi precisamente porque he decidido en mi corazón ver la cara de la película. Desde este momento acogiendo las indicaciones que nos llegan día a día de la gente que vemos, de los lugares que visitamos, también el aspecto figurativo del film comienza a delinearse, aunque siempre se necesita más.⁵⁰

Este constante contacto y preparativos antes de comenzar el rodaje del film contrasta con la rapidez de su montaje y las escasas visitas a los sets por parte de Fellini al depositar total confianza en su escenógrafo, como declaró el mismo Gherardi: *He hecho sets sin que Fellini me explicase nada (...) Fellini a menudo no quiere ver la ambientación antes de que esté concluida, quizás para conservar la plena libertad de juicio. Siempre me ha dejado libertad para hacer y decidir⁵¹*, a lo que añadió Fellini; *Media hora antes de empezar el rodaje llego al set y me encuentro todo construido, y casi siempre cada cosa corresponde a lo que quería hacer, no sé cómo lo hace Gherardi para intuirlo todo⁵²*

Se otorga una gran importancia simbólica a la escenografía, como se aprecia en dos construcciones donde a través del juego de colores y decorados se reflejan las diferencias de Giulietta y Susy, vecina que tanto intriga a la protagonista. La casa de Giulietta (Fig. 13 y Fig. 14) es más simple, con decorados tradicionales pero estudiados al detalle, parece una casa sacada de un cuento: en medio de un bosque y con un jardín totalmente reinventado. Además, tanto interior y exterior son blancos, color asociado a la protagonista y que representa esos rasgos más inocentes.

Sin embargo, cuando Susy le abre las puertas de su casa (Fig. 15 y Fig. 16) vemos que esta es todo lo contrario a la de Giulietta. Es una mansión que corresponde con las grandes y exageradas escenografías totalmente *fellinianas*. Decorada en estilo

⁵⁰ FELLINI, F. entrevista por T.KEZICH, T. en RENZI, R (coord.)*Giulietta...Op.cit.*, p. 55.

⁵¹ GHERARDI, P. en LORI, R. *Op.cit.*, p.126.

⁵² *Ibídem*, p.122.

Liberty supone una explosión de colores a través de vidrieras, telas colgantes, pinturas en la alcoba...



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Incluye también elementos extraños como espejos (Fig. 17), vegetación en el interior de la casa(Fig.18), la estatua de cabeza de águila con pechos femeninos(Fig. 19) o macro objetos como el tobogán(Fig. 20) que nace de la alcoba y da a una piscina interior (que luego vuelve a aparecer en *La città delle donne*).



Fig. 17

La fiesta celebrada en la casa supone todo un desfile de elementos que cumplen ante el hedonismo de la protagonista y sus curiosos acompañantes. Susy es una mujer liberada y así lo expresa a través de su propia escenografía.



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

La película está prácticamente rodada en el estudio, y a pesar de tener éste carácter tan expresivo, simbolista y onírico, la escenografía sigue siendo realista ya que son escenarios posibles (los que tienen lugar en el presente/realidad). Fue la culminación y despedida de Gherardi ya que no volvió a colaborar con el director debido a diferencias que surgen en el rodaje, especialmente con Giulietta y la contraposición en algunas de ideas. Destacan numerosas escenas donde se entremezclan más que nunca el subconsciente con lo sobrenatural y la realidad tangible gracias a los estridentes colores, la unión de personaje-escenario y la transfiguración de los recuerdos/ fantasías en escenografía, lo que convierte la película en una reconstrucción de estos. Se enfatiza en escenas como la teatralizada visita a la adivina en el centro de Roma (Fig. 22 y Fig. 23.), y en especial las apariciones, como la de la playa (Fig. 24), o el final, cuando Giulietta se reúne consigo misma de niña para liberarse por completo de sus ataduras (Fig. 25).



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Son de increíble espectacularidad visual las reconstrucciones del teatro de la infancia de Giulietta (Fig. 26 y Fig. 27) y el recuerdo del circo (Fig. 28 y Fig. 29), muy sumuoso con una serie de símbolos de la muerte y del paso del tiempo. Ambas son tratadas con un cauteloso estudio de los colores empleados (pálidos, tonos que contrastan con unos rojos y morados intensos en una línea general que anuncia el monocronismo que luego se ve en *E la nave va*⁵³). El circo es algo característico en el cine de Fellini y vemos la diversidad de sus representaciones ya que aquí representa el paso del tiempo en una escena de la infancia, iluminada cálidamente mientras que en el *Casanova* (Fig. 30 y Fig. 31) aparecerá como una visión más fantasmal y tétrica.



Fig. 26



Fig. 27

⁵³ COLÓN PERALES, C. *Op.cit.*, p.208.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

Casanova, rodada 11 años después, se trata de la primera película de Fellini en la que ya no vemos ningún decorado exterior, no hay nada natural: absolutamente todo está reconstruido en el estudio, todo es falso, consigue esa artificiosidad total y crea esa realidad para el mundo de Casanova que se sitúa en la segunda mitad del siglo XVIII, un periodo convulso antes de la Revolución Francesa y se representa este mundo como algo agotado, pervertido y sombrío, un *paisaje muerto*⁵⁴. La inauténticidad y falsedad del mundo en el que se mueve Casanova es algo que traslada a la pantalla Danilo Donati, queriendo que sea algo claramente visible al emplear una exagerada escenografía reconstruida, más propia de la ópera y del ballet que del cine.

El trabajar sobre un texto ajeno es quizás lo que le permite desplegar al máximo rigor su programa de totalidad artificial como ya había anticipado con *Satyricón*, sus dos filmes de mayor esplendor visual e imaginativo, acompañado en ambos por el director artístico Donati. Así lo declaró el autor sobre Casanova y su culmen en el film total: *¿Qué habría querido hacer con esta película? Llegar de una vez a la esencia última del cine, a lo que en mi opinión es la película total. Lograr hacer de una película*

⁵⁴ COLÓN PERALES, C. *Op.cit.*, p.75.

un cuadro (...) hacer una película con una sola imagen, eternamente fija y continuamente rica en movimiento (...) En Satyricon faltó muy poco...⁵⁵

Esta misma idea de artificio, reinención y construcción de un mundo inexistente, como un cuadro, es la que se aprecia en cada escena a lo largo de todo el largometraje. Las arquitecturas y las diferentes ciudades europeas que se muestran en Casanova se crean a partir de sugerencias, son pintadas en vez de reconstruidas en muchas ocasiones y tratan de intensificar rasgos caricaturescos. Por ejemplo, en las escenas en Venecia (Fig. 32, Fig. 33 y Fig. 34) lo más característico es el agua de los canales creada con bolsas de plástico y es esta el elemento central, así como la idea de los puentes, también cubiertos de plástico simulando hielo. Se centran en la recreación de esto reduciendo las fachadas de las casas a ser grandes lienzos pintados donde el encuadre puede sugerir que existan elementos más allá de los límites, algo unido a la escenografía del cine expresionista. Se quiere recrear la atmósfera y la idea que se tiene de la ciudad, no cómo era exactamente.⁵⁶ Así mismo en Londres vemos la niebla en cada escena, caracterizando la ciudad y en Roma un palacio profusamente decorado (Fig. 35) que incluye símbolos como una recreación de la escultura del elefante de Bernini transformado en símbolo fálico (Fig. 36)



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

⁵⁵ FELLINI, F. *Fare...* Op. cit., p. 156.

⁵⁶ COLÓN PERALES, C. Op. cit., p.225.



Fig. 35

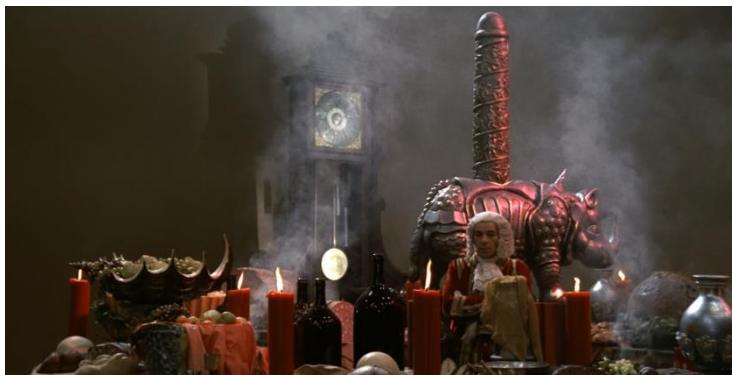


Fig. 36

Cada escena está compuesta por una ambientación asombrosa deseando que se atisbe esa espectacularidad por fin alcanzada en la que el artificio es el elemento central y el engaño de este sea perceptible como vemos en las numerosas escenas de banquetes pero sobre todo en la ópera alemana, donde se despliega el total artificio barroco con el que culmina esta etapa del director.



Fig. 37

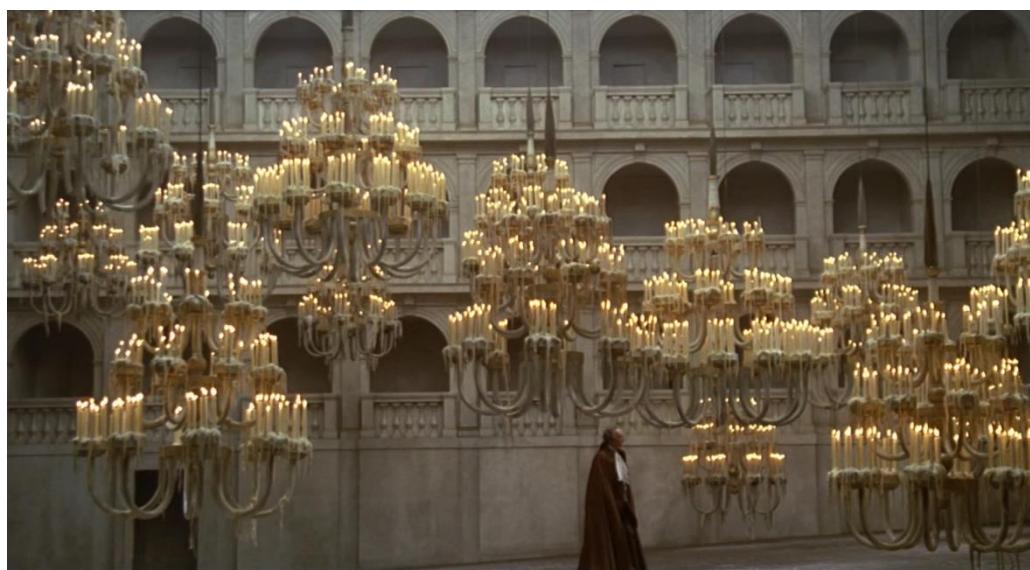


Fig. 38

- **El maquillaje**

Otro punto importante en la filmografía de Fellini es la caracterización de sus personajes a través del vestuario, pero también por su maquillaje. Para el director cada personaje adquiría un carácter más visual que narrativo: *Busco para mis películas rostros expresivos, característicos, que lo digan todo solo con aparecer en pantalla,*⁵⁷ Esto es en muchas ocasiones debido al multitudinario reparto y la abundancia de personajes sin diálogo, como declaraba en el rodaje de *La Dolce Vita: no dispongo de tiempo para presentar a los intérpretes de tantos episodios por lo que necesito fisionomías importantes y significativas.*⁵⁸ Esto no solo se lograba a través del maquillaje ya que Fellini buscaba en sus famosos y numerosos castings rostros desconocidos, expresivos e insólitos de ciudadanos romanos para trabajar en sus películas, siempre controlando incluso los extras para lograr el universo deseado en cada largometraje.

En los inicios esta importancia depositada en el rostro y maquillaje era ya algo muy perceptible, como vemos en *Le notti di Cabiria*. En esta película es muy característico el maquillaje que vemos en Cabiria (Fig. 39), su amiga Wanda(Fig. 40) y el resto de compañeras ya que solamente con verlas en pantalla podemos descifrar de donde provienen, es un elemento que perfila perfectamente el personaje junto con el vestuario, sin ser tan teatral y más naturalista que las próximas reconstrucciones faciales. En una ciudad tan dividida entre barrios obreros o acomodados vemos como los personajes destacan y se identifican por ello: Cabiria llama la atención en el Cabaret al no ir tan ir maquillada como las mujeres presentes (Fig. 41) y en su visita a la Ermita por todo lo contrario, ya que ella y sus amigas resaltan por su acicalamiento respecto las religiosas. (Fig. 42 y Fig. 43)

Tenemos también en este film la ocasión de apreciar uno de los maquillajes que anticipan las máscaras reconstruidas, aplicado en el personaje del hipnotizador, ya que el diseño de su rostro es totalmente antinatural y su maquillaje sirve de engaño como el que él practica en Cabiria.

⁵⁷ FELLINI, F. en RENZI, R (coord.). entrevista por KEZICH, T. *Giulietta...Op. cit.*, p.81.

⁵⁸ FELLINI, F. *La Dolce Vita*. Entrevista por KEZICH,T. Bolonia, Capelli, 1965, p.45 en COLÓN PERALES, C. *Op cit.*, p.150.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43

Avanzando en su filmografía vemos cómo va in crescendo el maquillaje y se convierte en un elemento cada vez más esencial. En *Giulietta degli spiriti* esto es algo que se potencia al extremo ya que los personajes aparentan ir disfrazados, totalmente caracterizados visualmente, lo que se aprecia perfectamente a través de numerosos primeros planos.

Fellini afirmó hablando de este film: *Tiendo a subrayar con el maquillaje todo lo que pueda poner en relieve la psicología del tipo*⁵⁹. Lo vemos claramente en la protagonista, Giulietta. Se caracteriza por su maquillaje más sencillo (Fig. 44), algo que parece que provoca falta de deseo en su marido y, aunque trata de gustarle probándose pelucas y maquillaje similar a los de los personajes femeninos que la rodean, siempre rechaza estas armas, rechaza el *enmascararse*, por lo que el maquillaje se convierte en algo simbólico en el film.

⁵⁹ FELLINI, F. En RENZI, R (coord.). entrevista por KEZICH, T. *Giulietta...Op.cit.*, p.81.



Fig. 44

El maquillaje como máscara es muy obvio en personajes como la adivina (Fig. 45) y en los espíritus que se van apareciendo e invaden a la protagonista (Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48 y Fig. 49) en los que se puso mucha atención ya que Fellini junto con Gherardi buscaban un punto intermedio en cuanto a ser demasiado artificiosos o caricaturescos:

El problema era dejar claro que estaban en un plano simbólico, pero sin caer en un simbolismo abrumador. No quería que se manifestaran en el plano neurótico, científico, psicológico y que pudieran ser vistos como los dibujos de los locos, o las ilustraciones de los libros esotéricos de alquimistas. Está bien que quede algo de esto pero de manera alusiva en el contexto del imaginario colectivo.⁶⁰



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

⁶⁰ FELLINI, F. En RENZI, R (coord.). entrevista por KEZICH, T. *Giulietta...Op.cit.*, p.55.

Tras el desfile de color que supone esta película, vemos como continúa en esta línea construyendo personajes cada vez más arquetípicos y caracterizados visualmente en *Amarcord* y *Roma*, mientras que en *Satyricon* al ser un film de época se permite total libertad y las máscaras (rostros pesadamente pintados) y disfraces de los personajes actúan en perfecta sintonía con las exuberantes y teatrales escenografías, solo superadas en *Casanova*.

En *Casanova* se quería resaltar la falsedad y artificiosidad de la época, y especialmente del protagonista, por lo que vemos a Donald Shuterland caracterizado con una pesada máscara con reconstrucciones faciales (Fig. 50, Fig. 51, Fig. 52 y Fig. 53) que va intensificándose durante toda la película ridiculizando su pretendido saber estar: frente rapada, cejas maquilladas, maquillaje excesivo... Llega a su culmen en las escenas del protagonista con la muñeca mecánica ya que las facciones se asemejan, se funden, se acerca más a estas facciones que a las humanas.



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Es un muñeco mecánico, un ser artificial y una marioneta, así como los personajes de los que se rodea (Fig. 55, Fig. 56 y Fig. 57) todos ellos ocultos tras sus máscaras y pelucas que intensifican el carácter automatizado de su comportamiento. Son caracterizaciones tétricas y lúgubres, no se identifican a los personajes ya que se ven caricaturizados por las máscaras, todos ellos, lo que supone el culmen total de la artificiosidad que buscaba Fellini y el intercambio del rostro propio y su expresividad por una también reconstruida, como las mismas escenografías.



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

• El vestuario

La fijación de Fellini en la búsqueda de personas que encajaran para sus films a través de los multitudinarios castings (trasladados en pantalla en sus películas *Block notes di un regista* e *Intervista*) se aprecia también en los dibujos y caricaturas que realiza a lo largo de éstos y del proceso de creación de sus películas, donde incluye también los vestuarios deseados puesto que desde los inicios de su filmografía Fellini otorga al vestuario una importancia total en la creación de un personaje:

Los vestidos de una persona forman parte de su carácter. Yo dibujo el carácter con su vestuario. Yo sugiero a los figurinistas con mis dibujos. Los dibujos traducen algunas de mis impresiones emocionales. Para mí la elegancia se manifiesta cuando hay una correspondencia entre la personalidad de una persona y cómo se viste. Finalmente no debe olvidarse que los trajes, como los sueños, son comunicación simbólica.⁶¹

⁶¹ FELLINI, F. en FERNANDEZ DE AROZENA, B. *Federico Fellini*. Cuadernos de Filmoteca Canaria, 2001, p.36.

Como ya hemos visto, para *Le notti di Cabiria* tanto la casa como las vivencias de la protagonista estaban inspiradas en elementos reales. Así mismo, Fellini y Gherardi buscaron también un realismo especial en el vestuario ya que se tomaron prestados atuendos a prostitutas reales como la torera con plumas de pollo (Fig. 58) y el quimono con mejicanos en la espalda (Fig. 59), prendas características y que se convierten en piezas inolvidables de la cinta.



Fig. 58



Fig. 59

A estos atuendos se suman otras piezas que viste Cabiria repetidamente a lo largo de toda la película (gabardina, camisa rota, gorro de lluvia...) y que nos revelan su posición social, que de nuevo nos permiten ver las diferencias sociales entre barrios, por ejemplo cuando pasea por Vía Veneto.(Fig.60) Forman parte de su identidad, como se ve cuando abandona su casa para casarse esperando un cambio en su vida, ya que le deja su distintiva torera de plumas a Wanda simbolizando en esta sola prenda la vida que deja atrás.



Fig. 60

Gherardi continuó colaborando con Fellini como diseñador de vestuario y ganó dos premios Óscar por su labor en este ámbito en *La Dolce Vita* y *8 ½*. También él fue encargado de realizar los vestuarios en *Giulietta degli Spiriti* continuando con el simbolismo en este plano creando todo un universo propio en la película relacionado entre sí. Del mismo modo que la casa de la protagonista es blanca, este color y su simbolismo atienden también a su vestuario (Fig. 61) y es el que identifica a la protagonista, que rechaza ya en la primera escena del film vestuarios suntuosos y opta por deshacerse de ellos. El color rojo lo vemos siempre contrapuesto a éste, representa su vida secreta y deseo Giulietta lo va adoptando en las escenas ajenas a su casa y donde busca esa liberación (visita a la adivina, en casa de Susy...) (Fig. 62)



Fig. 61



Fig. 62

Vemos como el vestuario de Susy es igual a su casa, muy colorido y propio, de fantasía, que incluye elementos estridentes. Contrastá mucho con el de Giulietta, y se aprecian aún más las diferencias de la protagonista respecto a sus hermanas (Fig. 63) y su

madre, que, además, le animan a arreglarse más siempre en tono condescendiente.



Fig. 63

Cada personaje tiene un estilo muy definido y los vestidos son espectaculares dentro siempre de una inspiración muy clara, oriental (Fig.64 y Fig. 65) y fantástica, de cuento (Fig. 66 y Fig. 67), como define Fellini:

*Los vestidos orientales se integran por el gusto de Piero Gherardi con el que desde el principio estábamos de acuerdo en inspirarnos del Corriere dei Piccoli. No tengo mucha experiencia en el campo figurativo, no puedo referirme a maestros que no conozco bien. Piero me recomendó de hacer un tono infantil e inquietante, de Alicia en el País de las Maravillas. Pensaba en los dibujos de Rubino.*⁶²



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

Como ocurre con el maquillaje, el vestuario va adquiriendo cada vez estos tonos más sintéticos y exuberantes, lo que se ve acompañado por la llegada del experimentado director artístico Danilo Donati. Tras sus trabajos en *Roma*, donde destaca el desfile religioso y el impresionante vestuario creado para éste, en *Satyricon*, donde se reimagina la antigua Roma y en *Amarcord*, realiza un inolvidable trabajo en *Casanova* creando para los personajes un total de mil quinientos trajes por los que gano el Óscar a mejor diseño de vestuario en 1977.

⁶² FELLINI, F. En RENZI, R (coord.). entrevista por KEZICH, T. *Giulietta...Op.cit.*, p.55.

Son atuendos riquísimos, brillantes, con un detallismo impresionante, todos ellos realizados en la Sastrería Piero Farani en Roma. A lo largo de la película se aprovechan escenas de representaciones teatrales (Fig. 68), ópera, etc. Para el aumento del artificio y conseguir unos trajes de un trabajo ornamental excepcional.



Fig. 68

Vemos como el protagonista, Casanova, va cambiando de atuendo; profusos atuendos de corte (Fig. 69 y Fig. 70) que aparentan formalidad y una clase alta al contrario de calzones y túnicas grotescas y ridículas cuando realiza el acto sexual (Fig. 71), siempre algo mecánico y deshumanizado.



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71

El resto de personajes, que se van sucediendo en episodios según el país y la corte en que se encuentra el protagonista, son tratados de manera grupal, periférica, vistos a menudo desde estereotipos poco individualizados vinculándose a su vez con los ambientes arquitectónicos caricaturizados, resultando así un mundo irreal pero coherente. Por ejemplo, esto lo vemos muy claramente en la cena en Parma (Fig. 72, Fig. 73, Fig. 74 y Fig. 75) donde a través del vestuario y maquillaje comprobamos como se divide a los españoles y franceses partiendo de estereotipos: los primeros siempre en tonos más oscuros y fúnebres, serios a la par que con un gran erotismo mientras que Francia representa un lado de color, más alegre y risueño, más liberal.



Fig. 72, Fig. 73, Fig. 74, Fig. 75

III. CONCLUSIONES

Con el recorrido a lo largo de estas tres películas se ha querido ilustrar la importante evolución y cambios que experimentó el cine de Fellini en los tres ámbitos que componen la dirección artística (escenografía, maquillaje y vestuario), desde su primera época con *Le notte di Cabiria*, pasando por *Giulietta degli spiriti*, para culminar en la “película total” como él mismo define a *Casanova*. Tras este largometraje su filmografía continúa, pero ya abandona el objetivo que alcanza en esta película vista como un lienzo, y aunque siempre mantiene sus características, se aleja de tan exuberantes escenografías, postizos maquillajes y vistosos vestuarios.

En este recorrido vemos como de una escenografía que es la misma ciudad de Roma y sus calles se pasa poco a poco a la creación de un mundo artificioso en Cinecittà donde se requiere la reelaboración total del espacio, y es así porque no tiene que recrear la realidad sino que trata de aproximarse a la visión personal que él quiere reinventar con una película por lo que el espacio debe ser reconstruido, aunque se trate de una calle existente de Roma en la que se podría llevar a cabo el rodaje. Efectúa toda una reordenación del mundo natural, una manipulación a partir de la expresión personal en la construcción de su universo propio ya que con ello se lograría más asemejarse a la verdad subjetiva con total libertad sin estar condicionado por los espacios reales.

Lo mismo ocurre con el maquillaje y vestuario; el estilo fílmico de Fellini oscila entre un maquillaje que potencia facciones y perfila a personajes, hasta llegar a la creación de una máscara que a través de recreaciones faciales y las exageradas expresiones de los personajes nos indica visualmente el carácter del mismo. Asimismo, de un vestuario veraz y posible a uno totalmente diseñado y reinventado, dando lugar con todo ello a la creación de la imagen total y reconocible de lo *felliniano*.

Finalmente hay que añadir que, a pesar de querer mostrar siempre un mundo subjetivo a través de un imaginario personal reiterativo que aparenta ser superficial por la exuberancia y artificiosidad de su tratamiento, las películas de Fellini siempre conservan, hasta la última de ellas su esencia inicial y el deseo primario que así manifestaba el autor:

Lo que más me interesa es la libertad del hombre, la liberación de cada hombre de las trabas, de las redes, de los convencionalismos morales y sociales en que cree, o mejor, en los que cree creer y que lo angustian, lo limitan (...) La vida, para mí, como todos sus dolores y

*tragedias, es bella, me gusta, me divierte, me conmueve. Y hago lo posible para que también los demás puedan compartir mi modo de sentir.*⁶³

⁶³ FELLINI, F. *Fellini...Op. cit.*, p.144.

IV. ANEXOS

FUENTES DOCUMENTALES

Bibliografía

- BERETTO, P. *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Turín, UTET Università, 2008.
- BRUNETTA, G.P. *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*. Turín, Einaudi, 2003.
- CHANDLER, C. *Yo, Fellini*. Barcelona, Seix Barral, 1995.
- COLÓN PERALES, C. *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla, Ediciones Alfar, 1989.
- FAVA, C.G y VIGANO, A. *The films of federico fellini*. Nueva York, Citadel press group, 1985.
- FELLINI, F. *Fare un film*. Turín, Einaudi, 1974
- FELLINI, F. *Fellini por fellini*. Madrid, Fundamentos, 1978.
- FELLINI, F. *Roma de Federico Fellini*. Barcelona, Aymà S.A Editorial, 1972.
- FELLINI, F. ZAPPONI, B. *Il Casanova di Fellini*, Turín, Einaudi, 1976.
- FERNANDEZ DE AROZENA, B. *Federico Fellini*. Cuadernos de filmoteca canaria, 2001.
- FONT, D. *Paisajes de la modernidad: Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Paidós, Sesión Continua, 2002.
- GRAZZINI, G. *Conversaciones con Fellini. Algún dia hare una bella historia de amor*. Gedisa editorial, 1983
- GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona, Anagrama, 1969.

- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (coord.) *Oficios de Cine*. Madrid, Ocho y medio, 2004. Dirección de arte, escenografía, maquillaje y vestuario Inmaculada Rodríguez Cunill
- KEZICH, T. *Fellini: la vida y las obras*. Barcelona, Tusquets Editores S.A, 2007.
- LEPROHON, P. *El cine italiano*. México, Era. 1971
- LORI, R. *Il lavoro dello scenografo. Cinema, teatro, televisione*. Roma, Gremese, 2011.
- MORENTE, J.E. *¿Nuevo cine italiano?* En MORENTE, J.E (coord.) *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Valencia, Festival internacional de cine de Gijón, Ediciones de la filmoteca, Especial textos, Institut Valencià de cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005.
- PEDRAZA, P. Y LOPEZ GANDÍA, J. *Federico Fellini*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- QUINTANA, A. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós, 1997.
- RENZI, R (coord.) FELLINI, F. *Giulietta degli Spiriti*. Bolonia, Cappelli, 1965.
- RHODES, J.J, GORFINKEL, E. (coords.) *Taking place. Location and the moving image*. Minnesota, University of Minnesota Press, 2011
- SANCHEZ NORIEGA, J.L. *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- TIRRI, N. *Habíamos amado tanto a Cinecittà*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- VILA, S. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid, CATEDRA, 1997.
- VV.AA. MOLLICA, V. NICOSIA, A. (coords.) *Verso il centenario. Federico Fellini. 1920-2020*. Milán, Skira, 2019.

Webgrafía

<https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-federico-fellini-mundo-celebra-centenario-genio-cinecitta-20200119141318.html> (20/05/2020)

<https://cinecittasimostra.it/en/cinecitta-en/felliniana-ferretti-dreams-fellini/> (20/05/2020)

<http://archivio.federicofellini.it/es/filmografia> (24/04/2020)